

R
E
C
I
A
L

Editorial

DOSSIER: TRADUCCIÓN LITERARIA

El dossier de este número de **Recial** está dedicado a focalizar la problemática que se genera en torno de la traducción literaria: los múltiples desafíos que abre la noción misma de traducción y sus derivaciones, las complejidades que plantea la alternancia o coexistencia de códigos lingüísticos diferentes, los retos específicos que proponen los textos literarios y aun, las decisiones a las que se enfrenta el sujeto de la práctica de traslación de códigos lingüísticos.

Rica, multifacética y proliferante, la cuestión alcanza interesante tratamiento en este dossier. Para abrir la Sección contamos con las reflexiones de una especialista en el tema que pertenece a nuestra casa de estudios, la Dra Susana Romano Sued y luego, con el aporte del filólogo español Manuel Ramiro Valderrama, quien participa en calidad de invitado especial en este número.

Luego, bajo el título “La traducción como performance: Lenguajes, creatividad y construcción”, la investigadora de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Sabrina Salomón, analiza una perspectiva de traducción elaborada sobre el concepto de “performance” y trabaja la problemática en una serie de poemas llamados *performáticos*. El artículo realiza un sugestivo recorrido teórico que transita por el lenguaje *performativo*, el arte de *performance*, la filosofía, el psicoanálisis y se sumerge en los alcances semánticos de los términos *performático* y *performativo* en relación a la traducción en los poemas de Joyelle Mcsweeney.

En el artículo “La poesía posmoderna de Rae Armantrout: problemas traductológicos en Versed”, la Dra. Luciana Beroiz de la Universidad Nacional de Mar del Plata, analiza cuestiones traductológicas en la reescritura en castellano de Versed (2009), la antología poética de la escritora estadounidense Rae Armantrout, quien recibiera el Premio Pulitzer de Poesía en 2010. Su trabajo ofrece una notable reflexión sobre los problemas de traducción a partir de los desafíos que presentan las imágenes y la musicalidad, en la particular poética experimental de la autora.

En “Simultaneidad lingüística la ficción de Junot Díaz y su traducción”, Karen Lorraine Cresci explora ciertos conceptos de la teoría de la traducción poscolonial y hace un aporte interesante en relación a la problemática de cambio de código. En su estudio, la profesora Cresci -Universidad Nacional de Mar del Plata- interpela las traducciones de los cuentos del escritor dominicano-americano Junot Díaz y analiza las estrategias empleadas por los traductores para recrear la simultaneidad lingüística del texto fuente y sus posibles efectos en la instancia de recepción.

Por su parte, Silvia Renée Mellado en “Lenguas Kuñifal: pasajes entre el mapuchezungun y el castellano en Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda” se refiere al pasaje del mapuchedungun al castellano en un corpus de textos y metatextos pertenecientes a tres poetas: Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda. La Dra. Mellado, investigadora de la Universidad Nacional del Comahue, aborda la problemática del sentido y uso de las lenguas mapuzungun/español en los textos poéticos, su estrategia expositiva gira en torno a un concepto explicativo novedoso y potente: la noción de ‘kuñifal’, sus matices y relaciones.

Fuera de la Sección del Dossier, **Recial** cuenta con un importante número de artículos de temática libre, varias Reseñas e inaugura una Sección de Noticias en la que incluimos información en relación a congresos, jornadas, visitas, la que paulatinamente iremos consolidando.

Por último quisiéramos informar que en *febrero 2014 recibimos la noticia que RECIAL, alcanzó el grado uno (nivel superior de excelencia) en la evaluación de Latindex e integra desde entonces este catálogo de CACYT- CONICET. En el mismo sentido desde agosto la Revista participa de la Asociación de Revistas Literarias y Culturales LATINOAMERICANA, incluimos poster en este número. Esta Asociación proyecta el Encuentro de Editores de LATINOAMERICANA el próximo año en agosto de 2015 en Santiago de Chile bajo el patrocinio del Centro de Estudios de Literatura Chilena (CELICH)/ Facultad de Letras que se realizará en el marco del Congreso Regional LASA Cono Sur.*

Las reflexiones de la Dra. Susana Romano Sued inauguran ahora la temática del Dossier.

Dra. Olga Beatriz Santiago

Migrancias y travesías, reflexiones en torno a la cultura contemporánea y el mundo de las traducciones.

Por Susana Romano Sued*

Los desplazamientos de todas las especies, las travesías de los humanos desde inmemoriales tiempos mueven las ruedas de la historia. Travesías de sujetos, de comunidades, pueblos, naciones, hablas y textos: cada viaje es una inscripción en el espacio y en el tiempo; y por cierto en la memoria. Los intercambios, dones y apropiaciones, son el paño en que se despliegan la identidad y la alteridad. Estas transferencias interculturales componen los acervos de la humanidad que en el campo de la traducción he denominado Diáspora. Diáspora, término proveniente del griego, en su etimología significa “desparramar”, “dispersar”. En el uso corriente tiene connotaciones dolorosas, pues se aplica al desplazamiento forzado de personas, de comunidades enteras, o de sus antepasados, fuera de su lugar, de su tierra, de su acervo, de su lengua, de sus tradiciones y experiencias. Asimismo refiere a la conexión que esas comunidades de origen mantienen con ese lugar, real o imaginado, vínculo que puede estar moldeado por la idealización de aquella tierra, su gente, su historia, matizado y complejizado al surgir y consolidarse una conciencia de identidad del grupo diasporizado. La diáspora entendida como exilio -de pueblos, lenguas y culturas- 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, ya que *metapherein*, proveniente también del griego, quiere decir trasladar. El viajero, los viajeros, los textos, son transferidos, se transfieren, trasladan, llegan, hacen pie en alguna estación de lengua, de territorio, de tradición, y vuelven a andar hacia otros horizontes.

En el campo del psicoanálisis la transferencia forma parte del dispositivo, y constituye la potencia que suscita y sostiene el vínculo en la cura, una circulación deseante entre pasajes de la subjetividad en torno del objeto, la cura, la visión de lo que consiste, y que ha de realizar una travesía. En alemán se usan indistintamente los términos Uebertragung, que es como Sigmund Freud denominó al vínculo de la cura terapéutica, (transferencia, traducción), y Uebersetzung (traducción).

Desde esta perspectiva considero la traducción como realización utópica y ucrónica de obras de arte, de literatura, de pensamiento, de leyes, credos. Pues en otro tiempo y en otro lugar se mantienen las memorias del pensamiento y de la cultura, en particular de la literatura. Pero desde luego también las artes, la filosofía, la política, el derecho, la ciencia, los textos sagrados; y con dichas memorias los rasgos identitarios que quedan albergados más allá de las fronteras temporales, geográficas y lingüísticas primigenias.

* Profesora Titular Plenaria de Estética y Crítica Literaria Moderna. Investigadora Principal de Conicet

Lo natural del traducir en el mundo contemporáneo

La tecno-globalización es el contexto ineludible para abordar los fenómenos contemporáneos de pasajes e intercambios entre culturas, literaturas y lenguas, con lo cual la interculturalidad se concretiza 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 que casi siempre revela disimetrías de diversos órdenes. Las travesías de lengua y lenguaje desencadenan procesos con alcances muchas veces incalculables en todas las esferas de la vida de las comunidades y sus culturas. Estos procesos han de ser observados y analizados desde la macroperspectiva global, y atendidos en sus instancias más circunscriptas, cercanas, específicas, como es el caso de la dimensión literaria, y de las problemáticas implicadas en el campo de la creación de obras y de su traducción. En ese marco me aproximo a la cuestión del libro, de sus soportes, de su circulación, en las lenguas de partida –‘originales’– y en las de llegada, de traducción. Esa travesía lleva la marca del sujeto, de los sujetos. Y así como en el proceso de escritura 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, igualmente en la escritura de traducción se ponen en juego dichas instancias que involucran de una manera irrevocable la identidad en su compleja composición, que es la subjetividad. De ahí que el examen y la comparación de los caminos que toman los escritores-traductores pueden darnos alguna clave sobre los derroteros del deseo, el deseo de letra, de escritura, que enfrenta dilemas, interrogantes, y urgencias.

Debido a los continuos desafíos ante los cuales nos pone nuestro mundo global internetizado, multiplicado en la movilidad celular y las tabletas entre los muchos objetos técnicos, cuya ontología ha sido y es tópico de los estudiosos, los rasgos de identidad de comunidades y culturas, y con ellos la de cada sujeto, están atravesados por la pugna entre las hablas propias, las lenguas francas de los códigos reticulares, y los sustitutos de traspasos que brindan los traductores informáticos, “translation engines”¹ el “traducir esta página”, y tantas máquinas como los inmensurables diccionarios multilingües del tipo que se ofrecen en el Google y otros supersistemas de interconectividad, además de los consensos económicos establecidos para el uso excluyente de formatos como el TRADOS u otros programas obligatorios para los profesionales tanto free lance como contratados por agencias. Lo cual actualiza y remozca la secular discusión acerca de la traducción automática o mecánica. Precisamente, en el flujo ininterrumpido de lenguas y datos de la matricial enciclopedia virtual multilingüe, la confianza del mundo usuario en las soluciones que la misma brinda a las problemáticas del traducir, abre un campo de indagación, enigmático y 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 cuestión de la traducción colaborativa, concepto que dinamita la idea del traductor como actor solitario (Bistue, 2007). Ello despierta de inmediato la inquietante pregunta acerca de qué eslabón en la cadena colectiva corresponde al traductor. También queda presa de este irreversible paisaje global la propuesta benjaminiana desarrollada en “Die Aufgabe des Übersetzers”

¹ Véanse entre otros los sitios web <http://lai.com/thc/temain.html> y <http://lexicoon.org/>

(Benjamin, 1972) [La tarea del traductor], 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 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. La instantaneidad del acceso a las obras benjaminianas, digitalizadas desde sus ediciones princeps, pirateadas, intervenidas o comentadas, por ejemplo, mediante un doble click del mouse o el suave touch que hace correr las páginas virtuales y que nos trae a las polifonías de las Wikipedias (en plural pues como es sabido se dispone de una lista de versiones de la información en múltiples idiomas), a la vez que actualiza la recepción de la obra, la diasporiza, la somete a la reticulación sin límites, no sin riesgo de desfiguraciones, involuntarias o maliciosamente partidistas y eclipsadoras de fuentes. La biblioteca, milenariamente el sitio de memoria por excelencia, otrora accesible sólo para los elegidos (del poder sacro, o monárquico), estalla en la red con efectos incalculables. Un ejemplo entre infinitos otros, es la inauguración de la Biblioteca Digital de la Unesco en Español de reciente publicación y distribución en la web. En tanto los precios de los libros no virtuales alcanzan niveles astronómicos por el encarecimiento de los insumos, sobre todo en los países llamados en desarrollo o de economías emergentes evidencian que las obras son, hoy más que nunca, mercancías – commodities sujetas a las “reglas” del mundo financiero: cotizan en bolsa al lado de las acciones de petróleo o de cereales, y están sumamente alejadas de la ocupación y preocupación comprometidas de un traductor y su ética de acercamiento de lenguajes. Como siempre, empero, la brecha en la compacidad del mercado, que permite resistencias y atajos, invierte la demanda de mercancía en mercancía a demanda, por caso los libros que pueden ahora editarse en forma electrónica, incluso en tiradas de un ejemplar, a un precio módico. Los procesos de factura, edición, publicación, 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 aparente de que se trata solamente de contenidos que meramente cambian de soporte. Cabe asimismo advertir sobre las prácticas de *editing* y corrección de las versiones que se realizan a través de agencias de traducción que envían a traductores y especialistas en lenguas traducciones en bruto, sea hechas por máquinas o por personas, a fin de que sean adaptadas correctamente o readaptadas con algún retoque, a las reglas gramaticales y estilos de las lenguas de llegada, bajo modelos estandarizados de lenguas hegemónicas. En este variado menú de mundos, textos, lenguas y hablas, tareas múltiples desempeñadas por numerosos sujetos, en el vertiginoso flujo del tiempo que impone la cultura digital, se renuevan los interrogantes que desencadena el fenómeno de la traducción. Jorge Luis Borges se ocupó de plantear muchos de ellos y de responderlos, de manera variada y muchas veces contradictoria y paradójal a lo largo de su obra.

En el centro de los interrogantes, y pensando la problemática desde la metáfora de la navegación entre orillas, 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 esta orilla, presenta la complejidad que el sujeto mismo proyecta, 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. Puesto que el sujeto de esta orilla,

particular, periférico y americano, elabora y relanza en sus enunciados críticos aquellos saberes traídos de las metrópolis. La operación es siempre asimétrica. Este quehacer lo ejercita en el proceso dilemático que consiste en establecer un equilibrio, siempre delicado y provisorio, entre olvidos y memorias, afirmaciones y denegaciones, concretando el derrotero intercultural, de negociaciones entre un Otro primordial y otro propio. Estas tramitaciones están atravesadas de preguntas, latentes en gran medida, en nuestros contextos contemporáneos en los que la mencionada presión hegemónica tecnoglobal impone códigos reducidos de intercambios y prácticas tendentes a una homogeneidad que hace peligrar los rasgos de identidad. En este marco, emergen 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 versiones una u otras entre los acervos que se ofrecen 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?

En lo que concierne a la problemática identitaria de la mismidad y la otredad, de lo autóctono y de lo importado, del tráfico intercultural, cabe 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 vienen de la importación, atravesando aduanas? Y también, ¿en qué medida una obra literaria traducida puede ser tenida por extranjera o local? ¿Pueden considerarse las traducciones de una obra como una parte complementaria o constitutiva de la misma, una metapoética?

Estas son algunas de las preguntas que continuamente impulsan y acompañan mis reflexiones sobre la traducción y mis prácticas del traducir, y que interrogan continuamente a los autores, los traductores, y los lectores de todos los géneros que atraviesan las fronteras de las lenguas y los mundos.

CAMPOS GEOCULTURALES Y PAUTAS DE INTERCOMPRENSIÓN Y TRADUCCIÓN TRANSLECTAL

Manuel Ramiro Valderrama *

RESUMEN

Las lenguas de los pueblos mantienen estrecha relación con su cultura. Esta relación no es necesariamente biunívoca (a una lengua, una cultura, y viceversa), sino multívoca (a una lengua, varias culturas, y viceversa). Las lenguas transnacionales y transcontinentales, como el español, son manifiestamente multiculturales en su origen y geografía, aunque terminan confluyendo interculturalmente.

En este artículo panorámico, se plantean sumariamente los campos geoculturales que actúan como factores diferenciales en el seno de las variedades geolectales del español que dificultan, en mayor o menor grado, la intercomprensión translectal. Esta dificultad se refleja en dos planos complementarios bien diferenciados semióticamente, el *denotativo* y el *connotativo*. Cada uno de ellos tiene sus propias exigencias. La connotación es muy decisiva para la comunicación en profundidad. La idea rectora de nuestra búsqueda se puede formular así: "Solo se alcanza el nivel óptimo de comunicación translectal y transidiomática si se garantiza la transferencia pragmática del sentido connotativo de los textos lectalmente marcados".

Los *mecanismos de comprensión inmediata* (sin intermediarios) de textos lectalmente marcados se diferencian de los que afectan a los mediadores interculturales o traductores, que exigen *comprensión directa*, pero *expresión mediata* y *vicaria*. Para mejor conseguirlo, se abordan las pautas de traducción pragmáticamente equivalente en mayor o menor grado (*traducción interlectal₂* y *supralectal*, respectivamente).

Palabras claves: *Multiculturalidad, traducción translectal, connotación, variantes, supravariantes, archivariantes.*

ABSTRACT

The languages of the peoples maintain a close relationship with their culture. This relationship is not necessarily biunivocal (one language, one culture, and vice versa) but multivocal (one language, different cultures, and vice versa). Transnational and transcontinental languages, such as Spanish, are manifestly multicultural in origin and geography, though they finally converge interculturally.

This panoramic article summarizes the geo-cultural fields which act as differentiating factors within the geolectal varieties of Spanish that hinder, to a greater or lesser extent, translectal intelligibility. This difficulty is reflected in two semiotically different complementary levels, the *denotative* and the *connotative*. Each of them has its own requirements. Connotation is very important for communication in depth. The guiding principle of our research can be thus formulated: "The optimal level of

* Doctor en Filología Hispánica. Profesor Titular de Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid. Correo electrónico: ramirov@lesp.uva.es

Recibido 07/07/2014. Aceptado 20/08/2014

translectal and transidiomatic communication is only achieved if the pragmatic transfer of connotative meaning of lectally marked texts is guaranteed."

The mechanisms of immediate understanding (without intermediaries) of *lectally marked texts* differ from those of intercultural mediators such as translators that require direct understanding, but *indirect and vicarious expression*.

Finally, translation guidelines pragmatically equivalent to a greater or lesser extent are discussed (*interlectal* and *supralectal translation*, respectively).

Keywords: Multiculturalism, translectal translation, connotation, varieties, *supravariedades*, *archivariedades*.

1. Introducción

En RAMIRO VALDERRAMA (2007), quedaron establecidas las bases teóricas y terminológicas de *traducción interlectal* o *translectal*, una dimensión de traducción intraindiomática¹, no muy conocida, pero no, por ello, menos importante. En ese artículo, se adjunta un glosario que convendría tener presente, pero aquí vamos a ofrecer otro más breve que haga la lectura más autónoma.

En RAMIRO VALDERRAMA (2012), añado un pequeño desarrollo terminológico de la modalidad diatópica. Era necesario para el mejor análisis del factor geolectal de la variación: Disponíamos del término *supralectal* para cubrir la supravariedad neutra *estándar*₂, pero nos faltaba denominar el fenómeno de intersección entre variedades diatópicas. Al anteponer a *geolectal* el prefijo *archi-*, formamos el término *archigeolectal*, que parece el más idóneo para recoger la idea de "factor común entre variantes geolectales". Es hiperónimo de *geolectal* y se diferencia de *supralectal* en su comprensión semántica:² *Supralectal* es un término genérico que "está sobre" cualquier tipo de variantes, lo que quiere decir que su contenido ha de ser necesariamente "no marcado", neutro, pues está despojado de notas diatópicas, diastráticas o diafásicas. El contenido de *archigeolectal*, en cambio, como el propio nombre indica, está diatópicamente marcado.

Este artículo se puede considerar complementario a RAMIRO VALDERRAMA, (2007). En ese trabajo de referencia, tracé las líneas básicas de mi teoría sobre la traducción entre variantes de la misma lengua, a la que inicialmente denominé *traducción interlectal* (entre *lectos* o variantes) para oponerla a la traducción *interidiomática* (entre idiomas). En este sentido, la denominación inicial sigue estando justificada porque cumple función. *Ad extra*, podemos seguir hablando de comunicación interlectal o de traducción *translectal*. Para deshacer la polisemia, le adjuntaremos el subíndice₁, que recoge la idea de "primera acepción", con valor genérico, frente a la segunda acepción (*interlectal*₂), de valor específico, como hipónimo de *translectal*, opuesto a *supralectal*. Lo sintetizo en esta breve taxonomía:

- Traducción *translectal* (traducción *interlectal*₁): Traducción entre variantes marcadas. (frente a *transidiomática*).
- Traducción *interlectal*₂: Traducción equivalente entre una variante original y la variante meta correspondiente. (traducción denotativa y connotativa): *pasta* → *plata, lana*

- Traducción *supralectal*: Traducción neutra desde una variante original marcada a la supravariante correspondiente no marcada (traducción denotativa): *pasta, plata, lana*, → dinero

En este artículo, ofrezco la visión panorámica de los *campos geoculturales*³ implicados en la comunicación translectal en el mundo hispánico y presento las estrategias generales de traducción inтраidiomática. El trabajo es, pues, necesariamente generalizador.

2. Presupuestos teóricos

Para analizar diferencias geoculturales, es preciso situarse en las coordenadas *lengua y cultura* y abordar, siquiera sea sumariamente, el trasfondo conceptual de esta relación. Por una parte, nos interesa la implicación de los hablantes con su lengua y con su propio geolecto. El geolecto es la *lengua funcional* de los hablantes de una *comunidad de habla*, esto es, la *lengua histórica* patrimonial aquí y ahora, la lengua de la comunicación inmediata: Por ejemplo, el castellano estándar de Argentina es la lengua funcional de esta comunidad de habla en cada una de sus etapas sincrónicas. Por otra parte, interesa sobremanera acercarse a las actitudes de los hablantes translectales⁴ hacia las diferencias culturales y lingüísticas de otras comunidades de habla que comparten comunidad de lengua: Actitud de los españoles ante el habla de los argentinos y viceversa.

2.1. Lengua y cultura

Lengua y cultura forman un conjunto semiótico cuyos elementos están “estrechamente” imbricados: Por un lado, la lengua asume elementos de la cultura₁ entendida como manera de ver el mundo, que queda reflejada en la sustancia organizada de su plano del contenido. Por otro, la cultura₂, como producto humano, se va incorporando a la lengua y, desde dentro de ella, se manifiesta y se expande en matrices sintagmáticas que algunos estudiosos llaman *culturemas*⁵: *Lengua y cultura*₂ se retroalimentan mutuamente en la comunicación.

Visto así el tema, la cultura₁ ahorma la lengua como fenómeno humano, la constituye en sí misma. En efecto, las lenguas no se comportan como seres vivos, aunque pueda parecerlo pues “nacen, crecen, se reproducen y mueren”, si bien estos procesos aplicados a las lenguas, son meras metáforas. Tampoco se comportan como objetos matemáticos, en los cuales, la sustancia concreta brilla por su ausencia engullida por la forma abstracta: El lingüista danés L. Hjelmslev planteó el acceso a las lenguas desde esta perspectiva formalista⁶.

Las lenguas nacen como producto cultural más o menos concertado, se desarrollan sujetas a intereses e influencias de todo tipo (usos y costumbres que se reflejan en normas, estilos, modas, consignas, creencias, literatura y folclore, usos y costumbres, prejuicios, clichés, tabúes, etc.). Se desgastan con el uso por desinterés o cansancio y mueren cuando se quedan sin usuarios naturales, aunque perviven en sus textos o se convierten en meramente virtuales. Todos estos procesos idiomáticos no son fenómenos naturales. Son hechos culturales que tienen que ver con procesos cognitivos y, en definitiva, comunicativos que solo tienen de fisiológico lo que se refiere a la fonación, articulación y audición, es decir, al significante o plano de la expresión. Me parecen muy interesantes las reflexiones antipositivistas de COSERIU (1973: 68-73)

sobre los *objetos naturales* en comparación con los *culturales* y sobre las diferencias entre *ciencias de la cultura* y *ciencias naturales*. He aquí las diferencias entre los primeros:

Los objetos naturales pertenecen al mundo de la “necesidad” gobernado por causas que producen determinados “efectos”, y donde, por tanto, la comprobación de lo que ocurre constantemente, en determinadas condiciones, representa una “ley natural” o ley de la necesidad empírica. Los objetos culturales, en cambio, pertenecen al mundo propiamente humano de la libertad –de las actividades y creaciones del hombre, donde los “hechos” creados no están determinados por causas sino que se producen con vistas a una finalidad y, como realizaciones logradas –si no se trata de “instrumentos” que tienen también una finalidad exterior–, coinciden con su finalidad; así, la finalidad de la *Ilíada* es la *Ilíada* misma. (COSERIU, 1973:69)

No cabe analizar aquí las diferencias entre las ciencias de la cultura y las ciencias de la naturaleza, pero si al lector le interesa, puede leerlo en las páginas 69-73 de esta misma obra. Los distingos de Coseriu suelen ser muy eficaces, y en este caso, sin duda, lo son.

Es bien sabido que para la escuela de Tel Aviv y para muchos especialistas en traducción que se adhieren a ella, la relación entre lengua y cultura no solo forma un conjunto semiótico, sino que constituye un sistema de sistemas, que llama polisistema, con un término que es muy sugerente y explicativo, pero cuyo carácter sistemático es discutible, a mi modo de ver hjelmsleviano, pues resulta incompatible con la heterogeneidad intrínseca de planos entre “lengua” y “cultura₂”⁷. Para Hjelmslev, el plano de expresión no forma sistema con el de contenido porque son heterogéneos. Es posible el sistema, en cambio, en cada uno de los planos por separado porque son homogéneos. La relación entre la forma del contenido y la forma de la expresión es una función, la función signo, en el sentido cuasi matemático del término (Hjelmslev, 1943: 22-23 y 30-34) Pero esto es harina de otro costal, pues merecería un desarrollo que me aleja del objetivo de este trabajo.

Lo cierto es que la teoría del polisistema literario de Even-Zohar ha resultado muy productiva en los estudios de traducción. Es posible que resulte aprovechable también en traducción translectal. Es una tarea pendiente.

2.2. Identidad idiomática e identificación cultural

Cuando las fronteras geográficas de las lenguas coinciden con las idiomáticas, las comunidades humanas tienden a identificarse con la lengua como trasunto de su sentimiento nacional y la incorporan a su tradición cultural. El romanticismo cultivó especialmente este sentimiento nacional en relación con la historia y la lengua.

Así debía de entenderlo Unamuno cuando escribió el soneto “La sangre de mi espíritu es mi lengua”⁸:

La sangre de mi espíritu es mi lengua
y mi patria es allí donde resuena
soberano su verbo, que no amengua
su voz, por mucho que ambos mundos llene.

Ya Séneca la preludió aun no nacida

y en su austero latín ella se encierra.
Alfonso, en Europa, dio con ella vida.
Colón, con ella, redobló la tierra.

Y esta, mi lengua, flota como el arca
de cien pueblos contrarios y distantes;
que las flores, en ella, hallaron brote

de Juárez y Rival, pues ella abarca
legión de razas: lengua en que a Cervantes
Dios le dio el Evangelio del Quijote.

(Salamanca, 10.10.1910)

Por encima de otras consideraciones y metáforas, este soneto insiste en que la lengua española subtiende pueblos muy diversos, a los que aún y ahorra. Frente a las fronteras territoriales, la patria espiritual del poeta limita con otras lenguas, no con otros países. Su identificación con ella se convierte en “sangre de su espíritu”, en su propia identidad. ¡Bien romántico nuestro Unamuno!

La identificación con la lengua, por otro lado, no deja de ser un peligro. A poco que observemos el panorama del mundo, comprobaremos que, aquí, allá y acullá, tristemente, se libran distintas guerras de lenguas y de banderas. A propósito, suscribo la cautela de Claudio Guillén (2004) frente a las simplificaciones en torno a los conceptos de “identidad” y de “cultura” en el III Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en Rosario (Argentina):

Yo quisiera acentuar hoy la necesidad de no caer en la trampa de los simplificadores, manteniendo un nivel razonable de claridad conceptual cuando manejamos estos términos rebosantes de ambigüedades y malentendidos. Ahora mismo me explicaré, señalando dos conceptos que han sido y son objetos de constantes abusos y malos tratos: el de *identidad* y el de *cultura*. [...]

Con las identidades ocurre lo mismo que con las verdades, que dependen no de unas cosas que están ahí, más allá de nosotros, sino de las palabras que pronunciamos acerca de esas cosas. Las verdades no andan por el mundo, dispersas e independientes, como tampoco las mentiras, ya que en primera instancia son el contenido de unos enunciados verbales. El hablante es quien produce palabras verdaderas o falsas. La urgencia de definir o caracterizar identidades responde asimismo o bien a una necesidad o una inclinación de nuestro pensamiento, o bien, creo que en muchos casos, a una exigencia de los demás, que desde fuera nos imponen tan delicada tarea. (GUILLÉN, 2004)

2.3. Identidad geolectal y cultura autóctona

Los geolectos de una lengua, que es capaz de aunar pueblos y culturas distantes, favorecen la cohesión cultural, al menos, tanto como las lenguas que coinciden con límites territoriales. En efecto, es indudable que, *ad intra*, un geolecto es la lengua funcional de la comunidad de habla de un país cuyas fronteras de lengua trascienden las de su propia geografía. Este país –pongamos Argentina o España– participa *ad extra* de una comunidad histórica mucho más amplia y, por tanto, menos próxima cultural y afectivamente. Los sentimientos de adhesión a su lengua vernácula, el geolecto, son

normalmente más intensos que los que le unen a su lengua histórica, que se suele llamar por antonomasia “la lengua de Cervantes”.

Así lo siente y expresa Ángela Di Tullio en una ponencia muy ilustrativa en el mismo congreso de Rosario sobre el tema del “idioma de los argentinos” a través de la mirada de Sarmiento y de Borges. Inicia su disertación con el primero de estos dos párrafos y la cierra con el segundo:

El nombre *identidad* está convirtiéndose en un *pluralia tantum*; alude a identidades múltiples, superpuestas, en conflicto, etc. En las identidades, varias y no necesariamente armónicas, hay un innegable ingrediente estipulativo: la construcción de la identidad implica selección entre opciones y una nueva combinación, es decir, identificaciones y rechazos. Una modalidad dialectal, por ejemplo, puede ser definida solo como una «realidad lingüística» objetiva por sus rasgos diferenciales, pero también como una «representación intelectual» cuando se convierte en un objeto discursivo que se piensa, se valora, se proyecta; (DI TULLIO, 2004: 1)

[...] Identidades lingüísticas, o el idioma de los argentinos o las maneras argentinas de hablar y pensar el español, configuran un aspecto fundamental de nuestra tradición cultural; de la que también forma parte la gramática, si se construye con respeto y devoción para conocer mejor y ayudar a que la comunidad reconozca también su voz (DI TULLIO, 2004: 6).

Esto no quiere decir que los lazos intergeolectales no sean también muy fuertes: Saberse miembro de una comunidad de lengua tan amplia y cualificada como la hispánica imprime carácter, pues el hispanohablante se siente en posesión de un rico patrimonio intercultural sincrónico y diacrónico. Leer las ponencias de los Congresos Internacionales de la Lengua Española confirma este sentimiento de pertenencia a una inmensa comunidad en la que la diversidad no empece la unidad. Consultar los corpus académicos CREA y CORDE nos permite sentir documentalmente en qué consiste ese espectacular acervo espiritual compartido.

2.4. Identidad de lengua y pluralidad de culturas

Las peculiaridades culturales de las lenguas las acompañan en su creación y marcan su desarrollo, de tal modo que lo *multicultural* tiende a identificarse con *interidiomático*: Como la lengua troquea la cultura subyacente, el mayor distanciamiento cultural se produce entre comunidades que hablan lenguas tipológicamente dispares.

“Lengua” y “cultura” no mantienen relaciones biunívocas (a una lengua, una cultura, y viceversa), sino multívocas (a una lengua, varias culturas, y viceversa). Las lenguas transnacionales y transcontinentales como el español no pueden ser monoculturales. Entre la cultura de la comunidad de habla andaluza y la castellana, hay claras diferencias, pero entre cualquiera de las dos y la argentina o la colombiana, las diferencias son más evidentes. Bastaría con comparar entre sí las cartas gastronómicas de las diferentes regiones de España y, sobre todo, estas con las de cualquiera de los países hispánicos para darse cuenta de las notables diferencias léxicas entre unas y otras denominaciones.

Como muestra elocuente de cultuemas gastronómicos diferenciales, véase esta pizarra de un restaurante de Guadalajara (México): Aunque ya nos vamos acostumbrando a algunas de las comidas mexicanas, el conjunto produce cierta incompreensión porque hay nombres que no nos dicen nada sobre su designación, (*panela, rajás, enchiladas pozole, champurrado, jericalla, ate*), mientras que otros nos dicen cosas distintas de las que en realidad significan, pues son *falsos amigos translectales* (*tacos, chicharrón, punta, tortillas*)⁹: Ver fig.1



Fig. 1

No se me ocurre otra forma de salvar estas diferencias geoculturales intraducibles que no sea conservar el nombre original y explicarlo en nota, tanto para la traducción translectal como para la transidiomática. Así lo hace, por ejemplo, F. Maspero con nombres específicos de los *realia* mexicanos en la traducción al francés de *La reina del sur*, de Pérez-Reverte (RAMIRO VALDERRAMA, 2011: 414-415)

3. Ámbitos de comunicación y traducción translectal

La globalización de los intereses en el planeta, tanto económicos como culturales, es un fenómeno que no necesita demostración. Estamos incursos, sin elegirlo, en ese proceso planetario envolvente que configura no solo nuestro *modus vivendi*, sino también nuestro *modus intelligendi*. Evidentemente, en un mundo tan internacionalizado, la diversidad idiomática conlleva la correspondiente multiculturalidad, que hace imprescindible la mediación translativa.

El mundo hispánico, con relativa homogeneidad cultural de base y con lengua compartida, funciona, con mayor razón que el planeta, como la aldea global que preconizó Mc Luhan. Ello no obsta para reconocer que la *comunidad de lengua* hispana está formada por una natural diversidad de *comunidades de habla*, casi tantas como naciones hablan español¹⁰. ¿En qué campos se puede materializar esa diversidad? A título de inventario no exhaustivo, se pueden enumerar los ámbitos que suelen generar

intercambios culturales, que hacen necesaria la *traducción translectal inmediata o de primer grado*.

3.1. Los *viajes* de placer y de trabajo nunca han estado tan en boga como en este momento. El turismo transoceánico, en uno y otro sentido, es un fenómeno imparable de los cincuenta últimos años, por fijar unos límites de máximo flujo viajero. Por más que el interés mayor no esté en la comunicación con las gentes del lugar de destino, la necesidad de traducción intraindiomática es cognitivamente evidente. Es verdad que este tipo de traducción no es obvio, como lo sería entre hablantes que no comparten lengua, pero solo se podría negar si se fuera poco exigente en las condiciones de comunicación entre hablantes de la misma comunidad de lengua que no pertenecen a la misma comunidad de habla. La incomunicación que se produce si los hablantes no comparten lengua es mucho mayor que cuando, compartiendo, no dominan la variante translectal. Este fenómeno no es evidente para todos, pero sí para los viajeros, que sienten en los primeros contactos una mayor o menor extrañeza connotativa ante lo diferencial, cuando no, perplejidad comunicativa pasajera. Es lo que Rosenblat llama la *visión del turista*, necesariamente apresurada, para oponerla a la del lingüista, más informada y con menos carga de prejuicios¹¹. Naturalmente, esta es mi visión militante.

3.2. Las *migraciones* de españoles de principios del siglo XX hacia América y las vicisitudes de su aclimatación a los lugares de destino suponen un ejercicio de traducción translectal que no sé si se ha valorado suficientemente¹². En los últimos tiempos, con el acceso de España al primer mundo, las migraciones habían cambiado de signo. España, en particular, y Europa, en general, habían recibido un creciente flujo migratorio desde América –ahora frenado con la crisis- que no se limitaba al escaso reflujo de los emigrantes europeos de tercera o cuarta generación, sino que incluía predominantemente, según los países, masas originarias que buscaban salir de condiciones de vida marcadas por el subdesarrollo y la extrema pobreza de sus países. Evidentemente, no puedo detenerme a hacer un análisis sociológico, que iluminaría muchos problemas de base en la intercomprensión cultural y translectal con los españoles. Es fácil imaginar que se reproducen fenómenos de retraining ante una comunicación imperfecta que, si no llega a ser limitante, sí genera inseguridad y, en el peor de los casos, cierta incomprensión parecida a la que sufrieron en su día al llegar a América los emigrantes españoles. Sin duda, aquí han ocurrido procesos singularmente duros con los contingentes que no conocían bien las claves de acceso a este primer mundo aparentemente feliz. A partir de estas consideraciones, es fácil inferir los esfuerzos suplementarios de comunicación translectal en situación de *asimetría cultural*. Porque los emigrantes hablan la misma lengua, pero desde situaciones de interculturalidad muy peculiares. Las dificultades, en estos casos, se multiplican y agudizan porque añaden las diferencias sociolectales a las propiamente geolectales. Huelga toda insistencia en la necesidad de traducción translectal que generan estos flujos migratorios.

Los exilios que se han producido en el mundo hispanohablante «han servido para fomentar un trasvase de experiencias cívicas, sociales y culturales, a veces ignoradas y que, sin embargo, han tenido una gran transcendencia», se añade en la nota de la RAE y del Instituto Cervantes, organizadores del V Congreso Internacional de la Lengua Española, junto con la Asociación de Academias de la Lengua Española.

3.3. Otro campo de comunicación translectal inmediata es el de los *intercambios "culturales"* -científicos, políticos, comerciales, etc.- entre los países y los individuos del ámbito hispánico. En este mundo global aludido más arriba, intercomunicado por las famosas autopistas de la información, la comunidad hispánica no está al margen, a pesar del poco peso que todavía tiene nuestro idioma en la creación y administración de estas autopistas.

En este tipo de intercambios, interviene, además de la lengua general, la variante sectorial que llamamos *lengua de especialidad*, que tiende al español neutro, pero que no está exenta de marcas geolectales¹³.

Precisamente, Marga Calvo Armijo, que realizó su trabajo de investigación tutelado sobre el español de Houston bajo mi dirección, está en este momento con su tesis doctoral muy avanzada sobre el español estadounidense de divulgación médica. Se lo dirigimos la Dra. Esther Fraile Vicente y yo. Esta tesis promete interesantes y novedosas conclusiones contrastivas con el español de España que le servirá de referencia.

3.4 La *comunicación audiovisual* (Internet, TV y cine) es, sin duda, el ámbito individual más generalizado de la comunicación interlectal. No creo que esta aseveración necesite mucha justificación, pero sí exigirá, en cambio, atención al fenómeno y estudio más concienzudo. La red permite a los usuarios de lugares muy distantes una comunicación instantánea y privilegiada. Los circuitos de información probablemente resultarán cultural y lingüísticamente niveladores, a la larga, pero ello no obsta para que, de momento, se observen diferencias que empiezan por la propia nomenclatura informática que implica el uso del medio y terminan con la presencia de los rasgos lectales de cada país o región¹⁴. De hecho, las ofertas de trabajo de traducción seleccionan frecuentemente la variedad de español que se prefiere o se exige. Parece que en América se pide, sobre todo, el español neutro*. No es raro que se privilegie esta suprariedad en las comunicaciones que tienen vocación de mercado, frente a las que se dirigen a la clientela doméstica, sea dicho esto sin la más mínima intención peyorativa. Acaso sea la literatura la que conculque con más facilidad esta máxima de mercado: "Usa la forma de lengua que más venda"¹⁵. Se me ocurre que el lenguaje político, promueve esta misma máxima, pero con una aplicación de ámbito local: "Habla y escribe del modo que puedas llegar mejor a mayor número de electores." En aplicación de esa máxima, la variante de elección será seguramente el vernáculo coloquial culto "fuerte", porque es el que llega más y mejor a las masas. Ello no obsta para que una pequeña dosis del vernáculo más pedestre surta también los efectos deseados en audiencias populares cuyo voto es, en principio, más fácilmente manipulable.

Si de Internet pasamos a la TV y al cine, reducimos probablemente el ámbito de influencia, pero intensificamos la riqueza lectal y la pluralidad. Las series de TV, de diversa procedencia, culebrones incluidos, ponen a los espectadores ante la tesitura de cambiar de canal o hacer el esfuerzo de traducir a su vernáculo o al estándar neutro (estándar₁) lo que está escuchando. Cada vez más ocurre lo segundo, sin que ello impida o aminore el éxito de audiencia. Este hecho es la mejor prueba de que la comprensión está garantizada, pues nadie seguiría una serie cuya lengua no entendiera. En este caso, la comprensión es el resultado de una *traducción interlectal inmediata (de primer grado)*, implícita o explícita: es implícita, cuando se hace sobre la marcha sin necesidad

de consulta. Es explícita, cuando se recurre al diccionario adecuado para resolver las dudas que el texto provoca.

Lo dicho para la televisión puede aplicarse, *mutatis mutandis*, al cine, en tanto que ambos comparten canal audiovisual, pero sin obviar el hecho de que el cine de las salas llega a un número de espectadores mucho menor y en general mejor formados. Ello influye en la mayor o menor facilidad de traducción translectal inmediata. Los trabajos de investigación tutelados de nuestros doctorandos MARTÍNEZ ROMERA (2006), y CARRERA FERNÁNDEZ (2008), versan respectivamente sobre la recepción y la traducción translectal de la película *Martín H*, de Campanella y *La vendedora de rosas*, de Gaviria. Las conclusiones están en la línea de respeto a la traducción interlectal siempre que sea posible.

3.5. El lenguaje de los *comics* infantiles y de adultos suele ser muy lectalmente marcado. PASCUAL CABRERIZO (2007) aborda la traducción translectal en el cómic adulto *El tratamiento de la connotación en la traducción del cómic 'Ultimate X-Men*. RAMIRO VALDERRAMA, M. (2009) analiza en un artículo corto la traducción translectal de Mafalda y llega a la conclusión de que no es difícil traducirla porque no está tan marcada como parece.

3.6. Los *textos escritos y orales*. Se sabe que se lee mucho menos de lo que se ve la tele o se escucha la radio y que esta es una forma especial de comunicación que cuenta con el prestigio de muchos años de cultivo e investigación. Creo que leemos, sobre todo, textos intralectales que no nos exigen esfuerzo y hablan de temas más cercanos. Pero no es raro que tengamos que leer por obligación o por gusto a los grandes autores de la literatura española e hispanica. Y en este supuesto, nadie se libra de hacer traducción translectal de primer grado. Y, por supuesto, los profesionales de la traducción, de manera más o menos intensiva, tienen que leer y traducir textos de todos los géneros, entre ellos, muy frecuentemente, los que exigen traducción de "localización". Este tipo de traducción, sobre todo cuando el español es lengua de llegada, exige traducción *translectal mediata* o de segundo grado para adecuarla a la variante del TO y a la cultura receptora. No basta con la adecuación "aséptica" entre lengua de partida y lengua de llegada. En mis trabajos de investigación sobre "variedades y traducción", he estudiado textos literarios muy marcados, como el *Libro de Manuel*, de Cortázar (RAMIRO VALDERRAMA, 1992, 1994, 1995^a y 2001) y el de Pérez-Reverte, *La reina del sur*, mucho más marcado (RAMIRO VALDERRAMA, 2011). El trabajo de investigación de MUÑOZ PIMPINELA (2005), tutelado por mí, analiza su propia traducción transidiomática de *Hell*, una obra muy marcada de la jovencísima escritora francesa *Lolita Pille*. Su concienzuda y, mi juicio, muy lograda traducción es escrupulosamente respetuosa de las marcas diastráticas y diafásicas del TO.

3.7. En este momento, *los textos escritos en Internet* son otro ámbito privilegiado de comunicación translectal, además de transidiomática. Los textos de las consultas a Google y los de la Wikipedia están escritos en un español no marcado, lo contrario de lo que ocurre en las redes sociales y en el correo electrónico. Estos ponen en contacto a hablantes intralectales, pero también translectales, de modo que contribuyen en una medida difícilmente cuantificable a la nivelación del español pasivo y, en menor escala, al activo.

4. Campos geoculturales y lingüísticos implicados en el léxico translectal

4.1. No es posible desarrollar aquí y ahora cada uno de los aspectos temáticos del panorama cultural implícitos en este tipo de traducción. La mera enumeración de estos campos afectados, a título de inventario, es suficiente para hacerse una idea de los horizontes culturales de la traducción translectal. No por obvios, es menos necesario explicitarlos.

4.1.1. Vida cultural implícita:

- El medio natural y las labores con él relacionadas.
- Usos y costumbres sociales:
 - + Relaciones de familia, de amistad, de amor, de religión, de trabajo.
 - + Celebraciones de nacimiento, de noviazgo, de matrimonio, de culto.
 - + Otras costumbres sociales.
- Folclore asociado a esos usos y costumbres.
- Hábitos de alimentación, de cuidado de la salud física y mental.
- Hábitos de trabajo y ocio (horarios, estilo, etc.).
- Diversiones y deportes “nacionales”.
- Sentido del humor.

4.1.2. Vida cultural explícita:

- Conocimiento del medio natural.
- Sistema educativo.
- Incidencia de la literatura, el arte, la música, el periodismo, el folclore y las fiestas populares en la vida social.

Como puede verse, la relación de campos geoculturales que cubre la traducción translectal es amplia y abierta. El reto inmediato es recorrerlo sectorialmente. Un comentario sobre cada uno de estos campos podría resultar jugoso, pero confío en la perspicacia del lector para suplirlo.

4.2. Como es lógico, han de ser tenidos en cuenta todos los aspectos de la lengua en que puede manifestarse, en mayor o menor medida, la variación idiomática, es decir, en los aspectos fónico, léxico-semántico, sintáctico y pragmático. La traducción translectal ha de prestar atención a las variantes de todo tipo que aparecen en el TO, pero el desarrollo de la variación idiomática propiamente dicha queda afuera del propósito de este artículo. Habrá que abordarlo específicamente en otra ocasión. Los trabajos del programa de doctorado “Traducción y comunicación intercultural” han abordado preferentemente el aspecto léxico y fraseológico que son, junto al léxico, los más marcados.

5. Incidencia de las marcas lectales en la comunicación translectal

A título de inventario, recuerdo la clasificación desarrollada en otros trabajos (RAMIRO VALDERRAMA, 2003, 2007, 2011 y 2012, CARRERA-RAMIRO, en prensa): Las marcas lectales tienen que ver con los factores externos de variación idiomática: Factores de tiempo, de espacio, de contexto sociocultural y de circunstancia comunicativa;

Marcas de tiempo o diacrónicas: Cronolecto.

Marcas de espacio o diatópicas: Geolectos o dialectos.

Marcas de contexto sociocultural o diastráticas: Sociolectos.

Marcas de situación comunicativa o diafásicas: Estilectos o registros.

Estas marcas actúan en los textos modificando *formal* y *sustancialmente* el mensaje:

5.1. Modificación *formal* del mensaje: Entiendo por diferencias formales las peculiaridades fónicas, morfológicas y sintácticas entre variantes de una misma lengua. Producen extrañeza porque se reconocen como inhabituales en su comunidad de habla, pero no suelen afectar al sentido. El receptor translectal registra mentalmente las diferencias y las acepta de mejor o peor grado: Seseo, yeísmo, voseo, dequeísmo, acento regional o local, giros o expresiones inhabituales, pero entendibles.

En este caso, el receptor translectal recoloca fácilmente la variación translectal en su propio lecto. Lógicamente, al hacer la equivalencia, lo que hace es traducir. y se siente satisfecho porque se ha llevado el agua a su molino al superar el pequeño desajuste o incomodidad que el mensaje inicial le ha causado. Dependerá de cada caso el que se pierda o no la connotación original. Aunque no necesite traducción translectal explícita, el oyente tiende a contrastar el mensaje con sus hábitos lingüísticos.

5.2. Modificación *sustancial* del mensaje: Esto ocurre, cuando las marcas lectales dificultan o ponen en peligro la comprensión, bien porque el receptor no sepa descodificar parte del mensaje o porque lo descodifica mal. Ambas posibilidades se dan normalmente en el léxico -el dominio lingüístico que se hace cargo del estado de cosas del mundo y de la cultura correspondiente- bien porque este resulte desconocido, bien porque se caiga en la trampa de los *falsos amigos* translectales: *Currar* es un verbo que en España no contiene ningún sema negativo, pero en Argentina sí. De modo que, usarlo como sinónimo, sería error manifiesto. Su traducción interlectal en rioplatense es *laburar*, porque este es el equivalente pragmático exacto del peninsular *currar*. La equivalencia se da en todo el desarrollo léxico: *curro/laburo*, *currante/laburante*, *currárselo/laburárselo*, etc.

En el epígrafe 7, se van a ejemplificar ambos tipos de modificación en una selección de términos más o menos sinonímicos, a partir de unos cuadros de equivalencias léxicas interlectales surgidos de la encuesta informal realizada a participantes transgeolectales en el II Congreso de Interpretación y Traducción en La Antigua de AGIT y I Encuentro Internacional del Centro Regional América Latina de la FIT (La Antigua, Guatemala, 2006) para enriquecer la comparación, ofrecida en mi ponencia, entre una selección léxica y fraseológica hispanoargentina tomada de mi propia experiencia bigeolectal. (Tablas 1-4)

6. Dificultades de traducción translectal

Las dificultades de transferencia de los textos lectalmente marcados no reside exclusivamente en encontrar las equivalencias funcionales básicas de designación, imprescindibles para recoger los *realia* del TO de la mejor manera posible. Para acertar en ello, tampoco basta con la imprescindible competencia enciclopédica y cultural, de la que ya hemos hablado¹⁶.

Si intentáramos establecer una jerarquía entre las dificultades de traducción interlectal, podríamos llegar a esta escala:

a) Es relativamente fácil descubrir por aproximación las variedades diatópicas, si no se precisan dentro de ellas las diferencias de nivel sociocultural y de registro diafásico.

b) Es difícil, en cambio, discriminar, sin previo estudio, dentro de cada geolecto, el sociolecto o nivel y el estilecto o registro¹⁷.

c) Pero lo que, a mi entender, representa el verdadero compromiso para el traductor de este tipo de textos es preservar el sentido, que trasciende la designación referencial, y trasladárselo al receptor meta de manera comprensible y aceptable en su cultura receptora. Sentido que casi siempre tiene que ver con la connotación¹⁸ de las variantes presentes e, incluso, de las ausentes. Tanto la presencia como la ausencia es significativa, pues representa una decisión consciente del autor: Recuerdo que Cortázar, en *Rayuela*, usa la palabra española *esparadrapo* en vez de la lexía argentina *tela adhesiva* o *metro*, en vez de *subte* ¿Por qué lo hace? Habría que habérselo preguntado a él, pero estoy convencido de que no lo hizo inconscientemente.

Además de estas dificultades generales, hay escollos traductológicos que es preciso esquivar:

1) Los *falsos amigos translectales*, frecuentemente ligados a la cultura de origen. Son palabras con significados dispares, pero con significante compartido por dos o más variedades. Más abajo veremos ejemplos de nombres de comidas mexicanas. Son, pues, palabras con *polisemia translectal*.

2) Los *sinónimos translectales*: Son palabras o expresiones con el mismo o parecido significado en dos o más variedades: *piscina/pileta/alberca*, *desarrollo sostenible/ sustentable*.

No puedo entretenerme a desarrollar estas ideas, que forman parte sustancial de mi investigación inтраidiomática, como puede verse con una simple ojeada a la bibliografía que aquí recojo, pero singularmente en RAMIRO VALDERRAMA (1994, 1995, 2001, 2003, 2007 y 2012).

He recogido en la bibliografía cinco trabajos de investigación, tutelados por mí, sobre algún aspecto de la traducción translectal, que pueden leerse en la biblioteca universitaria del campus de Soria y que quizá algún día suban a la “nube” para que puedan ser leídos en Internet. Fueron escritos por doctorandos de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria (Universidad de Valladolid), dentro del programa de doctorado “Traducción y comunicación intercultural” de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria. Son MUÑOZ PIMPINELA (2005), MARTÍNEZ ROMERA (2006), PASCUAL CABRERIZO (2007), CARRERA FERNÁNDEZ (2008) y CHES (2012).

En estos trabajos, se concluye que neutralizar el léxico y la fraseología diferenciales favorece la comprensión básica, pero perjudica la comprensión cabal, pues anula, no siempre con razón, la connotación peculiar de las variantes analizadas. “¡Como queríamos demostrar!”, que se decía al finalizar un teorema.

La tesis doctoral de la flamante Dra. Carrera Fernández, *Aproximación a la traducción translectal en un contexto audiovisual con un corpus de películas hispanoamericanas*, hace un análisis minucioso y contrastivo de tres películas¹⁹, de las que extrae el léxico diferencial y lo contrasta, en una formidable base de datos, que contiene unas detalladas fichas del léxico diferencial de las tres películas. Sugiere una posible traducción interlectal o supralectal al español de España de cada unidad léxica marcada. Pronto se podrá leer en el repositorio de la Universidad de Valladolid. Sus

conclusiones al respecto se apoyan en una base estadística: Ha podido traducir interlectalmente, a pesar de usar un filtro exigente²⁰, el 53% -sin contar repeticiones- del conjunto de las unidades seleccionadas.

El magnífico artículo de las profesoras de la Universidad Nacional de Córdoba M. T. Toniolo y M.E. Zurita, basado en un buen trabajo de investigación que yo les había dirigido en su momento, neutraliza sistemáticamente una serie de tangos. Solo con leerlos descafeinados, la conclusión se impone: “Estos no son mis tangos, que me los han cambiado”. Seguro que así serían más fáciles de traducir a otra lengua, pero con resultado descorazonador (TONIOLO –ZURITA: 2009).

7. Situaciones de equivalencia que pueden presentarse entre textos translectales

Creo que, generalizando, hay cuatro situaciones posibles: Equivalencia fácil²¹, equivalencia difícil, equivalencia imposible y falsa equivalencia. Con falsa equivalencia me refiero a los falsos amigos translectales, que comparten significante pero no significado. Se trata de una polisemia translectal equívoca: Un *camión* en España y otras naciones hispánicas no es un “autobús”, como en México. *Guagua* es un autobús en Canarias y en Cuba, mientras que en Chile es un bebé. Y tantas polisemias translectales como surgen en los textos diferencialmente marcados.

Los cuadros comparativos del primer tipo de equivalencia los elaboré en su día tras una encuesta informal realizada entre los asistentes al congreso de La Antigua (Guatemala, 2006) a partir del contraste bigeolectal que allí presenté entre las variantes española y argentina²². Luego las he contrastado en el magnífico *Diccionario de uso del español de América y de España*, de la editorial Vox. Sin duda, estos cuadros se pueden perfeccionar. Y algunas voces, las he confirmado en el corpus académico CREA. (RAE, 2008).

7.1. Equivalencia fácil entre variantes diatópicas homólogas

Equivalencia fácil entre variedades diatópicas homólogas (tabla1)

España	Argentina	Chile	C. Rica	Ecuador	Salvador	Guatemala	México	Perú
desarrollo sostenible	desarrollo sustentable	desarrollo sostenible	desarrollo sustentable	desarrollo sostenible				
disco duro	disco rígido	disco duro	disco duro					
piscina	pileta	piscina	piscina	piscina	piscina	piscina	alberca	piscina
Bañador/ traje de baño	malla	trajede baño	traje de baño	bañador	traje de baño	calzoneta	traje de baño	ropa de baño
billete	boleto	boleto	boleto	billete	boleto	boleto	boleto	boleto

En esta tabla, la *sinonimia archigeolectal* presenta pocas variantes: desarrollo *sostenible* frente a *sustentable*, disco *duro* frente a *rígido*, *piscina* frente a *pileta* y *alberca*, *bañador*, frente a *traje de baño*, *ropa de baño* y *calzoneta*, *billete* frente a *boleto*. Observamos la homogeneidad diatópica de las palabras de la muestra, con la excepción clara de *billete*. En consecuencia, la variación es mínima, de modo que, si partiéramos de textos peninsulares, apenas necesitaríamos traducción interlectal. Estas

variantes son prácticamente compartidas por todas las clases sociales de cada uno de los geolectos aquí representados.

7.2. Equivalencia fácil entre variedades diastráticas homólogas

Entre variantes diastráticas cultas (tabla2)

España	Argentina	Chile	Costa Rica	Ecuador	Salvador	Guatemala	México	Perú
introducir ²³	ingresar ²⁴	introducir	meter/ introducir	ingresar	introducir	meter	ingresar	introducir
transigir	transar ²⁵	transar	transar	transar	transar	transar	transar	transar

La lectura de esta tabla arroja la sinonimia archigeolectal de *introducir*, *ingresar* y *meter* con predominio de *introducir* seguido por *ingresar*. Se supone que guardamos la correspondencia al traducir interlectalmente. Por ejemplo, *meter* figura en Costa Rica como alternativa a *introducir*, mientras que en Guatemala se presenta como forma única. No estoy seguro de la interpretación de los informantes, pero si es como aquí aparece, significa que *meter* funciona como geolecto del mismo nivel formal que *introducir* e *ingresar*. En Argentina y España no ocurre así y sospecho que en los otros geolectos americanos, tampoco²⁶.

Entre variantes diastráticas de nivel medio (tabla3)

España	Argentina	Chile	C. Rica	Ecuador	Guatemala	México	Perú
coche	auto	auto	carro/auto	carro	carro	carro/ coche	carro
llamada	llamado	llamado	llamada	llamada	llamada	llamada	llamada

Esta tabla no ofrece mucha novedad. Llamen la atención la práctica unanimidad de *llamada* frente a *llamado* y que, en la sinonimia archigeolectal entre tres variantes *carro*, *auto* y *coche*, predomina la primera de ellas, de posible influencia anglófona. El DRAE no lo señala. Solo lo marca como americanismo en la novena acepción.

7.3. Equivalencia fácil entre variedades diafásicas homólogas

Entre variantes diafásicas coloquiales (tabla4)

España	Argentina	Chile	C. Rica	Ecuador	Guatemala	México	Perú
pasta	plata	plata	plata	plata	plata	lana/ lanón	plata
papear/jamar	morfar	zampar		*comer ²⁷	tramar	taquear	tapear./tragar, jamear,
chaval	pibe	cabro	chiquito/niño	¿guagua?	niño/patojo	plebe /huerquillo	chibolo/cabro /chiquillo
estoy molido/ reventado	estoy roto	estoy molido	estoy molido	estoy molido	estoy dolido/ trancaceado	estoy traqueteado	estoy molido

me da rabia/ me cabrea	me da bronca	me da rabia	me da cólera/ me da rabia	estoy con iras	me da rabia/ me da cólera	me da coraje/ me encabrona	me da rabia/ me da bronca
¿eres gilipollas, tío?	¿sos boludo, che?	¿eres güevón?	¿eres güevón?	¿eres huevón?	¿eres medio mudo?	¿estás pendejo?	¿estás tú cojudo?

Observamos la corta sinonimia archigeolectal de *pasta*, *plata* y *lana* con el predominio de *plata*, en contraste las demás filas. Recuerdo que para acertar en la equivalencia pragmática entre variantes de estilo o *registro*, perdón por la insistencia, no basta con salvaguardar la designación, como ocurre con el sinónimo *comer*, que aparece en la casilla de Ecuador. La sinonimia interlectal es real cuando se preserva la homogeneidad de registro, pues solo así se garantiza la *equivalencia de uso*²⁸. Si en un TO, oral o escrito, aparece *¿eres gilipollas, tío?*, el traductor puede hacer la vista gorda y traducir *¿eres tonto, eh?*, pero si lo hace así, para no molestar a su hipotético receptor, ha de asumir la pérdida de la connotación. No le voy a discutir esa opción -tan aceptada, por otra aparte, por casi todas las modernas teorías de la traducción- pero manifiesto el desajuste que se produce y defiendo la lógica de la correspondencia diafásica en LM siempre que ello sea posible y la recepción no lo desaconseje claramente. Un simple vistazo a la sinonimia archigeolectal de la última fila de la tabla pone de manifiesto la unidad connotativa de la rica variedad de expresiones²⁹. Nótese que el voseo de esta muestra se reduce al Río de la Plata y a Chile.

7.4. Equivalencia translectal difícil: De variedades diafásicas, a otras variedades de efecto equivalente.

Por unas u otras razones, ya sean lingüísticas o extralingüísticas, la equivalencia entre las variedades del TO no encuentran fácil correspondencia translectal. Voy a dar unos ejemplos:

El adjetivo *trucho*, de frecuente uso en los intercambios informales en Argentina, significa, en primera acepción, según el académico *Diccionario del habla de los argentinos* “falso, fraudulento” y en segunda, “de poca calidad”. Pues bien, no encuentro una traducción translectal peninsular que respete la connotación familiar. Todos los sinónimos que se me ocurren son supralectales, como *inauténtico*, *ilegítimo*, *bastardo* o *sucedáneo*.

Algo parecido ocurre con *putear* y *puteadas*, que tiene que ver en Argentina con la conducta verbal y no con la sexual. Significa “cualquier forma de incontinencia verbal, como decir palabrotas, palabras ofensivas, etc.” En España, ponemos el acento en el comportamiento (*hacer putadas* a alguien es comportarse mal con él), mientras que, en el Río de la Plata, *decir puteadas* equivale a *decir palabrotas*. La expresión *sacar a alguien a las puteadas* es hacerlo con *cajas destempladas*. Esta traducción supralectal no recoge la malsonancia de *puteadas*, mientras que si tradujéramos por *cagando leches*, podríamos cargar excesivamente las tintas, porque añadiríamos a lo sexual lo escatológico. Un buen ejemplo de equivalencia difícil en traducción translectal es el de los nombres de las comidas mexicanas, que hemos visto en la fig. 1.

8. Pautas de traducción translectal

Para no extenderme demasiado, voy a formular algunas estrategias traductorales como respuestas breves a preguntas pertinentes.

8.1. ¿Cómo entendemos o traducimos los hablantes translectales los textos lectalmente marcados, orales, escritos y audiovisuales?

Si somos simplemente receptores translectales de textos lectalmente marcados, usamos un mecanismo de comprensión y traducción *inmediata* (sin intermediarios): Así ocurre en conversaciones, lecturas, audiciones radiofónicas y televisivas, canciones, películas, transacciones económicas, congresos internacionales, viajes, etc. El uso de los recursos lexicográficos dependerá del tipo de texto: En una sala de cine, difícilmente podremos consultar un diccionario, a no ser que molestemos al vecino acudiendo al móvil.

Si somos mediadores interculturales, especialmente traductores, usaremos la estrategia de comprensión directa del TO, y de expresión vicaria en el TM. Solo así se garantiza una traducción cabal del sentido. En esta circunstancia, el empleo de los recursos lexicográficos es fundamental. Su consulta será concienzuda en la medida de sus posibilidades. Su experiencia le permitirá elegir los mejores recursos impresos y telemáticos disponibles.

Si somos investigadores, la consulta no solo será concienzuda, sino que tenderá a la exhaustividad. En la tesis de Judit Carrera (2014), la exhaustividad del contraste lexicográfico es su santo y seña.

8.2. ¿A qué variante de lengua traducir?

La respuesta a esta pregunta depende de las dos variables fundamentales conocidas: De las variantes de lengua del TO (polo de la adecuación) y de las posibilidades de equivalencia que ofrecen la lengua y la cultura meta (polo de aceptabilidad). Es imprescindible estudiar detenidamente el TO para reconocer las variantes y determinar su aportación intencional a la construcción del sentido. A partir de ahí, pasamos a examinar y valorar las posibilidades de la lengua y de la cultura receptoras para reproducir en el TM las denotaciones y connotaciones del TO o, al menos, para aproximarse a ellas. Si la búsqueda de equivalencia pragmática entre dos lenguas, de por sí asimétricas³⁰, no es tarea fácil, la complicación añadida de la presencia significativa de variantes en los textos no solo supone un grado mayor de discernimiento traductor, sino una verdadera competencia interlectal previa, que no se puede improvisar.

En el fenómeno de la intercomprensión translectal, subyacen, dos planos complementarios, bien diferenciados semióticamente, el *denotativo* y el *connotativo*, vistos a la manera de HJELMSLEV (1943). Estos dos planos no siempre son accesibles en un análisis somero. No por más sutil, la incidencia de la connotación es menos decisiva para la comunicación en profundidad. Está ligada al sentido último de los textos. He oído decir muchas veces que en el subtítulo se traduce “solo lo más importante” y me he preguntado otras tantas veces ¿qué es lo más importante? Solo se alcanza el nivel óptimo de comunicación si se garantiza la transferencia cabal del sentido connotativo de textos de salida lectalmente marcados a textos de llegada correlativamente equivalentes.

A modo de ejemplo, ofrezco un chiste gráfico del humorista argentino Sendra, que da juego sobre la búsqueda de lo importante en traducción translectal y transidiomática. Justamente lo leí en Córdoba, la docta. Es un caso de polisemia

translectal -estrictamente, de *bisemia*- que necesita traducción interlectal para ser entendido en toda su dimensión. No exige conocimiento del medio, ni de la cultura argentina, pero es imprescindible entender la bisemia de la palabra *pieza*, que el DRAE recoge sin marcación lectal alguna:



Fig.2

Es muy importante compartir comunidad de habla para entender el sentido en toda su profundidad. Por ejemplo, un español que no estuviera habituado al geolecto rioplatense, se perdería el juego polisémico intrageolectal entre *pieza*₁ “trozo de tela” y *pieza*₂ “habitación”³¹, que es la que tiene balcón real. Es sabido que los juegos de palabras o de acepciones, como en este caso, no son fáciles de traducir, ni transidiomática, ni translectalmente³².

Dos alumnas de primer curso de Traducción e Interpretación de la facultad homónima de la Universidad de Valladolid en Soria³³ tuvieron la iniciativa de buscar en español de España una traducción translectal que respetara el juego bisémico *pieza*₁/*pieza*₂ y vaya si lo lograron: Se les ocurrió sustituir su bisemia por la de *delantera*₁ “posición de ataque de los futbolistas en el campo” y *delantera*₂, metafóricamente “busto femenino”. Cambiando el signo connotativo, mantuvieron el mismo efecto polisémico del TO. El acierto es muy notable dada la escasa experiencia transléctica de sus autoras, que estaban en el curso inicial de la carrera. Lo recojo aquí como testimonio de su perspicacia y creatividad traductora. (Ver fig.3)

La historia de la traducción del chiste no termina aquí, pues una pareja de estudiantes italianos del mismo curso -Emma Becciu y Giacomo Littera- intentó conseguir en su lengua un efecto expresivo equivalente al del chiste argentino. Para ello, hubieron de cambiar también el significante connotativo. Y a la vista está que lo lograron muy eficazmente. (Ver fig.4)



Fig.3



Fig. 4

8.3. ¿Qué hacer cuando no existe en la lengua de llegada equivalencia funcional con las variantes geolectales de la lengua de partida?

Entre las variantes diatópicas de dos lenguas, puede ser que haya correspondencia diastrática y diafásica, pero no diatópica, como es natural. La estrategia de elegir un geolecto de lengua meta (LM) para traducir determinado geolecto de lengua original (LO) siempre será artificialmente forzada. En estos y en otros casos, habría que optar por la *equivalencia pragmática* que mejor garantice el sentido. Mantener a lo largo del texto la estrategia elegida al respecto parece lo más deseable. Esto no siempre ocurre, quizá por falta de tiempo o de hábito de planificar la traducción. La solución es mantener, siempre que sea posible, las marcas diastráticas y diafásicas.

8.4. ¿Y si tampoco existiera equivalencia pragmática interidiomática entre la LO y la LM?

En esta tesitura, no cabe otra solución que homogeneizar previamente el TO o, lo que es lo mismo, traducirlo a la supravariante estándar₂ o neutra. Ya me he referido al ejercicio de homogeneización con el nombre de traducción supralectal. Esta estrategia favorece la traducción a LM, pero tiene el alto coste de la pérdida de connotaciones de las variantes neutralizadas. Por eso se ofrece como la última de las soluciones de traducción³⁴.

9. A modo de conclusión

Llegados a este punto, no me queda más que cerrar este extenso artículo con el agradecimiento a la revista *ReCIAL* por haberme dado la ocasión de publicar estas reflexiones que vienen a redondear la teoría de la traducción translectal que tuvo su planteamiento de conjunto en otra revista de la UNC, *Escribas,4* (2007), que recogía un artículo de la *Memoria del II Congreso de Interpretación y Traducción de AGIT y I Encuentro Internacional del Centro Regional América Latina de la FIT, en La Antigua*. Ciudad de Guatemala, (2007): 147-177.

Se hace camino al andar, no solo es un verso de Machado. El tiempo y la reflexión van ayudando a decantar la teoría y la metodología investigadora, que va tomando cuerpo, no sin algunos titubeos naturales. Esta nueva aportación se suma a las de mis estudiantes de doctorado, a los de la Dra. Carrera y a las mías: *¡Se hace camino al andar...!*

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, M. (dir.) (1996): *Manual de dialectología hispánica: El español de América*, Barcelona, Ariel.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010): *Diccionario de Americanismos*. Madrid: Santillana.
- BALBUENA TOREZANO, M C. y GARCÍA CALDERÓN, Á. (eds.) (2007): *Traducción y mediación cultural. Reflexiones interdisciplinares*, Traducción en el Atrio, Granada: Atrio.
- BENSOUSSAN, A. (1999): *Confesiones de un traidor. Ensayo sobre la traducción*. Madrid: Editorial Comares
- CARBONELL I CORTÉS, O. (1998): *Traducción y cultura: De la ideología al texto*, Salamanca, Colegio de España.
- CARRERA FERNANDEZ, J. (2008): “Estudio del léxico marcado lectalmente en ‘La vendedora de rosas’ (Gaviria, 1998). Una aproximación a la traducción interlectal” Trabajo de investigación tutelado por M. Ramiro Valderrama. Soria: Universidad de Valladolid. Disponible en línea: <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/2526>>
- CARRERA FERNÁNDEZ, J. (2014): *Aproximación a la traducción translectal de un corpus audiovisual de películas hispanoamericanas*. Tesis doctoral dirigida por el

Dr. Ramiro Valderrama, leída el 21.11.2014. Universidad de Valladolid.

CARRERA FERNÁNDEZ, Judith y RAMIRO VALDERRAMA (en prensa): “¿A qué español traducimos? Delimitación del concepto ‘español estándar’ aplicado a la traducción”, en *Actas del VI Congreso de la AIETI*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.

CASTELLANO ALEMÁN, Á. (2001): *Aspectos sociolingüísticos de la variación gramatical*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

CHES, A. (2012): La traducción publicitaria de las marcas comerciales en el mundo hispanohablante. El caso de las páginas de Internet para niños. Trabajo de investigación tutelado dirigido por M. Ramiro Valderrama. Soria: Universidad de Valladolid.

COSERIU, E. (1973): *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1981.

COSERIU, E. (1977): *Principios de semántica estructural*. Madrid. Gredos

COSERIU, E. (1981): “Los conceptos de “dialecto”, “nivel” y “estilo de lengua “ y el sentido propio de la dialectología”, en *LEA*, III, 1, pp.1-32

DI TULLIO, A. (2004): “La construcción de la tradición cultural y la identidad lingüística: Sarmiento y Borges”, *III Congreso Internacional de la Lengua Española*, Rosario Disponible en <http://congresosdelalengua.es/default.htm> (consultado el 24.11.20014)

GARVIN, P.L y LASTRA, Y. (Eds.) (1974) *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*, México.

GERZENSTEIN, A. (2000): “La traducción en el marco del contexto cultural”, *I Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación*, Buenos Aires, Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires: 381-390.

GUILLÉN, C. (2004): “Aspectos ideológicos y culturales de la identidad lingüística: Los equívocos de la identidad cultural” *III Congreso Internacional de la Lengua Española*, Rosario, (Argentina): 2004.
<http://congresosdelalengua.es/default.htm> (consultado el 19.11.2014)

LOPE BLANCH, J. M. (1977): *Estudios sobre el español hablado en las principales ciudades de América*, México, UNAM.

LOPE BLANCH, J. M. (ed.) (1984): *Problemas sociolingüísticos de Iberoamérica*, México,

MARTÍNEZ ROMERA, J. (2006): *Aproximación a la dimensión interlectal en la película Martín (Hache) de Adolfo Aristarain*. Trabajo de investigación tutelado dirigido por M. Ramiro Valderrama. Soria: Universidad de Valladolid.

LUQUE NADAL, L. (2009): “Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?”, *Language Design 11*: 93-120.
http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf (consultado el 20.10.2014)

MARTÍNEZ GARCÍA, A. (1996): “Cultura y traducción”, *Contrastes. Revista Interdisciplinaria de Filosofía*. Universidad de Málaga, pp. 173-190
<http://www.uma.es/contrastes/pdfs/001/Contrastes001-10.pdf> (consultado el 20.10.2014)

- MAYORAL, R. (1994): "La explicitación de información en la traducción intercultural". En *Studis sobre la traducció*, Amparo Hurtado Albir (ed.), Publicaciones de la Universitat Jaume I, 1: Castellón de la Plana.
- MAYORAL ASENSIO, R. y MUÑOZ MARTÍN, R. (1997): "Estrategias comunicativas en la traducción intercultural", en FERNÁNDEZ NISTAL, P. y BRAVO GONZALO (coords.): *Aproximaciones a los estudios de traducción*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- MINGUZZI, A. V. – ILLESCAS, R. M. (2000): "Diccionarios de emigración: La traducción de lo otro", en *I Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación*, Buenos Aires, Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 303-311.
- MOLINA MARTÍNEZ, L. (2001): *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tesis doctoral dirigida por la doctora Hurtado Albir en la UAB el 13.12. 2001.
- MORALA, José R. (2007): "Diccionarios de variantes del español", en Español@internet [en línea] marzo [consulta: 17.10.2014]. Disponible en línea: <<http://www.jrmorala.unileon.es/dicci/007.htm>>.
- MORENO DE ALBA, J. G. (1993): *El español en América*, México, FCE.
- MORENO FERNÁNDEZ, F. (ed.) (1993): *La división dialectal del español de América*, Alcalá de Henares, Universidad
- MORENO FERNÁNDEZ, F. et al. (ed.) (2003): *Lengua, variación y contexto: Estudios dedicados a Humberto López Morales*, Madrid, Arco/Libros.
- MUNOZ PIMPINELA, E. (2005): *Aproximación a las dificultades de traducción al español del léxico de la novela 'Hell', de Lolita Pille*. Trabajo de investigación tutelado por M. Ramiro Valderrama, Soria: Universidad de Valladolid.
- PASCUAL CABRERIZO, S. (2007): *El tratamiento de la connotación en la traducción del cómic 'Ultimate X-Men'*. Trabajo de investigación tutelado por M. Ramiro Valderrama, Soria: Universidad de Valladolid.
- PÉREZ, J. (2001): *Contacto interlingüístico e intercultural en el mundo hispánico I-II*, Valencia: Universidad de Valencia.
- PÉREZ -REVERTE, A. (2002): *La reina del sur*, Madrid, Alfaguara.
- PÉREZ -REVERTE, A. (2003): *La Reine du Sud*, trad. F. Maspero, Paris, Éditions du Seuil.
- RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción. Problemas de la equivalencia transléctica inglés-español*, León: Universidad de León.
- RAMIRO VALDERRAMA, M. (1992): "¿Es la connotación un significado segundo?", Revista de investigación, *RICUS*, XI, 2: 23-46, Soria, Publicaciones del Colegio Universitario.
- RAMIRO VALDERRAMA, M. (1994): "Connotaciones y traducción: De lo intraducible a lo intraducido en *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar", en A. Bueno, M. Ramiro y J. M. Zarandona (coords.), *La traducción de lo inefable. Actas del 1^{er} congreso*

internacional de Traducción e Interpretación de Soria, Soria, Publicaciones del C. Universitario: 117-131.

- RAMIRO VALDERRAMA, M. (1995a): “Pautas para el estudio de las connotaciones diatópicas, diastráticas y diafásicas del texto de Cortázar *Libro de Manuel*”, *El español de América. Actas del IV Congreso Internacional de El Español de América*, II, (7 al 11 diciembre de 1992), Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile: 1285-1294.
- RAMIRO VALDERRAMA, M. (1995b): *El énfasis en la prosa de Cela: La repetición como procedimiento connotativo*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RAMIRO VALDERRAMA, M. (2001): “Apuntes semióticos en torno a la traducción de textos transcontextualizados”, en *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, 3: 13-37.
- RAMIRO VALDERRAMA, M. (2003): “El traductor y la búsqueda del estándar hispánico”, *III Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación, II*, Buenos Aires, Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires: 421-437
- RAMIRO VALDERRAMA, M. (2007): «La traducción interlectal en las lenguas transnacionales: Esbozo para una teoría del español», en GARCÍA-VASSAUX, Alcira (ed.): *Memoria del II Congreso de Interpretación y Traducción en La Antigua de AGIT y I Encuentro Internacional del Centro Regional América Latina de la FIT*. Ciudad de Guatemala, 147-177. Reproducido en *Escribas*, 4: 57-81. Revista de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).
- RAMIRO VALDERRAMA, M. (2009): “¿Tenemos que traducir a Mafalda?”, en *Revista del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires*, 96:18-21.
- RAMIRO VALDERRAMA, M. (2011): “Los retos de lectura y traducción del texto plurilectalmente marcado *La reina del sur*, de Pérez-Reverte”, en *Actas V Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación [DVD]*, Buenos Aires: Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires: 394-423.
- RAMIRO VALDERRAMA, M. (2012): “La caracterización de textos translectales y su aprovechamiento en las clases de español”, en SALAS DÍAZ, M., GÓMEZ DEL CASTILLO, M. J. y MORÁN RODRÍGUEZ, C. (eds.): *Actas del XLVI Congreso Internacional de la AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español) La cultura española, entre la tradición y la modernidad. Nuevos retos para la enseñanza del español*. Salamanca: Gráficas Varona: 31-41.
- RAMIRO VALDERRAMA, M. (2013): “De la prosodia a la ortografía: La puntuación como reflejo de la calidad de la pausa”. *Cuaderno de español* Buenos Aires: Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires: 62-80.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española (DRAE)* [en línea] Madrid: Espasa Calpe, [consulta: 12-11-2014]. Disponible en línea: <<http://lema.rae.es/drae/>>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2008): “Corpus de referencia del español actual (CREA)”, en Real Academia Española [en línea] [consulta: 22-11-2014]. Disponible en línea: <<http://corpus.rae.es/creanet.html>>.

- ROSENBLAT, Á. (1962): *El castellano de España y el castellano de América: Unidad y diferenciación*, Caracas, Universidad Central de Venezuela. Facultad de Humanidades y Educación.
- ROSENBLAT, Á. (1971): *Nuestra lengua en ambos mundos*, Madrid, Salvat Editores.
- TONIOLO, M. T. -ZURITA, M. E. (2009): “Estrategias de traducción intaidiomática para una variedad del español del siglo XX”, *ReCIT*,1: 85-137.
- TORREJÓN, A. (1993): *Andrés Bello y la lengua culta: La estandarización del castellano en América en el siglo XIX*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- TOURY, G. (2004): *Estudios descriptivos de traducción y más allá: Metodología de la investigación en estudios de traducción*, trad. y ed. de R. Rabadán y R. Merino, Madrid, Cátedra.
- UEDA, H., TAKAGAKI, T. y RUIZ TINOCO, A. (coords.) (1993-): *Proyecto VARILEX*, disponible en <<http://lingua.cc.sophia.ac.jp/varilex/index.php>> (consultado: 23 de octubre de 2014).
- VAQUERO DE RAMÍREZ, M. (1996a): *El español de América I. Pronunciación*, Madrid, Arco/Libros.
- VAQUERO DE RAMÍREZ, M. (1996b): *El español de América II: Morfosintaxis y léxico*, Madrid, Arco/Libros
- VIDAL DE BATTINI, B. E. (1964): *El español de la Argentina*. Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, (1983)

NOTAS

¹ Está publicado en la revista *Escribas* de esta misma universidad. Para no incurrir en innecesarias repeticiones, he de suponer que el lector conoce las líneas básicas de mi teoría. Si no fuera así, le recomendaría acudir al artículo de *Escribas* (RAMIRO VALDERRAMA, 2007).

² La mayúscula después de los dos puntos no es una errata. Es una forma de culto a la lógica prosódica de la puntuación. La practico siempre y la he defendido en RAMIRO VALDERRAMA, (2006 y 2013).

³ *Geocultural* es un adjetivo transparente en este contexto: No quiere decir “cultura geográfica”, sino “cultura asociada a la pertenencia a un ámbito geopolítico”.

⁴ Los que comparten lengua, pero no variedad, pues pertenecen a distinta comunidad de habla.

⁵ Los culturemas son unidades textuales establecidas en determinada comunidad cultural, en la que tienen cierto carácter de cliché. La comunidad que entiende y usa los culturemas puede ser de habla, de lengua e, incluso, de grupo de lenguas. El artículo de LUQUE NADAL (2009) abunda en ejemplos muy ilustrativos de culturemas propios de cada uno de los tres tipos de comunidades.

⁶ Se sabe que la glosemática de sus *Prolegómenos* (1943) es como un álgebra del lenguaje que lleva hasta sus últimas consecuencias la afirmación del *Curso de lingüística general* de Saussure de que “la lengua es una forma, no una sustancia”. Ya Coseriu desmontó esa afirmación y la sustituyó por otra más matizada: “... la sustancia no se conoce, sino como sustancia formada” (COSERIU 1973: 171). La lengua no es, pues, una forma pura, sino una “sustancia formada”. En diferentes lugares de su obra, sostiene que la lengua es un conjunto semiótico de naturaleza cultural. Para él, las lenguas no son *fenómenos naturales*, como los seres vivos, ni *fenómenos puramente formales*, como los objetos matemáticos, sino que son *fenómenos culturales*. (COSERIU, 68-73)

⁷ La lengua tiene sus reglas y la cultura las suyas, lo que no implica que no interactúen. Seguramente el concepto estático de “sistema”, inducido por Hjelmslev, interfiere en mi prevención conceptual contra posibles sistemas dinámicos.

⁸ Mientras la lengua sea solo sangre del espíritu, la cosa va bien. Lo malo es cuando de la metáfora de amor, se pasa a la intolerancia, cruenta o incruenta.

Este poema de Unamuno provoca muchos y jugosos comentarios en Google: https://www.google.es/?gfe_rd=cr&ei=BNV6VKqsI4_BcNzYgZAN&gws_rd=ssl#q=que+significa+la+sangre+de+mi+espíritu+es+mi+lengua

⁹ Los falsos amigos translectales, frecuentemente ligados a la cultura de origen, son palabras o construcciones engañosas porque, a pesar de compartir significante, tienen significados muy dispares.

¹⁰ Digo *casi*, pasando por alto las diferencias entre, por ejemplo, un argentino y un uruguayo cuando hablamos del geoelecto rioplatense. Los uruguayos tienden a reivindicar las diferencias cuando los confundes con los argentinos.

¹¹ Recomiendo la lectura del primer capítulo de ROSENBLAT (1971), que desarrolla la regocijante visión del turista español que visita distintos lugares de Hispanoamérica y se fija solo en lo diferente, deliciosamente buscado por Rosenblat para producir esa falsa sensación de incomunicación o de extrañeza. La tercera postura en cuestión, tan desacertada como la del turista, pero fundamentada en viejos prejuicios normativos excluyentes, es la *visión del purista*, que se siente guardián de las esencias de la lengua académica que, como cree todo español que no se ha asomado al mundo hispano, es la de España. Craso error.

¹² No deja de sorprender, ni hacer reflexionar la interesante información que ofrecen MINGUZZI-ILLESCAS, (2000). En Argentina, se llegaron a publicar diccionarios para emigrantes por iniciativa oficial.

¹³ Por ejemplo, el desarrollo *sostenible* es en algunos países de América desarrollo *sustentable*, sinonimia interlectal que solo produce extrañeza de uso, no de comprensión.

¹⁴ Unos países traducimos más que otros (*mouse/ratón*, *computer/ computadora/ordenador*), por dar algún ejemplo. Probablemente, dentro del mundo hispánico, sea España el país donde más se usan los términos informáticos traducidos, en estrecho paralelismo con la vecina Francia, que no con Italia.

¹⁵ No creo que esté formulada tal cual, pero bien podría estarlo. En todo caso, como luego apostillo, la máxima se puede administrar, de modo que se consigan los efectos buscados. Un buen ejemplo de lo que vengo diciendo fue la penetración en la Península de la mejor literatura hispanoamericana del *boom*.

¹⁶ Quiero creer que nadie pondrá en tela de juicio esta condición, al menos como desiderátum.

¹⁷ El prólogo del *Diccionario del habla de los argentinos* alerta del fácil recurso al lunfardo como asilo de argentinismos de muy variado origen. Atendiendo a su origen y extensión, no todos los argentinismos son lunfardismos, ni todos los lunfardismos son argentinismos.

¹⁷ Mi visión de la connotación como “sistema segundo de significación” la desarrollé en RAMIRO VALDERRAMA (1992 y 1995).

¹⁹ *El hijo de la novia*, de Juan José Campanella, de Argentina, *La vendedora de rosas*, de Víctor Gaviria, de Colombia y *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu, de México.

²⁰ Solo ha considerado traducción interlectal la que mantenía las marcas diastráticas y diafásicas conjuntamente.

²¹ *Equivalencia fácil* no significa “automática”, sino que puede conseguir sin dificultad que disponga de herramientas contrastivas.

²² Estos cuadros ponen de manifiesto que la variante argentina es la más apartadiza. Seguramente se debe al intenso contacto de lenguas en su territorio. El caso más llamativo es el del italiano, cuya influencia es notabilísima a través del lunfardo.

²³ Me refiero a “introducir un código telefónico o informático”. La orden de hacerlo se expresa, salvo error u omisión, como aquí se recoge.

²⁴ Entre las acepciones de *ingresar* que registra el DRAE, no está “introducir datos”. Creo que no se identifica con ninguna de las tres de verbo transitivo que registra:

ingresar (De ingreso). 1. tr. Meter algunas cosas, como el dinero, en un lugar para su custodia. Hoy he ingresado en el banco trescientas mil pesetas.

2. tr. Meter a un enfermo en un establecimiento sanitario para su tratamiento.

3. tr. Ganar cierta cantidad de dinero regularmente por algún concepto.

4. intr. Entrar en un lugar.

5. intr. Entrar a formar parte de una corporación.

6. intr. Entrar en un establecimiento sanitario para recibir tratamiento.

En todo caso, sintácticamente hablando, *introducir datos* sería preferible a **entrar datos* y a **ingresar datos*. En cambio, es mejor *meter dinero* e *ingresar dinero* (en una cuenta) que **introducir dinero*, pero sí se pueden *introducir monedas*.

²⁴ (DRAE) 1. intr. Am. Transigir, ceder, llegar a una transacción o acuerdo. U. t. c. prnl

²⁶ Aunque el DRAE no registra directamente entre sus 28 acepciones de *meter* la connotación sexual, creo que esa es la causa de que se evite el verbo en situaciones formales.

²⁷ *Comer* es la supravariante y, por tanto, solo vale si es la única forma de decirlo en determinado lugar. Yo lo doy provisionalmente por bueno, pero sospecho que ha de haber una forma correspondiente más coloquial.

²⁸ Las variantes diafásicas o de estilo son *variedades de uso*, frente a todas las demás, que lo son de *usuario* (es decir, en las primeras, no se cambia de usuario de la variante, sino de uso, mientras que, en las segundas, se mantiene el uso y cambia el usuario)

²⁹ En el *Diccionario hispano*, que figura en MORALA, 2000-, se ofrece en una sabrosa tabla lo que el autor llama “vocablos del argot nocturno en capitales de Latinoamérica”, entre las que incluye Madrid. La fila correspondiente a la última de esta tabla confirma los resultados de nuestra encuesta. Incluye *gilipollas* (Madrid), *güevón/cabezón* (Bogotá), *boludo* (Buenos Aires), *pendejo/gafo* (Caracas), *pendejo* (México, DF) y *güevón/gil* (Santiago). Lo firma *jean@macromedia.com*

³⁰ Se comprueba a diario que, como dijo Saussure, las lenguas se diferencian por la forma, no por la sustancia. Su anisomorfismo es uno de los retos de la traducción. Los *falsos amigos* nos inducen a traducir la *forma* o *significado de lengua* en vez de hacer una transferencia a la forma del TM de la *sustancia* o de la *designación* y del *sentido* de las unidades del TO. Para que no parezca un jeroglífico, lo diré de forma más simple: Lo que se traduce es la *designación* y el *sentido* del TO, no su estructura formal o *significado de lengua*.

Para consultar una síntesis sobre *designación, significado* y *sentido*, ver COSERIU, 1981:281-286. para aplicar estas distinciones a la traducción, COSERIU, 1973:208-209.

³¹ Si sabe francés, dispone de una buena pista por la fácil correspondencia entre el argentinismo *pieza* y el francés *pièce*.

³² Estoy de acuerdo con Coseriu en esta afirmación:

Un chiste, por ejemplo, además de tener un “significado” –o sea, además del hecho de que cada palabra y cada oración de que se compone tiene un significado- tiene también un sentido particular, cuya comprensión es necesaria para entender el chiste como tal; y “chiste” (el hecho de que un discurso sea justamente un chiste) es, a sus vez, un “sentido”. (COSERIU, 1973:284)

³³ Intenté recuperar los nombres de estas estudiantes cuando habían pasado unos años para rendirles tributo a su buena traducción interlectal, pero no tuve éxito. Lo lamento.

³⁴ Por ejemplo, RN Exterior de España, tiene por norma la sustitución obligada por sinónimos neutros de palabras malsonantes en algún lugar del ámbito hispánico: Para hipotéticos oyentes rioplatenses y de otras zonas del mundo hispánico que comparten la misma connotación sexual, se evita en contextos formales el verbo *coger* y el sustantivo *concha*. Para oyentes chilenos, se prescinden de *pico* y *cresta* que ellos evitan en sus interacciones formales. Los verbos españoles *joder* y *follar*, y el sustantivo *polla* tampoco son de recibo. Aunque, en estos casos, parece necesario homogeneizar en aras de la mejor aceptación general, no cabe duda de que se pierde color (y no me refiero al “verde”).

**LA TRADUCCIÓN COMO PERFORMANCE:
Lenguajes, creatividad y construcción**

Sabrina Salomón¹

Resumen: Este trabajo propone analizar una perspectiva de traducción elaborada sobre el concepto de “performance”. Observará cómo los adjetivos *performático*, relativo a la ejecución o puesta en acto de una pieza artística en general, y *performativo*, vinculado a la instauración de significado o formas de percibir el mundo, se conciben en la traducción de una serie de poemas, llamados *performáticos*, cuyas características, propias de la poesía en voz alta (polifonía y modos de la voz), conllevan una resistencia mayor a la traducción convencional en la página escrita. A su vez, a través de un recorrido teórico que transita por el lenguaje *performativo*, el arte de *performance*, la filosofía y el psicoanálisis (Butler, McSweeney, Toro, Deleuze, Winnicott, etc.) se intenta demostrar que ambos términos (*performático* y *performativo*) confluyen para dar cuenta de una forma de traducción con los mismos propósitos. A fin de ilustrar lo anterior, este trabajo observa y sugiere un enfoque *performático* y a la vez *performativo* para la traducción de los poemas de Joyelle Mcsweeney.

PALABRAS CLAVES: Poesía, traducción, performance, performativo, performática, performatividad, creatividad.

Summary: This paper proposes to analyze a perspective of translation based on the concept of performance. It observes how the term "performance" used as modifier and relative to the enactment of a piece of art in general, and the term "performative", understood as assigning meaning or conforming ways of perceiving the world, are conceived in the translation of a series of poems, called performance poems, whose characteristics, typical of poetry aloud (polyphony and voice modes) are highly resistant to written translation. At the same time, through a theoretical itinerary from performative language, performance art, to philosophy and psychoanalysis (Butler, McSweeney, Toro, Deleuze, Winnicott, etc) this work attempts to demonstrate that both terms (performance and performative) converge to account for a type of translation with the same purposes. In order to illustrate these ideas, this paper pursues a performative approach (in both senses of the term) for the translation of Joyelle McSweeney's poems.

KEY WORDS: Poetry, translation, performance, performative, performativity creativity.

¹ Traductora y profesora en lengua inglesa, Becaria de Investigación Fac. de Humanidades - UNMdP- Sabrina Salomón [salomonsabrina@gmail.com]
Recibido 04/04/2014. Aceptado 08/2014

Aclaración terminológica

El término *performance* genera confusión tanto por sus diversas aplicaciones como por su ambigüedad. Tradicionalmente se ha usado en las artes, para referirse al “arte del performance” o “arte de acción”, vinculado también a prácticas corporales y dramas sociales. Muchas veces se traduce como *ejecución* por su asociación semántica con *hacer* y con *actualización* o *puesta en acto*, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro), en particular. La traducción *actuación* también resulta pertinente ya que evoca significados tales como presentación delante de una audiencia o puesta en escena. En Latinoamérica, el uso de la palabra *performance*, a pesar de que para algunos representa una forma de colonialismo, es adoptado por millones de hablantes que encuentran en la amplitud del término posibilidades que las traducciones “ejecución” o “actuación” no abarcan. Muchas veces, *performance* se refiere a actos que, aunque escenificados, interpelan e inscriben lo real de manera muy concreta.

Asociado al arte en vivo o *live art*, el *performance* tiene una larga historia. Algunos teóricos como RoseLee Goldberg encuentran sus raíces en las prácticas de los futuristas, dadaístas y surrealistas que se preocupaban más por el proceso creativo que por el producto final. Cuando se vinculan con las teorías de drama social estudiadas por antropólogos como Víctor Turner, las prácticas de *performance* tienen una finalidad diversa, a veces artística, a veces ritual, a veces política, y combina variados elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo. El periodo en el que surge la práctica del *performance* (los años sesenta) constituye una época de gran confusión en muchas partes del mundo; en Latinoamérica es un periodo de extrema violencia, de golpes militares a lo largo de la región, masacres y desapariciones. Así, el contexto en sí convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales y muchas veces la *performance* no se limita a los cuerpos en vivo: los objetos también actúan y con frecuencia constituyen una parte central dentro de performances sociales.

Los diversos usos de la palabra *performance* tienen que ver con las complejas capas de significados del término que a veces parecen contradecirse pero que también se refuerzan entre sí. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa *parfournir*, que significa “completar” o “realizar de manera exhaustiva”. Para este autor, las performances revelan el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura y considera que destilan una verdad más “verdadera” que la vida misma. Por otro lado, en la actualidad, las *performances* ya no tienen un carácter efímero, al ser transmitidos o realizados en la red se autoarchivan desde el comienzo. Naturalmente, lo que está en la red no siempre desaparece; el espacio virtual está permanentemente presente y es una plataforma política potente, y muy “real”.

Así pues, las sugerencias de traducción para *performance* tienden a ser palabras derivadas del arte teatral o de las artes plásticas, como “teatralidad”, “espectáculo”, “acción” o “representación”. Estas palabras captan aspectos fundamentales de lo que el término puede implicar pero en cada caso alguna capa de significado se pierde. *Performance* alude simultáneamente a proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo.

Introducción

El término poema *performático* designa el poema que requiere de la puesta en voz del autor para su concretización, que pierde su estabilidad como objeto lingüístico finito y estable para exponer su carácter realizativo de evento o acción frente a un público en un espacio alternativo, donde la voz, la entonación y la ironía son clave para la *performance* del poema. En este sentido, *performático* ha sido utilizado comúnmente para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de *performance* y *performativo* se ha reservado para la cualidad (o adjetivo) del discurso más que de la *performance*, como si los campos performáticos y visuales fueran expresiones separadas de la forma enunciativa privilegiada por el logocentrismo occidental, como sugiere Diana Taylor:

A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para reclamar el uso del *performativo* en el terreno no discursivo de *performance*, quiero sugerir que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de *performance* en español, *performático*, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de *performance*. ¿Cuál sería la importancia de ello? Porque es vital para señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la forma discursiva que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental. El hecho de que no dispongamos de una palabra para referir a ese espacio performático es producto del mismo logocentrismo que lo niega. (Taylor, 2001)

Sin embargo, a lo largo de este trabajo, se observará que ambos sentidos confluyen en una misma perspectiva de traducción.

En el campo del discurso, el término *performativo* se ha utilizado desde Austin para distinguir los enunciados que “hacen algo” frente a los que “dicen algo”. Luego, Derrida sugirió que las expresiones performativas remiten siempre a una convención, a un patrón de comportamiento autorizado que permite que las palabras y las acciones tengan el poder de transformar la realidad. Posteriormente, Judith Butler (1956) llevó las teorías de Austin y Derrida a los estudios de género: cuando nace un bebé y se afirma que “es una niña”, no se está constatando un hecho natural y esencial, sino que se está asignando un rol cultural que hace que, desde ese momento, ese ser que acaba de nacer sea considerado una “niña”. De esta manera, Butler plantea una propuesta para mostrar que las normas de género (y culturales en general) no son “causas”, sino “efectos” de una serie de actos performativos que, a partir de su reiteración estilizada, se vuelven “naturales” dentro del discurso de poder. Así, afirma que mediante la visibilización de estas normas de género a través de actos performativos, se logra subvertir el discurso hegemónico dominante; reformulado en palabras simples, basta con apropiarse de dicho comportamiento, con adoptar ciertas actitudes para lograr ser lo que cada uno desee ser en cada momento y para instaurar un determinado sentido.

Ahora bien, ¿qué significa concebir la traducción como *performance*? Uno de los puntos de partida para la tesis de este trabajo fue el poema performático “Via”, de Caroline Bergvall¹, el cual pone en tela de juicio las normas tradicionales de la

traducción literaria. Presenta la traducción como un acto constante, una *performance* que involucra tanto al lector o audiencia como a los mismos traductores. Caroline Bergvall despliega 48 traducciones al inglés del terceto que abre *El Infierno* de Dante Alighieri, por orden de archivo en la British Library hasta mayo de 2000. Las traducciones están ordenadas alfabéticamente y van seguidas del nombre del traductor y la fecha de traducción; esta simple regla permite una cadencia de repetición y variación que frustra nuestras ansias de progresión. Cada traducción es un fragmento de la historia de la literatura, lo cual expone hasta la más ínfima variación entre las distintas interpretaciones culturales, de tal modo que desaparecen la idea de significado unívoco en el texto de Dante y su prioridad jerárquica. Por el contrario, la traducción revela su esencia polisémica a través de la conversación dramática entre los textos que ha generado. La acción de este poema pertenece no solo a las 48 traducciones, sino también a la propia Bergvall en calidad de lectora y *performer* (intérprete) del texto. La recitación pausada y sin énfasis del terceto, nombre y fecha coloca a cada traducción en un espacio y movimiento propios, con un mismo valor para todas ellas. Además, Bergvall interviene con una voz femenina y un ensamblado creativo en una tradición textual predominantemente masculina y, sin agregar su propia versión, transforma el todo a través de su lectura no cronológica. “Via” sugiere la idea de que, mostrar la diferencia y discrepancia, resulta más acertado que reemplazar un texto por otro o construir un significado equivalente de acuerdo con nuestras nociones preconcebidas de lógica semántica. Así, la compenetración, transformación y el gesto de copiar en escritura y generar nuevos sentidos en un nuevo poema indican una traducción a la vez performática y performativa del texto, que revela una nueva mirada.

Entender la traducción como *performance*

El proyecto de Bergvall me llevó a pensar en el carácter transformativo, performático y creativo de la traducción para la tarea de traducir los poemas de Joyelle McSweeney. Si, según Butler, lo que genera realidades como el género es el comportamiento y las acciones, basta con apropiarse de dicho comportamiento, con adoptar ciertas actitudes y generar ciertas transformaciones para lograr producir lo que uno como traductor se propone. Sin embargo, la propuesta de este trabajo no intenta promover simplemente una traducción anárquica donde el traductor se vuelva protagonista y el texto de partida no represente más que eso, un punto de partida. Se trata de embarcarse en la traducción a partir de una serie de parámetros o conceptos primordiales que incluyen al autor (y sus paradigmas), al traductor (y sus impulsos y creatividad) y al receptor (y sus capacidades). Así, calibrando la mirada desde el universo de la autora, Joyelle McSweeney, quien concibe un evento performático como un acto de traducción, una transformación o deformación de un medio (material, tecnológico e incluso ocultista –médium-) a otro, en el que el *performer* transforma materiales y conforma nuevas posibilidades de interpretación, sostengo que lo mismo ocurre con el traductor, quien “escucha la voz” del autor y los sonidos del texto en su propia mente y luego los interpreta a través de diferentes palabras e incluso diferentes lenguajes y medios, en su propia voz y de acuerdo con las sensibilidades activadas. La traducción se concibe, entonces, como un diálogo entre autor y traductor, y del traductor con el receptor que tiene en mente. En tanto sustancia, material y conductor,

en tanto material deformado, reformado y conformado en una nueva posibilidad de expresión, la traducción, como la *performance*, implican propiedades indefinibles, fronteras imposibles, reinterpretaciones inacabables y construyen nuevos modos de percibir performativamente el mundo.

Dicho paradigma se ve reflejado en una imagen importante para la autora, la escultura de Fi Jae Lee, “Everything Ascending to Heaven Smells Rotten” (Todo lo que sube al cielo huele a podrido).



El título resalta un determinado sentido (olfato) como la hermenéutica clave para su escultura. Sin embargo, el olor, por supuesto, no está presente en la foto. Por lo tanto, en esta *performance* (y en una *performance* en general) siempre se produce un acto de sinestesia (o traducción): se extrae un sentido y otro se reemplaza, y, paradójicamente, emerge una especie de excedente que es simultáneo con la ausencia. Eso es *performance*. Eso es traducción.

La poesía performática de McSweeney² es en sí misma una entidad saturada; si pensamos en término de sus partes, es la puesta en suspensión del orden y de los constatativos: “Aquello que define la propiedad del mixto es el desplazamiento de sus componentes, la condición de volver a cada uno extranjero en el compuesto” (Cangi, 2012: 179): juego de voces, de palabras, de sonidos, de sintaxis, todo en su poesía constituye una traducción del lenguaje convencional y sus lecturas son una puesta en acto de estas transformaciones. La versión de sus poemas en español invita, pues, a una mirada de apertura, guiada por la paradójica circunstancia de contar, por un lado, con un poema fuente con limitaciones dadas por un uso particular del lenguaje, y por el otro, con las posibilidades ilimitadas de la traducción como *performance*.

En la poesía de McSweeney, los sonidos y el ritmo tienen una marcada importancia y carácter performativo:

Negro, flexible, oculto, mortal, seductor, violento, contundente, demoníaco, cenagoso, performativo, como en las obras de Shakespeare, no en soliloquio sino multivocal, ante cadáveres de ensueño y ataúdes de mago, capaz de forzar el cambio, de obligar al

futuro a llegar: esto es lo que el sonido es para mí, y por eso [es por lo que] hago de mi cuerpo y mi escritura un medio para el sonido (mi traducción). (McSweeney, 2013)

Así, a la hora de traducirlos, más que las especificidades semánticas, lo fundamental reside en prestar atención al efecto, el impacto que causa el poema a través de la lectura. Asimismo, la traducción se vio influida por un interés en los modos de producción audiovisual de la poesía contemporánea, y en especial de la poesía performática. Reparando en los obstáculos de la traducción al español para dar cuenta de la estructura sonora y considerando que las palabras no cuentan porque significan esto o aquello, sino porque juntas forman una estructura reveladora, se realizó una traducción performática y performativa de la poesía de McSweeney, la cual constituye una puesta en acto de poesía que reelabora significados.

En este sentido, y tal como sostiene Joyelle McSweeney, *performance* incluye dos sentidos del concepto de “medio”. En primer lugar, las diferentes formas de tecnología empleadas en el arte y el modo en que el arte es a la vez desborde y ausencia en su paso por esa maquinaria; en segundo lugar, el sentido esotérico de médium, el cual considera al poeta/*performer* como una suerte de intermediario o médium que tiene el poder de recibir y transmitir pensamientos, vibraciones, sonidos, colores e incluso percepciones del entorno con el instrumento de la voz. La poeta es mitad máquina y mitad cuerpo y su voz se escucha metálica, amplificada o disminuida según la carga del poema. Una voz que transmite el poema no como un recitado o una mera declamación o una forma de comunicarlo, sino como un acto creativo y expresivo de valor estético autónomo, que nos recuerda que el poema mismo debe ser una construcción y una descarga de alta energía que transmita de forma directa la presencia y esencia vital del poeta. Es decir, la voz es una máquina de práctica proyectiva, en la que se encarna el cuerpo del poeta-*performer*, tal como sostiene Olson en su ensayo “Projective Verse”, traducido por José Coronel Urtecho:

[...]Un poema es energía transferida de donde el poeta la consiguió (él tendrá varias distintas causaciones), por medio del poema mismo, hacia y a través de todo él, hasta al lector. Okay. Entonces el poema mismo debe, en todo punto, ser una construcción de alta energía y, en todo punto, una descarga de energía. Así que: ¿cómo es que el poeta logra dicha energía?, ¿cómo es que él logra, cuál es el procedimiento por el que el poeta mete, en todo punto la energía que sea por lo menos el equivalente de la energía que lo propulsó a él en primer lugar?, mas una energía que es peculiar tan sólo del verso y que será, obviamente también distinta de la energía que el lector, por ser un tercer factor, llevará consigo? (Olson, 2009)

Si el poema es una máquina rítmica, un motor de repetición, tanto el poeta como el traductor y el receptor, se vuelven escuchas de esa potencia, que se plasma en una suerte de esquema o partitura. ¿Pero de dónde llega esa energía? Podríamos pensar con Deleuze (1995) en un “plano de inmanencia” (intrínseco), impersonal y trascendente, que el traductor recibe y proyecta en la traducción, pero sería mejor llamarlo “plano de inmanencia transformativa” porque esa energía que impulsó al poeta y que debe llegar al receptor tal como se originó va a sufrir ciertas modificaciones o transformaciones a lo largo del proceso de traducción. Sin embargo, esa energía seguirá estando en el objeto, solo que de otra manera.

Traducción: Ausencia y desborde

A continuación, observamos algunas traducciones de la poesía de McSweeney. En el siguiente poema³, “King Prion 1” (<https://soundcloud.com/user470760556/king-prion-1>), la estructura denota vértigo, confusión, una especie de caos en un universo digital. La voz y los sonidos del original contribuyen a crear tal idea. Una mera traducción literal y fiel carecería de fuerza para dar esa sensación porque la traducción para ser leída silenciosamente en la página resulta insuficiente. Lo principal es dar cuenta de las modulaciones de la voz de la poeta, y de la tensión y distensión que mantiene a lo largo del poema.

Si la voz que habla/canta el poema no tendrá lugar en la traducción, si representará una ausencia, esa voz ausente habrá de ser reencarnada a través de otro lenguaje, de otro medio en el proceso de traducción. El receptor-traductor recibe esa voz inmanente y esos sonidos, y los utiliza como disparador de otra sensibilidad, que será elaborada a partir de otro recurso. Los sonidos y la entonación del poema se perciben como una fuerza irracional, una necro-fuerza, sonante y disonante que la poeta busca transmitir a partir de los fonemas y prosodia de su lengua. ¿Pero qué sentido tendría emular esos modos en la traducción? La fidelidad en ese aspecto sería un claro desacierto. Así pues, la tensión de este poema, que nunca lograría una traducción aferrada a lo semántico, se buscará, por ejemplo, a partir de la música (<https://soundcloud.com/user470760556/reyn-prion-1-1>). La musiquita de “Game Over” al final del poema se incorpora en esta traducción como material tan admisible como las palabras, generando una especie de final violento que amplifica el efecto del poema. Las pausas, sin bien coinciden con las de su lectura, agregan en la traducción, a través de una melodía más compleja, la idea de que un cierto virtuosismo se produce al salir del éxtasis, de la aceleración, como si toda pausa, recorte o cambio fuera oportunidad de creación. En este sentido, si bien acordamos con Nietzsche en que la música, a diferencia de las otras artes, sobrepasa los límites impuestos por el nivel nocional y lógico del lenguaje de la palabra, en este caso se incorpora a la poesía para sugerir lo que las palabras no pueden hacer por sí solas en la traducción, o al menos, no alcanzan para plasmar toda la energía que el traductor recibió y proyectó. La poesía, y fundamentalmente, la poesía performática, como discurso que tiende más a ocultar el sentido que a explicitarlo, se acerca a la música, en tanto no le interesa construir nada más allá de sí misma. El poema se vuelve un objeto vacío, sin contenido determinado ni destino; como el ser musical, se torna evanescente.

Traducción como objeto performático

Por otra parte, sabemos que el término *performance* implica el uso del cuerpo. De hecho, una definición propuesta por Luis Bravo, en su texto “La puesta oral de la poesía: la antigüedad multimedia” describe el concepto de *performance* en su relación con la poesía y propone el cuerpo como uno de los elementos primordiales:

En lo que llamo “puesta oral” el lenguaje encarna en la voz y en la gestualidad del ejecutante, que es a su vez el propio creador. Este hecho es performático porque se inscribe de una manera única e irrepetible en el espacio y en el tiempo, pero además establece un intercambio de sensaciones con la audiencia, que marcan la distancia

entre el lector “moderno” y este otro “lector-espectador” pre y pos moderno, que prefiere asistir a un recital a leer un libro, pues lo que está allí en juego es una palabra en “acontecimiento”. Hay en esa “puesta oral” una expectativa de lo impredecible, hay un “suceso” provocado por un transporte que no es solo mental sino corporal, y es además, un fenómeno que no se percibe a solas sino en un ámbito colectivo.

Sin embargo, una pieza performática también puede recrearse a partir de técnicas y de lenguajes mixtos, cuando el *performer* pone la palabra en relación con la música, la sonorización, el video, el espacio escenográfico, la acción performática, siempre que persiga armonizar los diferentes lenguajes con creatividad y desee que el receptor aprecie el valor expresivo de la palabra en una de sus formas esenciales y originarias, la de la voz, la música y los sonidos, que pueden no emanar de un cuerpo presente.

Al respecto, es interesante retomar el concepto de *objeto performático*, creado por Damián Toro y que se deriva de sus puestas en acto o *performances*. Toro sostiene, tal como mencionábamos anteriormente, que el uso del cuerpo es esencial en el arte de *performance*. Sin embargo, afirma que también es fundamental el uso de objetos, ya que estos son significantes que se proyectan del sujeto al objeto en el objeto mismo que es proyectado hacia el sujeto. Para entender esto, dice Toro, debemos recordar la noción de objeto transicional postulada por Winnicott (1982). Sintetizando sus dichos, el objeto transicional se caracteriza por tener funciones psicológicas fundamentales, pues reemplaza una actividad por otra en el niño, es una especie de neutralizador del deseo; el objeto transicional funciona como un objeto que suplanta ciertas funciones de la madre (sujeto) cuando ella está ausente. Permite al niño constituir un área intermedia entre él mismo y otra persona o entre él mismo y la realidad. El objeto transicional es a la vez objetivo y subjetivo: objetivo porque se constituye sobre un objeto real y subjetivo porque se le dan y atribuyen funciones en el campo de la imaginación.

Así, Toro concluye que el objeto performático cumple funciones similares a las del objeto transicional. Sin embargo ya no se trata de la relación entre el niño y su madre donde el primero busca suplir su ausencia con un objeto, sino de la relación del artista con el público y del arte mismo con la sociedad. Cuando el *performer* hace uso del objeto, le da un carácter transicional, es decir, de mediador entre su deseo y las exigencias sociales del medio⁴. Es a la vez performativo, porque constituye un enlace social que da forma y sentido al objeto desde un punto de vista estético, pues el artista siempre va a completar el objeto con alguna estrategia creativa, sea desde el discurso estético, sea desde el uso de la palabra y de elementos decorativos, etc.

Partiendo de esta concepción del objeto performático, trazamos una línea hacia la tarea de la traducción performática/performativa. En este caso, el objeto performático es el texto original de nuestra autora, que el traductor utiliza como objeto real desde donde comienza su trabajo y sobre el cual puede añadir su subjetividad. El autor está ausente pero presente al mismo tiempo. A su vez, la traducción performática, de modo similar al análisis del objeto performático-transicional, construye ese espacio intermedio entre el sujeto (autor) y el texto original (objeto), y entre el nuevo objeto (texto terminal,

traducción) y la recepción de este. Paralelamente, el texto original es el objeto real y constituye el material y lenguaje de donde hay que partir (parte objetiva), y el traductor aporta y atribuye funciones desde el campo de la imaginación para dar con un resultado determinado (parte subjetiva). Asimismo, el traductor siempre completará performativamente el objeto con alguna estrategia creativa, sea desde el discurso estético, sea desde el uso de la palabra o de elementos multimedia, etc.

Para la traducción de este otro poema, <https://www.youtube.com/watch?v=dIhTx6J-C0E>, la propuesta fue utilizar imágenes, las cuales, lejos de explicar los versos, plasman el resultado del efecto provocado en el traductor (<https://www.dropbox.com/s/9otvkwct2gwd1jg/Napalm%20%281%29%5B1%5D.pptx?m=>); esa *inmanencia transformativa* que parte del poema primero operará, posteriormente, en la escucha del receptor. Tal acontecimiento procesual pone el acento tanto en lo que las imágenes producen o provocan en una determinada red de relaciones como en lo que con ellas es posible realizar al generar una reescritura de los versos, una reimpresión del patrón de soneto⁵ que a su vez, la propia McSweeney subvierte en el poema, exponiendo el carácter híbrido de su trabajo.

Las imágenes superan la indignidad de verse convertidas en “ilustración” para exponer el poder de la mostración, de la visibilidad: el poder que tienen de señalar, además, algo ausente. Una revelación que construye performativamente lo que en la traducción muchas veces se pierde, en este caso una fuerza que denuncia, compromete, conmueve y despierta. Y estos efectos instauran, precisamente, la visión necropastoril de la poesía de McSweeney, a la vez que exponen performática y performativamente una situación real del mundo, como explica la poeta: *El término necropastoril es una zona político-estética en la que las depredaciones de la humanidad no pueden separarse de la experiencia con la "naturaleza", envenenada, mutada, aberrante, espectacular, llena de efectos nocivos y defectos*⁶ (McSweeney, 2014). Más que en lo humano, lo necropastoril se interesa en el mundo de los insectos, virus, malas hierbas y hongos (lo que recuerda a Marosa di Giorgio y "Esa loca azucena nos va a asesinar"). Los procesos del necropastoril son la descomposición, la interpenetración, la fluidez, la filtración, la inflamación, la sobresaturación. Lo necropastoril no es una versión "alternativa" de la realidad, sino un lugar donde los horrores absurdos e indignantes de la "vida" antropocéntrica se hacen tan visibles como la muerte. De la energía de este poema parece emanar la fuerza, la fuga, lo vivo que se encarga de hacer tambalear lo convencional del terreno formado por la lógica binaria: pastoril/urbano, vida/muerte, original/copia.

Retomando la traducción del poema anterior, <https://www.dropbox.com/s/9otvkwct2gwd1jg/Napalm%20%281%29%5B1%5D.pptx?m=>, subyace, precisamente, una fusión de imágenes pastoriles y nucleares, primitivas y fatales, para conjugar elementos contemporáneos como es el caso de Bradley Manning y *WikiLeaks*⁷, elementos estéticos, géneros literarios y la ironía del universo. En la conjunción de estas imágenes, se elabora un discurso que pretende crear un espacio performativo en el que se retransforma la energía inicial del poema.

El término *performance*, entonces, entendido como un acto de traducción, una transformación o deformación de un medio a otro puede conllevar cierta degradación. Sin embargo, McSweeney parece alentar una estética de descomposición:

Hay algo especial acerca de la escritura, que puede contener cualquier otra forma de arte y forma en general y que para las cosas que construye mal (traducción), es excelentemente deficiente y produce

algo interesante a partir de esa deficiencia. Así que, me encanta la degradación y la descomposición y no me preocupo por eso en absoluto (mi traducción). (McLennan, 2009)

En uno de sus poemas, titulado “Yellow River IX” (2012), el encabalgamiento de los versos “winding sheet music” (descomposición musical) vislumbran este concepto de des/composición. La frase inglesa, formada por dos expresiones diferentes “winding sheet” y “sheet music”, que significan “mortaja” y “partitura” respectivamente, puede tomarse como representativas de la espasmódica cinta de Moebius en la que conviven composición y descomposición, creación, degradación y recreación.

The Yellow River
a coverlet a lit-up
starlet or starling’s high
swollen breast a lispig
silty cover song

**winding
sheet
music
pierced**

pecho abultado cecear
una canción limosa

des-
composición
musical
perforada

El río Amarillo
una sábana un lucero
joven encendido o vuelo de zorzal

for the player piano’s
rodent
teeth to read
que leen los dientes
roedores
del piano

Como se puede observar, la traducción performativa es un canal de subversión porque antes de naturalizarse o de adscribirse a ciertas convenciones traductológicas, a procedimientos anquilosados y a la hegemonía de la retórica de la palabra escrita, se abre a nuevas significaciones mediante la experimentación con los códigos mismos en los que la poesía puede ser transmitida y se completa performáticamente. Cabe repetir que uno de los sentidos del término *performance* en francés (“parfournir”) significa, precisamente, “completar”. El hecho de continuar interpenetrando géneros “ensucia” aún más el medio aunque también agrega nuevas posibilidades de relaciones y compromete nuevos sentidos en la recepción del poema. En este proceso de traducción, subyace la intención de continuar interpenetrando géneros (imágenes, poesía, música), del mismo modo en que la poeta McSweeney lleva a cabo actos de hibridación constantes en su poesía. El texto traducido se constituye texto “original” (= creativo) en una especie de cinta Moebius en que ya no se definen los bordes.

En consonancia con estas ideas, una definición de *performance* propuesta por Bartolomé Ferrando acerca la noción a nuestra perspectiva de traducción como práctica entre dos o más especificidades artísticas:

...aunque en ocasiones una acción se muestre o manifieste más próxima al teatro, a la música, a la poesía, a la instalación, al video o a la danza, deberá a mi parecer, para definirse como performance, incluir puntos de conexión y enlace con otra u otras prácticas específicas distintas, de tal manera que, como resultado de ese cruce, se produzca un modo de hacer intermedio, divergente del rasgo que se advertía como fundamental o más característico de la acción misma; y así que ese modo de hacer sea propio de una práctica situada a medio camino entre dos o más especificidades artísticas. (Bartolomé Ferrando, 2007)

La traducción como práctica creativa

Desde hace algunos años, muchos traductores y académicos han visto necesaria una redefinición de la traducción como práctica de escritura creativa y crítica, abogando por un giro "creativo" tanto en el análisis de la traducción como en la práctica, que intente subrayar la creatividad y la subjetividad involucrada en tales prácticas literarias (algunos ejemplos incluyen: *Translating Rimbaud's Illuminations* de Scott; *The Translator as Writer* de Bassnett y Bush; "Introduction" en *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies* de Loffredo y Perteghella), y sobre todo, que retome la postura cultural en la que nunca existió una distinción entre las prácticas literarias y donde, incluso, se conjugaban las dos actividades. Esta creatividad no se limita a las habilidades de resolución de problemas, las capacidades de negociación, de equilibrio de forma y sentido, de mejorar ideas de equivalencia, sino que considera al traductor como escritor creativo, un participante en la producción literaria de los textos. Así que

[...] la traducción se revela como un espacio de exploración privilegiado en el que convergen muchas voces que se transforman mutuamente. Ya sean las del traductor o del autor, las voces en la traducción se convierten en performances interrelacionadas 'en' y 'por medio' del acto de escritura (mi traducción). (Loffredo y Perteghella, 2006: 7)

Con todo, es natural que, frente a formas de traducción como las expuestas en este trabajo, surjan opiniones controvertidas en relación con la validez de la traducción, y se discuta si se trata efectivamente de casos de traducción o más bien de adaptación. Tanto la traducción como la adaptación implican cambios y transformaciones, pero "la adaptación es de alguna manera todavía más descarada en términos de sus modificaciones, por ejemplo, en el empleo de adiciones, omisiones, cambios en la configuración y en la estructura del texto (mi traducción)" (Aaltonen, 2000: 45). La adaptación parece constituir, por tanto, una traducción "más libre" (en relación con un producto de traducción que, de alguna manera, está más cerca de su texto original). Perteghella sostiene que la diferencia entre estas prácticas de escritura, sin embargo, "no se da tanto en relación con el proceso de escritura, que es siempre un acto de reelaboración material, ni con el producto final, que es siempre una interpretación, sino

más bien en relación con la forma en que posteriormente este producto es percibido por sus receptores (mi traducción)." (Perteghella, 2008: 56)

Aun así, consideramos que las traducciones propuestas de la poesía de McSweeney no constituyen adaptaciones, ya que la energía transformativa es inherente a la propia autora. Como hemos dicho, su obra se caracteriza por la hibridez. Su proyecto es multigenérico y multidisciplinario y su concepción de la poesía como hecho poético que traspasa los límites de la página justifican ampliamente un proyecto de traducción que propone, precisamente, exceder los límites de la escritura.

Por otra parte, en la época actual, surgen cada vez más proyectos que consideran la traducción como práctica de escritura creativa y performativa. Estos proyectos comprenden el texto no solo como "intertexto, campo de textualidad", sino como un "objeto material, texto a mano" (Worthen, 2007; 11). La intersección de lo textual, lo sonoro y lo visual, la acentuación del multimodal es apto para nuestra edad contemporánea, que produce cada vez más textos multimediáticos e interactivos. Estos proyectos no desestiman completamente las ideas de fidelidad y equivalencia, pero las reconsideran desde una perspectiva de traducción como escritura creativa. Estas ideas "son revisadas con el fin de establecer en relación con qué un traductor es fiel y para que incluya y dé cuenta de la aportación creativa de la subjetividad del traductor" (Loffredo y Perteghella, 2008: 171). La equivalencia, si es que cumple algún papel en la traducción, debe ser entendida como la concretización de una *performance* literaria, sea cual sea la forma de lograrla. Elise Aru, por ejemplo, crea un nuevo enfoque experimental para la traducción de textos surrealistas y considera la traducción como *performance* de manera extrema. Su idea de fidelidad está en relación con el contexto de creación de los textos de origen, donde se utilizaron experimentalmente diferentes técnicas como el automatismo, collage, cadavre exquis y, por lo tanto, recreó estas prácticas en sus propios "objetos de traducción", que también aluden y juegan con la interacción de estrategias surrealistas (escritura pero también fotografía y arte). Los textos se vuelven *performances*, y no solamente en el sentido en que lo usamos en este trabajo, sino porque incluso pueden ser tocados, explorados y reformulados por el receptor de manera interactiva.⁸

En estas formas de traducción, la noción de lo performativo, a su vez, plantea una manera alternativa de conocer poesía, de entender el mundo, de poner en tela de juicio los límites de los medios, alterando nuestra forma de percibir, si es que existen, los bordes de la música, la imagen, la literatura, etc., mediante una puesta en acto que priorice la acción sobre el autor, que privilegie el proceso de construcción más que el objeto terminado o reproducción, y el flujo de energía por encima de la esencia, y sobre todo, que instaure la idea de que la traducción es también zona de transformación y creación. Si bien la noción de *performance* ha estado siempre vinculada a un pensamiento sobre el cuerpo, en este análisis se ha intentado mostrar que el concepto de *performance*, al igual que el de traducción es ilimitado y abarca múltiples áreas y elementos, pues la tradicional performatividad del cuerpo puede encarnarse a partir de otros elementos u objetos, o desde la voz, desde los sonidos, desde las imágenes. Así, el traductor se sirve de estos diferentes elementos para abrir un espacio que la traducción literal no posibilita, para construir un lenguaje más allá del texto. La diferenciación entre performativo y performatividad, entonces, se disipa y ambos términos encuentran su origen en el punto en que la transformación, la degradación, la ausencia y el exceso en la puesta en acto confieren un nuevo texto y donde el área intermedia que se crea a

partir de la recuperación del autor y de la intervención de la subjetividad del traductor conforman una nueva energía e instauran nuevas significaciones.-----

Fecha de presentación 31/05/2014 - Evaluación: 20/10/2014

Bibliografía

Aaltonen, Sirkku (2000) *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Multilingual Matters, Clevedon.

Bartolomé, Ferrando (2007) *La performance. Su creación. Elementos. PERFORMANCELOGÍA*. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas. [online]. Disponible en <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/01/la-performance-su-creacin-elementos.html>. Consultado: 07/05/2014.

Butler, Judith (2002) *Cuerpos que importan*. Paidós, Barcelona.

Bergvall, Caroline. “Via” [online]. Disponible en <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Bergvall.php> Consultado: 03/07/2014.

Cangi, Adrián (Noviembre, 2012) “Impromptu. Aproximaciones a la performance poética”. Revista *Nomadías*, Nro 16. Chile, pp. 177-185.

Deleuze, Gilles (1995) “La inmanencia: una vida” En: *Philosophie*, n. 47. Minuit, Paris. (Se encuentra en Internet traducido al español por Consuelo Pabón).

Goldberg, RoseLee (2005) *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames and Hudson, Nueva York.

Loffredo, Eugenia y Perteghella, Manuela (2006) *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. Continuum, Nueva York.

McLennan, Rob (2009). *12 or 20 Questions: Joyelle McSweeney*, en Rob McLennan's Blog, [online]. Disponible en <http://robmcclennan.blogspot.com.ar/2009/09/12-or-20-questions-joyelle-mcsweeney.html> Consultado: 25/07/2014.

McSweeney, Joyelle (2012). *Beijing Plasticizer*. Black Warrior Review, Tuscaloosa.

----- (2013) *Sea Change: Sound as Force in e.e. cummings, Plath, and Tim Jones-Yelvington*. Revista digital Montevideo [online]. Disponible en <http://www.montevideo.com/ding-dong-sounds-effects-in-e-e-cummings-plath-and-tim-jones-yelvington/> Consultado: 03/07/2014.

----- (2014) *What is the Necropastoral?* En Poetry Foundation [online]. Disponible en <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2014/04/what-is-the-necropastoral/> Consultado: 05/07/2014.

Olson, Charles (2009) "Projective Verse". Traducción de José Coronel Urtecho en *La biblioteca de Marcelo Leites* [online]. Disponible en <http://ustedleepoesia2.blogspot.com.ar/2009/11/el-verso-proyectivo.html>. Consultado: 05/05/2014.

Pertehella, Manuela (2008) "Adaptation: 'bastard child' or critique? Putting terminology centre stage". En *Journal of Romance Studies*, Vol. 8.3. Nueva York, pp. 51-65.

Taylor, Diana (2001) *Hacia una definición de Performance* [on line]. Disponible en <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>. Consultado: 10-07-2014.

Turner, Victor (1986) *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications, Nueva York.

Winnicott, Donald Woods (1951) "Transitional object and transitional phenomena". En *Through Pediatrics to Psychoanalysis*. Collected Papers, Basic Books, New York, pp. 229-234.

Winnicott Donald Woods (1982). *Realidad y Juego*. Barcelona, Gedisa.

Worthen, W.B (2007) "Disciplines of the Text: Sites of Performance." En Henry Bial, (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, London, pp. 10-25.

Notas

¹Disponible en <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Bergvall.php>

² Sugiero escuchar este poema con el que la autora da título a su último libro de poesía, *Percussion Grenade* <https://soundcloud.com/user470760556/joyelle-mcsweeney-bryant-park-reading-online-video-cuttercom>

³ En el video <https://www.youtube.com/watch?v=xUWDMUxod6o> se puede ver a la poeta recitando en vivo la serie completa de siete poemas llamados "King Prion".

⁴En el siguiente enlace, se puede observar un ejemplo de estos objetos performáticos: <http://www.damiantoro.com/index.php?idSeccion=7>

⁵ El soneto aludido en este poema es "Bright Star" de John Keats.

⁶ Mi traducción.

⁷ Manning cobró notoriedad internacional por haber filtrado a WikiLeaks miles de documentos secretos acerca de las guerras de Afganistán, y por el que fue condenado a 35 años de prisión y expulsado del ejército.

⁸ Se trata de un texto en francés completamente al inglés, escrito con un fibrón azul sobre una venda de algodón con trazos que remiten a la experiencia de soñar. La idea es que recordar un sueño consiste en la representación inexacta del sueño, del recuerdo del sueño que el soñador tiene por la mañana. <http://thecreativeliterarystudio.files.wordpress.com/2014/02/rc3aave-ii-gif-elise-aru.gif>. Los lectores

deben poner la mano en el florero y retirar la venda enrollada. A medida que desenrollan la venda, el relato del sueño se desentramata y revela como los sueños y sus fascinantes y múltiples capas de significado.

**LA POESÍA POSMODERNA DE RAE ARMANTROUT:
PROBLEMAS TRADUCTOLÓGICOS EN *VERSED***

Luciana Beroiz*

Resumen

La poesía de Rae Armantrout, escritora posmoderna estadounidense, se caracteriza por su conformación heteroglósica y una estética que se basa en la exploración de las palabras y sus significados. Reproducir los efectos estéticos y semánticos de Armantrout en las versiones de sus poemas traducidos al castellano es sin duda una tarea compleja que requiere continuas reescrituras y exige estrategias creativas. Toda traducción implica una reinserción en la cultura importadora que necesita transformaciones, cambios obligatorios – que se atribuyen a las distintas estructuras de la lengua de partida y la lengua meta – y cambios no obligatorios – introducidos por el traductor pero que no derivan de las diferencias entre lenguas. Además, toda reescritura, si entendemos el proceso traslaticio como un proceso creativo que surge de una orquestación dialógica entre textos, supone un experimento de omisiones y énfasis que debe considerar las dimensiones fónico-morfológica, sintáctica, temática, y métrica. Este estudio analiza estas cuestiones traductológicas en la reescritura en castellano de *Versed* (2009), la antología de Armantrout que recibiera el Premio Pulitzer de Poesía en 2010, con el objetivo de considerar las modificaciones y adaptaciones que surgen de la reescritura de la poesía de esta autora en otra lengua.

Palabras claves: traducción, efecto, cambio, énfasis, reescritura

Abstract

The poetry of Rae Armantrout, postmodern American writer, is characterized by its heteroglossia and its exploration of words and their meanings. Reproducing Armantrout's formal and semantic effects in the translated versions of her poetry into Spanish is, undoubtedly, a complex task that requires multiple rewritings and creative strategies. Every translation implies a reintegration in the importing culture that needs changes or "shifts" of different kinds: obligatory – those that have to do with the different structures the original and the receiving languages present – and non-obligatory – those introduced by the translator, unrelated to the differences between languages. In addition, every rewriting, if we understand the translation process as a creative process that derives from the dialogic interplay between texts, implies an experiment of omission and emphasis that must consider the phono-morphological, syntactic, semantic, and metrical dimensions. This study analyzes these translation issues in the rewriting in Spanish of *Versed* (2009), Armantrout's anthology recognized with the Pulitzer Prize of Poetry in 2010, with the

* Dra. en Literatura Comparada, Prof. en Cátedras de *Literatura Contemporánea de Inglaterra y EEUU* y de *Literatura Comparada*. Prof. de Inglés, Facultad de Humanidades, Univ. Nac. de Mar del Plata.
lube2000@yahoo.com. Recibido 07/2014. Aceptado 08/2014

objective of considering the changes and adaptations that take place in the translated versions of this poet's work.

Key words: translation, effect, shift, emphasis, rewriting

the fundamental goal of literary translation is to achieve, whether by the same or differing devices, the same artistic effects as in the original. The meaningful translation of poetry proves that the correspondence of artistic effect is more important than the equivalent artistic devices (a founding member of the Prague linguistic circle, Vilem Mathesius) (Gentzler, 1993: 82)¹

Introducción

La poesía de Rae Armantrout se caracteriza por su conformación heteroglósica y su desafío a la lectura "natural." Sus textos generan productivos choques lingüísticos que surgen de la combinación de frases cortas y palabras sin aparente relación. Armantrout comparte con otras escritoras contemporáneas estadounidenses una estética que se basa en la exploración del léxico y sus posibilidades. Constelaciones de significado y aleatoriedad son marcas, entre otras, de esta elección estética que distingue su trabajo. La poeta explica que las disonancias y consonancias son parte de nuestra experiencia diaria y que un acercamiento a su poesía implica un proceso de síntesis de posiciones opuestas que, incluso en algunos casos, puede no llegar a concretarse.

José Luis Bobadilla (2014) comenta que para Rae Armantrout

pareciera no existir lo fijo. Su trabajo se articula a partir de trozos y astillas que han sido lanzados desde un lugar desconocido. Nada está completo ni carece de movimiento. Por lo mismo los poemas no son conclusivos ni explicativos, son apenas sondeos e impresiones, mínimas descripciones o comparaciones.

Bobadilla resalta el carácter dinámico y original de la poesía de Armantrout que logra textos que surgen de intercambios temáticos y combinaciones arbitrarias. En relación a esto, la poeta explica que a veces intenta dar la idea de que el proceso de pensamiento no está terminado mientras que otras busca que el lector sienta que debe seguir pensando. La tendencia es comenzar con un sentido de confusión o sorpresa sobre algo – una pregunta real, para la que incluso puede no haber respuesta. Armantrout considera que esto es algo estéticamente interesante porque surge una especie de dinámica y complejidad en constante funcionamiento (Carbajosa, 2012).

Armantrout ejemplifica los modos en que el lenguaje determina nuestro acceso a la realidad a partir de una interacción lúdica con el léxico y sus connotaciones. Además, su poesía genera en el lector una incomodidad que surge del cuestionamiento de patrones y tradiciones socialmente aceptados y de una planeada fragmentación. La poeta interrumpe el verso para desestabilizar el significado a partir de la demora y, logra que la estrofa, o sección, adquiera sentido en sí misma. La condensación, la yuxtaposición, la parataxis, la profusión de voces internas mezcladas con estímulos externos, los elementos en conflicto,

la ironía, el distanciamiento, el meta-comentario, los giros y los finales inesperados son todos característicos del estilo de su poesía. Sus textos son producciones heteroglósicas que incorporan alusiones a la cultura popular a partir del *collage*, el *pastiche* y la intertextualidad. Armantrout sostiene que le gusta aunar discursos diferentes, aspectos diferentes del pensamiento y la experiencia. Es posible que eso cree una cierta fricción, pero, para que el poema funcione, debe existir algún tipo de cohesión. Dicha cohesión puede ser intelectual, tonal o sonora (Carbajosa, 2012).

Este estudio plantea un análisis de algunas cuestiones traductológicas que surgen de la reescritura en castellano de *Versed* (2009), colección premiada con el Premio Pulitzer de Poesía en 2010. En esta colección, Armantrout trabaja las temáticas típicas de su obra – el cuerpo, la sociedad contemporánea, y la violencia – e incorpora una exploración personal de su experiencia como enferma de cáncer. *Versed* presenta una interesante articulación de voces y lenguajes variados que, como resultado de su combinación, crea paradigmas lingüísticos a partir de los cuales se representa lo real de modo distinto. Reproducir los efectos estéticos y semánticos de Armantrout en las versiones traducidas de sus poemas es sin duda una tarea compleja que requiere continua revisión y exige estrategias creativas.

Tanto las complejas imágenes seleccionadas por la poeta como la musicalidad y el ritmo de los versos, tan arraigados en las cuestiones gratuitas del idioma inglés, son factores que determinan los significados, las interpretaciones de los mismos, y sus posibilidades en castellano. Todos estos factores complican su traductabilidad y requieren una selección cuidadosa de las opciones que garanticen versiones semejantes en contenido y forma, aunque el debate sobre las posibilidades de “semejanza” en cuestiones de traducción será también considerado en este análisis.

Ante las preguntas de la traductora Natalia Carbajosa (2012) sobre cómo le gustaría que se le leyera en español y la posible pérdida del sentido original de sus poemas una vez traducidos, Armantrout responde que le preocupa la dificultad que entraña traducir sus colecciones ya que la condensación en sus textos hace que cada palabra porte una significación máxima. La poeta explica que es por este motivo que en su poesía con frecuencia es importante el doble sentido y éste suele perderse en la traducción. Armantrout teme que si esto ocurre y la gama total de posibles connotaciones (tonales o de otro tipo) no se reproducen, las traducciones resulten en textos planos, carentes de esa variación semántico-estilística que los enriquece.

Entender *Versed* como un sistema compuesto no sólo por los poemas allí incluidos sino también por las relaciones de éstos con el resto de la producción de Armantrout, el análisis de críticos literarios y los comentarios que la misma poeta hace de su obra y de la traducción de la misma es un modo de justificar y explicar aquellas decisiones que se ven reflejadas en las versiones en castellano. Utilizar un estilo de traducción que considere las relaciones y orquestaciones dialógicas entre estos textos es una opción necesaria y enriquecedora para la toma de decisiones semántico-estéticas que una colección como *Versed* requiere. Este tipo de poética traslaticia funciona para revelar y reavivar la articulación original y reproducirla en una nueva lengua. Así, las expresiones que surjan serán el producto de una conversión/conversación no sólo con los textos originales primarios sino también con los metaliterarios que permiten un acercamiento distinto y variado a los poemas elegidos.

En *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*, Theo Hermans (1999: 139) se refiere a la teoría de polisistemas de Itamar Even-Zohar, quien profundiza en cuestiones tales como la idea de jerarquía en los sistemas literarios - con las traducciones ocupando diversos espacios con respecto al centro-, las normas que condicionan la traducción, y el consumo de las traducciones. Hermans (1999: 139) observa que Even-Zohar sostiene que el polisistema es un conjunto “jerárquico, dinámico y heterogéneo” de sistemas en que prevalecen, de modo sincrónico, múltiples intersecciones y en el que la puja por acceder al centro es constante. Hermans (1999: 140) explica que la idea central de toda teoría de sistemas es relacional y que los textos o frases no tienen un significado fijo sino que reciben uno en contextos diferenciales o selectivos. El crítico (1999: 107-7) agrega que no sólo los elementos se consideran en relación a otros elementos sino que los mismos derivan su valor de su posición dentro de la red. Las relaciones que cada elemento establece con los demás constituye su función y valor en el sistema. Hermans (1990: 142) también cita al investigador canadiense Jean-Marc Gouanvic que define a todo sistema como un espacio o contexto en el que ciertas orientaciones, disposiciones y justificaciones se consideran legítimas. Gouanvic recalca la importancia de observar todos los agentes en cualquier práctica de traducción. Estos agentes incluyen la producción, la distribución, el consumo, los metadiscursos críticos, y las funciones sociales de un género determinado.

En coincidencia con estos autores, Edwin Gentzler (1993:128) cita a Gideon Toury quien manifiesta que ninguna traducción es totalmente “aceptable” en la lengua receptora porque siempre introduce nueva información y formas extrañas al sistema de esta lengua. Tampoco es posible, agrega Toury, que las traducciones sean completamente “adecuadas,” de acuerdo a los parámetros de la lengua original, porque las normas culturales del sistema importador determinan cambios en las estructuras y sentido originales. En otras palabras, no sólo cada sistema ejerce su influencia sobre los textos que lo componen, ya sean textos producidos en ese sistema o importados desde otro, sino que también es afectado y modificado por sus componentes.

En el caso de *Versed* en particular, además de considerar los poemas en sus relaciones con otros poemas y textos o prácticas en general, también debe considerarse la idea de sistema como una temática relevante dentro de la misma poética. Es decir, más allá de interpretar y traducir los textos de esta antología a partir de las teorías de Even-Zohar y Gouanvic, la idea de sistema como concepto explorado y desarrollado a partir de analogías, meditaciones, e imágenes es central en muchos de los poemas de esta autora. Con el objetivo de demostrar cómo estas cuestiones teórico-temáticas se reflejan en las traducciones de la poesía de Armantrout consideraremos dos grupos de poemas seleccionados de *Versed*. La decisión de analizar la poesía en grupos deriva de la idea de sistema previamente considerada haciendo que la metodología empleada sea coherente con la teoría y temáticas planteadas. Entender esta antología a partir de las relaciones de sus componentes, sus similitudes y diferencias, y el efecto que cada uno ejerce en la interpretación de los otros implica una forma de lectura que permite explicar las traducciones realizadas de un modo específico.

II) Diálogo y yuxtaposición: estrategias que determinan significados y justifican elecciones de traducción.

Consideremos, en primer lugar, “*Inscription*”(38), “*Birth Order*”(60), “*Running*”(64), y “*The Hole*” (113), poemas de *Versed* que desarrollan, a partir de imágenes variadas, la idea de movimiento mediante dos estrategias predominantes: el diálogo y la yuxtaposición. En todos los textos de este grupo se genera una conversación entre la voz poética y otras, conversación a partir de la cual Armantrout marca una clara división entre el yo y el afuera, un afuera que inevitablemente “invade” lo corporal y establece relaciones con el interior físico y espiritual de la poeta. La similitud en las imágenes utilizadas en estos poemas junto con las explicaciones acerca del origen de algunas de éstas que la misma Armantrout aporta permite identificar a ese “otro” de estas interacciones como una yuxtaposición de dos fenómenos de características parecidas pero a la vez contradictorias: el del cáncer, con su capacidad de destrucción robotizada, y el de la escritura, con su capacidad de creación y reinención.

En “*Birth Order*” (“Orden de nacimiento”), la voz poética se dirige a un otro cuyo referente es variado. En la primera sección del poema el otro es el cáncer, *it*, que se puede traducir como “esto:”

Vos sos esto.

Esto es (vos sos)
un error

con un arsenal
de disfraces,

con un sistema
de incorporación
incorporado

con enemistad,

con dirección. (Armantrout, 2009: 60) [mi traducción].

El verso introductorio, *You are it*, también podría traducirse como “Te toca a vos,” “Es tu turno,” “Sos vos,” ó simplemente “Mancha,” ya que es la típica expresión inglesa que se utiliza en el juego infantil del manchado. Dicha opción abre la puerta a otros lenguajes ampliando el juego heteroglósico: los registros de lo lúdico y lo médico aparecen así en paradójica yuxtaposición. De hecho, esta elección permite representar de manera condensada y efectiva al cáncer, que es personificado en el poema y “mancha” a sus víctimas, parangando sus efectos.

En la segunda sección del poema, Armantrout establece un diálogo distinto, esta vez entre escritor y receptor, sobre la escritura y sus posibilidades:

Anyone
could write this.

That word –
“this” –

firstborn,
unnecessary (Armantrout, 2009: 60).²

La cohesión entre las dos secciones de “*Birth Order*” se ve sintetizada en su versión castellana en una palabra, “esto,” que, en inglés son dos, *it* y *this*, y que permite a la poeta elaborar dos imágenes diversas pero relacionadas: la de la progresión de la enfermedad adentro de su cuerpo, por un lado, y la de la escritura y su desarrollo, por el otro. En ambas partes Armantrout plantea la idea de sistemas que nacen, de allí el título “Orden de nacimiento,” y crecen, de un modo u otro, esparciéndose sobre una superficie apta, el cuerpo o la hoja respectivamente. Pareciera que la poeta establece un “orden,” planteado desde el título del poema: la enfermedad genera la escritura, la representación de la experiencia, la comparación de los fenómenos.

En el caso de “*Running*” (“Corriendo”), Armantrout vuelve a establecer un intercambio entre un “yo” y un “otro.” La voz poética nos dice:

Avanzarás,
lo sé,

dentro de una contracción
de luz

listo para que te guste
quien sea.

¿Cuán lejos llegarás?

Estarás mucho más adelante
y distraído.

¿Por qué?

No sabré. (Armantrout, 2009: 64) [mi traducción].

Una manera de explicar la elección del masculino en “listo” y “distráido” es que el referente de ese otro, que avanza sin mirar atrás, es, otra vez, el cáncer invadiendo el cuerpo de Armantrout. Mientras que en la versión original la cuestión de género no es relevante, ya que el inglés no tiene marca en los adjetivos, dicha elección debe ser

justificada en las versiones en castellano. Además, considerar que el interlocutor de “*Running*” es el cáncer, fuerza “constante” en su carrera invasiva, como lo aclara el último verso, también tiene una justificación coherente desde lo temático si se lo relaciona con la imagen de las cuerdas en vibración de la primera estrofa del poema:

Digamos que el universo
está hecho de cuerdas
que “vibran” o se agitan (Armantrout, 2009: 64) [mi traducción].

La idea de cuerdas que “vibran” y expanden su movimiento o sonido hacia otras partes se mimetiza con la del avance de las células cancerígenas. Por la forma en que Armantrout construye la imagen de la cuerda en estos poemas, parecería que la poeta hubiera tomado el concepto de la teoría de cuerdas (*String theory*)³ y lo hubiera desarrollado a partir de modificaciones que encajan en su agenda. El paralelismo que la poeta establece entre las cuerdas que vibran y conducen el movimiento y el avance de la enfermedad o el desarrollo de la escritura genera relaciones interesantes entre el lenguaje poético y el científico y entre los poemas que incorporan dichas imágenes.

La inclusión de la imagen de la cuerda, que se repite, con variaciones, en “*Inscription*” y “*The Hole*,” representa, de forma variada, la idea de sistema en el que cada componente debe actuar para lograr el efecto deseado. El uso de la palabra “cuerda” como traducción de *string*, en lugar de opciones como “cordón,” “hilo,” “cadena,” o “filamento,” entre otras, tiene sentido si se considera su operación dentro de un sistema: el de poemas dentro de la colección de Armantrout, en el que las imágenes resurgen con connotaciones similares en distintos momentos. Como el crítico James Holmes argumenta, toda traducción establece una jerarquía de correspondencias que depende de ciertas decisiones iniciales y que predetermina los movimientos consecuentes (Gentzler, 1993: 96).

Armantrout introduce “*The Hole*” (“El agujero”) con los siguientes versos:

A string of notes –

a string of words
could be a worm
or a needle

passing
in and out
through some hole –

stitching what to what? (Armantrout, 2009: 113).⁴

Como en el caso de “*Running*,” las “cuerdas” en “*The Hole*” simbolizan unión, movimiento, y la posibilidad de expansión. El pasaje entre espacios que concluye en la comunicación entre las partes y, a partir de ésta, la creación de un todo también relaciona desde lo temático a este poema con los anteriores aquí discutidos.

En “*Inscription*” (“Inscripción”) la poeta utiliza la imagen de la “cuerda” sobre el final:

Entropy increases as I recall
less and less
of the number string.

Snakle-crackle
of strings breaking –
that radiation hiss evening things out. (Armantrout, 2009: 38).⁵

Estos versos logran la síntesis perfecta de la trama de este poema. En las primeras secciones de “*Inscription*” se establece un diálogo entre la voz poética y “ustedes” que “siguen llegando:”

Como si
pudieran transformarse en otra persona
al desencadenar
una cascada automática
de reacciones
en el cuerpo de él/de ella.

Como si pudieran escapar
siguiendo

el camino que abrieron
allá

hasta su final anunciado. (Armantrout, 2009: 38) [mi traducción].

En aparente referencia al avance de las células cancerígenas, Armantrout imagina el efecto de la propagación a partir de imágenes, la “cascada” y “el camino,” que le permiten representar visualmente las acciones direccionadas de la enfermedad que la acosa. La imagen de la cuerda y otras en relación semántica con ésta logran condensar las realidades del mundo exterior e interior.

Sin embargo, nuevamente, y como es típico en sus textos, Armantrout utiliza la yuxtaposición para incorporar la temática de la escritura y sus conductas:

Poemas dirigidos
a sus propias letras muertas –
femme-fatales histriónicas.

Poemas dirigidos
a la desecación
de su tiempo final. (Armantrout, 2009: 38) [mi traducción].

En paradójica reflexión, la poeta habla sobre las disyuntivas de la creación artística, de su sentido, de sus contenidos, de su perpetuidad en el tiempo. Es aquí cuando surge la duda, la dualidad, la yuxtaposición: ¿quiénes son los que siguen llegando? ¿los poemas? ¿las células cancerígenas? Inteligentemente Armantrout relaciona ambas experiencias con la muerte, con el fin, con la decadencia.

En los poemas considerados en este análisis se nota la intención de Armantrout de generar relaciones no sólo desde lo temático sino también desde lo formal. En todos estos textos la poeta establece una progresión, que aunque puede parecer arbitraria en cuanto a lo temático, fluye en cuanto a lo estilístico. “*Inscription*”(38), “*Birth Order*”(60), “*Running*”(64), y “*The Hole*” (113) muestran variadas imágenes que reflejan movimientos de diversos tipos y son acompañadas por un formato y orden coherentes con el contenido seleccionado. Esto permite establecer pautas de traducción que justifiquen la toma de decisiones referentes a la reescritura de estrategias o recursos que se reiteran, aunque con variación, y a la elección de género en los diálogos que estos poemas reflejan.

III) Sistemas de sonidos en la poesía de Armantrout: la influencia de la oralidad en la traducción.

En la sección anterior se consideraron las variables de la traducción a partir del análisis de las temáticas tratadas en algunos de los poemas de *Versed* y las interrelaciones que a partir de ellas se originan. Veamos ahora como las variables que se refieren a la musicalidad de la poesía afectan la toma de decisiones respecto a la traducción de términos específicos en otra selección de poemas de Armantrout. Para parte de la crítica, la traducción de poesía es uno de los casos extremos, donde la exigencia debiera llevarse al límite, puesto que se trabaja con el núcleo mismo del lenguaje. En “*Venturas y Desventuras de la Traducción Poética*,” Pablo Anadón (2009) argumenta que lo que dificulta la traducción poética es “la delicada y precisa conjunción, identificación, amalgama, del sentido y del sonido en todo poema que se precie de ser tal.”

Anadón describe tres niveles a considerarse cuando se habla de la traducción de la música verbal. Un primer nivel que consiste en la dimensión fónico-morfológica, que incluye la aliteración, entre otros recursos iterativos fundamentales, y que es, quizás, el aspecto más difícil de traducir sin pérdida. Un segundo nivel es la dimensión sintáctica e involucra la disposición de las palabras en la frase. Es un aspecto que “se vincula sensorialmente, por un lado, con la musicalidad, y por el otro, con la configuración visual del texto en la página, al tiempo que guarda indisoluble relación con el orden del pensamiento” (2009). La tercera y última dimensión es la métrica y la rima.

Por su parte, el poeta chileno Armando Uribe (2000) considera que el traductor de poesía debiera ser un poeta, o al menos alguien con sensibilidad poética, pues solo alguien así es capaz de captar cosas fundamentales como la ambigüedad u otras características técnicas como aliteraciones, cadencias, y acentos, que no poseen una reproducción exacta en otro idioma. Traducir estas características técnicas es un desafío que implica establecer un balance entre contenido y forma y determinar prioridades en cuanto a los cambios aceptables, o justificables, durante el proceso de reescritura. Lo más saludable, explica

Uribe (2000), es que el poema traducido busque su ritmo y su musicalidad en el idioma al cual se traduce. Sin embargo, en la búsqueda de esa musicalidad no debería perderse la intención del poema original o desdibujarse su sentido.

“*Relations*” (13), “*Name Calling*” (17) y “*Slip*” (91) son algunos de los poemas de *Versed*, entre otros, que presentan al traductor con esta disyuntiva sobre el balance entre sonoridad y contenido. En “*Relations*” (“Relaciones”), Armantrout trabaja lo que ella misma define como las inestabilidades del lenguaje, problemáticas y atractivas a la vez. La poeta explica que todo patrón puede involucrar similitud y diferencia y que las palabras pueden sonar de modo semejante porque provienen de una misma raíz o puede ser que no estén relacionadas de modo alguno. El poema comienza con los siguientes versos, distribuidos en la hoja como si fueran estrofas en sí mismos:

“Head” and “Bring.”

I remember the words.

“Bobble” and “Bauble,”

“Rosy” and “Lonely”

set off now. (Armantrout, 2009: 13).

Armantrout elige palabras homófonas o de sonidos similares, algo que le da un ritmo particular a este inicio. Es esta particularidad la que define ciertas posibilidades en su traducción al castellano. Una primera opción podría ser:

“Dirigi” y “Traé.”

Recuerdo las palabras.

“Borlita” y “Baratija”

“Sonrosado” y “Aislado”

se contraponen ahora. (Armantrout, 2009: 13) [mi traducción].

En este caso se pierde la musicalidad original del poema en el verso ““Borlita” y Baratija”” aunque se logra un juego interesante con los sonidos “b,” “r,” e “i” y la correlativa visual de consonantes y vocales. Otra posibilidad de traducción para *Bauble* podría ser “Adorno” y en este caso se lograría un juego con los sonidos *or* en ambas palabras del verso pero se perdería parte del efecto visual que la opción con “Baratija” nos presenta. En el caso de “Sonrosado” y “Aislado” logra mantenerse, mediante el uso de rima, la reiteración de sonidos, aunque en el original la rima entre *Rosy* y *Lonely* es interna. Otra opción para *Lonely* hubiera sido “Solitario” pero en ese caso no se podría mantener la rima con

“Sonrosado” y el juego original que la poeta recreó en el original se vería marcadamente modificado.

Para Armantrout, sin embargo, el juego de palabras más interesante de este poema se da en los últimos tres versos.

Time flows
because no set
of proofs

can be complete.
Bring me the friendship

between solving
and dissolving. (Armantrout, 2009: 13) ⁶

La poeta cree que estos versos son una especie de declaración de poética. *Solving* - “solución” - y *dissolving* - “disolución” - pueden tener una relación etimológica familiar o pueden ser simplemente “buenos amigos.” Solucionar es completar mientras que disolver es derretir, desarmar. Armantrout concluye que hay una mensaje contradictorio y disturbador en su afinidad y que ella es solo la mensajera (Stanton, 2011). Es interesante que los versos que a la poeta le parecen fundamentales en este poema no son los que presentan mayor dificultad en la traducción. Aunque traducir cada verso implica una complejidad que debe ser tratada con especificidad, entender el poema dentro de un sistema que contempla las opiniones de la autora permiten priorizar ciertas partes del mismo y comprender su sentido total, lo que a su vez ayuda a su mejor traducción.

“*Name Calling*” (“Insultos” ó “Apodos”) es otro poema en el que Armantrout combina la aletoriedad, mediante el desarrollo de relaciones arbitrarias, con la oralidad para generar sorpresa e intriga en el lector. El texto comienza con una acusación directa:

Objects are *silly*.

Lonesome

as the word “Ow!”

is. (Armantrout, 2009: 17)

Más que la extrañeza de la comparación y las palabras elegidas, que parecieran adquirir sentido total sobre el final del poema, lo que se destaca en este texto es la longitud de sus versos y la interrupción de significado en cada corte. Armantrout explica que suele interrumpir sus versos para permitir la apertura de posibilidades de significado. La poeta manifiesta su gusto por la poesía que dificulta conocer que surgirá más adelante ya que el mundo es en general bastante sorprendente. *¿Por qué los poemas no deberían serlo?* (Escalante y Pennix, ---) [mi traducción].

La traducción de “*Name Calling*” permite diversas opciones léxicas. Una opción puede ser:

Los objetos son *tontos*.

Desolados

como la palabra ¡Ay!

es. (Armantrout, 2009: 17) [mi traducción].

También podrían usarse “*bobos*” en lugar de “*tontos*” y “*Solitarios*” en lugar de “*Desolados*.” Estas decisiones no modificarían el sentido del poema original. Sin embargo, la distribución gráfica de los versos así como la división arbitraria de las frases deben respetarse para replicar el juego sonoro que Armantrout logra en el original. En castellano sonaría más natural si se tradujera,

Los objetos son *tontos*.

Desolados

como es la palabra

¡Ay!. (Armantrout, 2009: 17) [mi traducción].

En este caso, aunque el efecto sorpresa se mantiene por la división gráfica de los versos, el efecto sorpresa de la primera versión traducida se diluye. Armantrout explica,

Creo que algo es “realista” cuando consigue oponer resistencia a la ideología. Me interesa lo real que solo puede ser aprehendido como ruptura violenta, algo que se abre paso por la superficie del mundo humano imaginario. Quizá sea esta la causa de tantas interrupciones en mis poemas; ¿Están tratando de abrir espacio para “lo real” en este sentido? La poesía puede calmarnos o hacer que permanezcamos de puntillas. Obviamente, a mí me interesa más lo segundo (Carbajosa, 2012).

Por último, consideremos como la oralidad afecta la traducción en el caso de “*Slip*” (“*Error*”). Siguiendo la estética de Armantrout este poema trabaja la contradicción a partir de la combinación de conceptos complejos. La poeta crea una cadena de ideas que nace con el título, “*Slip*,” que tiene distintas, aunque de sentido semejante, opciones de traducción: “*error*,” “*paso en falso*,” y “*resbalón*,” entre otras. A partir de allí, Armantrout medita sobre el significado de “*felicidad*,” meditación que se relaciona con la toma de pastillas, que, a su vez, abre el juego para múltiples interpretaciones.

As if we know

what *bliss* is,

this lozenge
dissolves,

purple and pink,
a warm largesse,

into the cool sea.(Armantrout, 2009: 91).

La traducción de esta primera parte requiere, además de evaluar las posibilidades léxicas factibles, una cuidadosa selección de sonidos, aliteraciones en particular. Analicemos la siguiente opción:

Como si supieramos
lo que es la felicidad,

esta pastilla
se disuelve,

púrpura y rosa,
una generosidad cálida,

en el frío mar.(Armantrout, 2009: 91) [mi traducción].

En el original Armantrout establece una repetición del sonido /s/ con palabras como *bliss*, *dissolves*, *sea*, y *largesse* y del sonido /dʒ/ con las palabras *lozenge* y *largesse*. Las aliteraciones elegidas sirven para reflejar el sonido del mar, al que se hace referencia en el último verso. En la versión en castellano, la elección de las palabras “felicidad,” “disuelve” y “generosidad” replican el énfasis sobre la letra “s.” De haberse elegido otras opciones, “dicha,” en lugar de “felicidad,” o “dádiva,” en lugar de “generosidad,” se hubiera perdido la aliteración así como la rima entre “felicidad” y “generosidad.”

Está claro que, aunque reproducir exactamente la conjunción de acentos y aliteraciones de versos puede resultar prácticamente imposible, la traducción de la música verbal de la poesía es posible. Para esto Anadón (2009) menciona tres condiciones aconsejables:

En primer lugar, que el traductor tenga oído y preste atención a las minucias esenciales de las que depende la gracia sonora del texto en la lengua extranjera. Luego, que posea suficiente creatividad y elocuencia en la propia lengua, para inventar —recordemos la etimología de esta palabra— una formulación verbal que suene tan bien —al menos casi tan bien— en el idioma de la traducción como sonaba la otra, la del poema original: vale decir, que logre que el lector olvide por un momento que está leyendo una mera traducción y pueda disfrutar del texto como un objeto estético autónomo, válido en sí mismo. Por último,

[...] una condición importante, y quizás indispensable, que conviene que posea el traductor de poesía, es la destreza en la percepción y el manejo de las formas métricas.

Los requisitos para una efectiva traducción sonora, entonces, son variados y la obtención de reescrituras válidas en sí mismas implica, sin duda, un proceso arduo y preciso. Creatividad, percepción, manejo de las formas métricas, y elocuencia son condiciones que derivan de la lectura y el ejercicio constante de la reinención en otras lenguas. Esto sumado a la contribución que otras opiniones, ya sea la de la autora de los poemas o las de la crítica, puedan aportar establece un sistema en el que cada componente es esencial para la obtención de resultados coherentes, dinámicos y estéticamente aceptables.

En su ensayo “*The Concept ‘Shift of Expression’ in Translation Analysis*,” Anton Popovic (1970: 78) acepta el hecho de que pérdidas, contribuciones y cambios son una parte necesaria del proceso traslaticio debido a las diferencias intelectuales y estéticas inherentes a las culturas participantes en el mismo. Es necesario contemplar y aceptar dichos cambios inherentes a la práctica de la traducción, siempre y cuando puedan ser justificados y enmarcados para dar sentido a las nuevas versiones que se originen. Cada reescritura implica una recreación del original y requiere tal recreación para lograr textos que se naturalicen, aunque no necesariamente en su totalidad, en la lengua receptora.

Conclusiones

En el caso de *Versed*, es difícil determinar cual de las tres funciones del lenguaje generalmente reconocidas – representativa, expresiva y apelativa - predomina ya que Armantrout establece un juego permanente con el lenguaje con un claro objetivo en mente: cuestionar las maneras en que los significados impuestos determinan nuestro comportamiento y pensamiento. La poeta utiliza sus versos para desarrollar conceptos a partir de la discusión de situaciones reales, su cuestionamiento y su consecuente resignificación. Armantrout involucra a cada una de las funciones y las hace interactuar para que forma y contenido generen juntos el mensaje deseado. Armantrout explica que su poesía tiende a avanzar en dos direcciones a un tiempo, hacia fuera y hacia dentro, y que le interesa ambos, el mundo y el lenguaje con que describimos el mundo, lo que conocemos y cómo lo conocemos (Carbajosa, 2012).

Versed es un manifiesto posmoderno que celebra la diversidad a partir de la inclusión y la necesidad del cuestionamiento de lo naturalizado. Mediante imágenes significativas, condensadas y complejamente elaboradas los poemas de Armantrout actúan como procesos de transformación de la realidad mediante la intervención de paradigmas naturalizados y la posterior modificación de los mismos y establecen diálogos entre voces disparejas que permite un acercamiento distinto a los significados y sus influencias. El tono y la dinámica posmodernos con que Armantrout impregna esta colección resultan en textos que combinan poesía, teoría, autobiografía, y crítica socio-cultural para repensar lo real a partir de sus representaciones.

Este estilo tan peculiar también dificulta determinar claramente, y en cada poema en particular, especialmente si se los considera como elementos articulados entre sistemas, cuál es el aspecto funcional predominante que determina su traducción. En realidad, las discusiones y observaciones respecto de las diversas dimensiones fónico-morfológica, sintáctica, semántica y métrica planteadas en este artículo establecen que para la traducción efectiva de los textos de esta poeta es necesario poner en práctica una combinación de metodologías que permita considerar todos los aspectos y funciones de esta poesía y las relaciones entre ellos y establecer su valor y función en el sistema.

El haber considerado *Versed* como un sistema compuesto no sólo por sus poemas sino también por las relaciones de éstos con el resto de la producción de Armantrout, el análisis crítico de su obra y los comentarios que la poeta aporta ha permitido justificar y explicar aquellas decisiones que se ven reflejadas en las versiones en castellano aquí consideradas. Así, siguiendo la teoría de Gouanvic, para quien todo sistema es un contexto en el que ciertas orientaciones, disposiciones, y justificaciones se consideran legítimas, considerar las relaciones y orquestaciones dialógicas entre estos textos, primarios y metaliterarios, es una opción que beneficia la toma de decisiones semántico-estéticas que la traducción de una colección como *Versed* requiere. De este modo, y como se ha explicado en la introducción de este estudio, este tipo de poética traslaticia permite reavivar la articulación original y reproducirla en una nueva lengua.

Por último, la discusión de opciones posibles para cada poema ha permitido ilustrar lo que Toury plantea al manifestar que ninguna traducción es totalmente “aceptable” en la lengua receptora porque siempre introduce formas nuevas al sistema de esta lengua. Al mismo tiempo, las normas culturales del sistema importador determinan cambios en las estructuras y sentido originales. Es decir que cada sistema ejerce su influencia sobre los textos que lo componen, ya sean textos producidos en ese sistema o importados desde otro, y es también afectado y modificado por los componentes que se incorporan. La traducción de *Versed* al castellano implica la toma de decisiones complejas en cuanto a elecciones semántico-estéticas que mantengan viva la intención de la poeta. El arte de traducir es el arte de crear, de reinventar, pero respetando una idea original e interactuando con ella. Entender ese original y su contexto es indispensable para lograr una traducción comprometida y efectiva.

Bibliografía

- Armantrout, Rae (2009). *Versed*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Davies, Paul ed. (1989). *The New Physics*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Even-Zohar, Itamar (1990). "Polysystem Studies," *Poetics Today*, 11, 1 (special issue).
- Gentzler, Edwin (1993). *Contemporary Translation Theories*. New York: Routledge.
- Hermans, Theo (1999). *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Popovic, Anton (1970), "The Concept "Shift of Expression" in Translation Analysis," en *The Nature of Translation*. Holmes, James S., de Haan, Frans y Popovic, Anton (Eds.) The Hague: Mouton.
- Toury, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Webgrafía

- Anadón, Pablo (29 de septiembre de 2009). "Venturas y Desventuras de la Traducción Poética." Revista *Clarín*. Disponible en: <http://www.revistaclarin.com/1258/diario-del-traductor-venturas-y-desventuras-de-la-traduccin-poetica/> Fecha de consulta: marzo 2014.
- Bobadilla, José Luis (26 de marzo 2014). "Recurrencias." En *Mula Blanca*. Disponible en: <http://mulablanca.com/mx/recurrencias>. Fecha de consulta: mayo 2014.
- Carbajosa, Natalia (2012) "Me inquieta tener una experiencia que no se puede articular," Entrevista con Rae Armantrout. En *Jotdown. Contemporary Culture Magazine*. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2012/03/rae-armantrout-me-inquieta-tener-una-experiencia-que-no-se-puede-articular/> Fecha de consulta: abril 2014
- Escalante, Deborah y Calvin Pennix, (---), "Don't Back Away: An Interview with Rae Armantrout." Disponible en: http://www.chapman.edu/research-and-institutions/tabula-poetica/_files/tab-ivarmantrout.pdf. Fecha de consulta: agosto 2014
- Stanton, Robert, Perelman, Bob, Huk, Romana, Schmidt, John (2011). "A Conversation with Rae Armantrout." Disponible en: <http://versedreader.site.wesleyan.edu/files/2011/08/A-Conversation-with-Rae-Armantrout.pdf>. Fecha de consulta: julio 2014.
- Vergara, Francisco, (5 de febrero de 2005) "Notas sobre Traducción de Poesía," en *5 Luces*. Disponible en: <http://lospoetasdelcinco.cl/antano/Luces/Ediciones/ed05022005/franciscovergara001.htm> Fecha de consulta: junio 2014

Notas

¹ "El rol fundamental de la traducción literaria es lograr, ya sea mediante los mismos o diversos recursos, los mismos efectos artísticos que el original. La traducción significativa de poesía prueba que la correspondencia del efecto artístico es más importante que la equivalencia de recursos artísticos" (un miembro fundador del círculo lingüístico de Praga, Vilem Mathesius) (Gentzler, 1993: 82) [mi traducción]

² "Cualquiera/podría escribir esto./Esa palabra –/ "esto" –/ la primogénita,/innecesaria" (Armantrout, 2009: 60) [mi traducción]

³ Esta teoría, que ve al electrón como una vibración determinada de una cuerda infinitesimal, que de oscilar de una manera diferente, puede dar lugar a otras partículas fundamentales, entiende la materia no por su composición, sino por cómo vibra (Davies, 1989: 146).

⁴ “Una cuerda de notas—/ una cuerda de palabras/podría ser un gusano/o una aguja/pasando/una y otra vez/por algún agujero—/¿uniendo qué con qué?” (Armantrout, 2009: 113) [mi traducción].

⁵ “La entropía aumenta mientras recuerdo/cada vez menos/la serie de números./El crujido chirriante/ de cuerdas que se rompen —/ aquel silbido de radiación emparejándolo todo” (Armantrout, 2009: 38) [mi traducción].

⁶ “El tiempo fluye/porque no hay juego/de galeras/que esté completo./Traeme la amistad/entre solución/y disolución.”(Armantrout, 2009: 13) [mi traducción].

SIMULTANEIDAD LINGÜÍSTICA LA FICCIÓN DE JUNOT DÍAZ Y SU TRADUCCIÓN

Karen Lorraine Cresci*

Resumen

Los traductores enfrentan un gran desafío al traducir un texto escrito en varias lenguas, pues deben poner en práctica diversas estrategias para lograr una tensión lingüística similar en el texto meta. La tensión lingüística que caracteriza a estos textos es artística y políticamente significativa. La traducción del cambio de código desafía la concepción de traducción tradicional: la transposición de un código lingüístico cerrado a otro. Este artículo no se centra en criticar la difícil tarea de los traductores que emprenden la compleja misión de recrear estos textos para que lleguen a otro público, ni en lamentos sobre lo que se pierde en la traducción. El objetivo de este trabajo es analizar las formas empleadas por los traductores para transponer la simultaneidad lingüística del texto fuente en sus versiones y los efectos que tienen estas estrategias para el público lector. La metodología consiste en comparar dos traducciones al español del cuento de Junot Díaz “Wildwood” (2007) con el propósito de descubrir las estrategias empleadas por los traductores para recrear la tensión lingüística entre el español y el inglés en sus respectivas versiones.

Palabras clave: cambio de código - estrategias de traducción - simultaneidad lingüística –tensión lingüística - traducción

Abstract

Translators face a difficult challenge when translating a text written in several languages, since they must use several strategies in order to maintain a similar linguistic tension in the target text. The linguistic tension which characterizes these texts is artistically and politically significant. The translation of code-switching challenges the traditional conception of translation: the transposition from one closed linguistic system to another. This article does not focus on criticizing the difficult task of translators who undertake the complex mission of recreating these texts for another audience, nor on laments about what is lost in translation. The objective of this article is to analyze the ways translators transpose the linguistic simultaneity of the source text to their versions and the effects of these strategies on readers. The methodology is the comparison of two translations into Spanish of Diaz’s short story “Wildwood” (2007) in order to discover the strategies used by translators to recreate the linguistic tension between English and Spanish in their versions.

Keywords: code-switching – translation strategies – linguistic simultaneity – linguistic tension – translation

* Profesora de Inglés (Universidad Nacional de Mar del Plata), Master of Arts in Comparative Literature (New York University) y Magíster en Culturas y Literaturas Comparadas (Universidad Nacional de Córdoba). Becaria doctoral (CONICET). [karencresci@gmail.com]
Recibido 07/2014. Aceptado 09/2014

I. Introducción

En su novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Junot Díaz alude a la “Masacre del Perejil”, un episodio trágico de la historia dominicana: “*In 1937, for example, while the Friends of the Dominican Republic were perejiling Haitian and Haitian-looking Dominicans to death, while genocide was, in fact, in the making, Abelard kept his head, eyes, and nose safely tucked in his books*” (Díaz, 2007b: 215). Ese año, impulsado por su racismo anti-haitiano, el dictador de la República Dominicana, Rafael Leónidas Trujillo ordenó el asesinato de más de veinte mil trabajadores haitianos y dominicanos de piel oscura que habitaban cerca de la frontera con la República Dominicana. El fundamento (o más bien, la excusa) que utilizó el ejército genocida para distinguir a los “haitianos” de los “dominicanos” fue la pronunciación de la palabra “perejil”. Quienes no pudieron pronunciar la “r” española fueron identificados como haitianos, hablantes de creole, y en consecuencia, condenados a muerte (Turits, 2002: 589-561). Con este neologismo bilingüe que Díaz acuña en su novela, “perejiling”, invoca este incidente para subrayar los peligros de los mitos de la pureza lingüística y racial. En la contrahistoria que Díaz presenta en su novela, contesta o “contra-escribe” (*writes back*) las matanzas del “Trujillato”¹ usando su arma más poderosa: el lenguaje. Ridiculiza la inutilidad de defender la pureza lingüística mediante su propia prosa híbrida que mezcla inglés y español.

En su artículo “El realismo cómico de Junot Díaz: Notas sobre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*,” Efraín Barradas cita este pasaje de la novela, explica la alusión histórica, traza las similitudes con un episodio bíblico (Jueces: 12:5-6), y agrega que el fragmento es “*esencialmente intraducible, como todo texto bilingüe*” (2009: 101). La pregunta que surge a partir de esta aseveración es: si el texto es intraducible, ¿cómo es posible que haya sido traducido a más de quince lenguas? En “Des Tours de Babel,” Jacques Derrida incluso cuestiona si las transformaciones de textos que incluyen una o más lenguas deberían llamarse “traducciones”: “*¿Cómo traducir un texto escrito en varias lenguas a la vez? ¿Cómo ‘restituir’ el efecto de pluralidad? ¿Y si se traducen varias lenguas a la vez, lo denominamos ‘traducir’?*” (mi traducción, 1985: 215). Este artículo no abordará la intraducibilidad de los textos multilingües ni lo apropiado (o no) del término “traducción” para nombrar el proceso de las transposiciones de estos textos a otras lenguas. Tampoco se centrará en criticar la difícil tarea de los traductores que emprenden la compleja misión de transponer estos textos para que lleguen a otro público ni en lamentos sobre lo que se pierde en la traducción. El objetivo de este trabajo es analizar las estrategias empleadas por los traductores para recrear la simultaneidad lingüística del texto fuente en sus versiones y los efectos que tienen estas estrategias para el público lector. Intentaremos ofrecer respuestas tentativas a las dos primeras preguntas: cómo traducir un texto escrito en varias lenguas a la vez y cómo “restituir” el efecto de pluralidad. Con ese fin, se compararán dos traducciones al español de “Wildwood” (2007) de Junot Díaz², quien trabaja de manera consciente contra el mito de la pureza lingüística en su prosa.

El cambio de código es una de las principales estrategias textuales usadas por Díaz para derribar este mito. Es consciente de la importancia de esta estrategia para su prosa y, como consecuencia, la importancia de mantener la tensión entre lenguas en las traducciones de sus textos. Considera que cuando se traducen los cambios de código inglés-español al español, “*es como arrojarle agua sobre el agua. Se pierde la disonancia*” (Díaz, 2002: 42). Es por eso que quiere ejercer un control más estricto sobre las traducciones al español de su obra en el futuro: “*Quiero asegurarme de resistir el tipo de español que la gente piensa que facilitará la lectura; quiero fomentar la clase de lenguaje que facilitará el libro*” (2002: 42). Suponemos, entonces, que la aplicación por parte de los traductores de estrategias que no simplifican la lectura, pero simulan la experiencia de tensión lingüística del texto fuente concuerda con el proyecto literario de Díaz. Como bien indica D'Amore,

la aplicación de estas estrategias puede resultar en la producción de textos traducidos que requieren de mayor esfuerzo por parte del lector que las traducciones que se describen tradicionalmente como fluidas. Las traducciones fluidas requieren de la inversión de un menor esfuerzo debido a su lealtad primaria hacia la lengua y cultura destino, y no al texto original (TO) y su lengua y cultura (D'Amore, 2010: 34).

Traductores como Álvarez y Obejas aceptan el reto de recrear la simultaneidad lingüística en sus versiones mediante la producción de textos poco fluidos para mantener una tensión lingüística similar a la del texto fuente. Sus traducciones son lingüísticamente híbridas, ya que luchan contra la erosión de la simultaneidad lingüística en sus versiones y así desafían la idea de pureza lingüística. Pero, ¿quién dijo que existe la pureza lingüística?

En las páginas que siguen presentaremos primero una breve reseña del cambio de código en la literatura de los latinos en general y en la ficción de Díaz en particular, seguido por comentarios sobre algunas reseñas de los libros del autor para analizar la recepción crítica de su obra. Luego, se explorarán ciertos conceptos de la teoría de la traducción poscolonial que sirven para iluminar la traducción del cambio de código. Finalmente, se analizarán traducciones al español del cuento de Díaz “Wildwood” (2007). Nos centraremos en la transposición del efecto de pluralidad en la prosa de y en las implicancias políticas y éticas de la traducción de la ficción de Díaz, particularmente ligadas a la singularidad de su uso de la lengua³.

I. La simultaneidad lingüística de Junot Díaz

Soy tanto un inmigrante al español como al inglés.

Junot Díaz

Díaz (Santo Domingo, 1968) es uno de los únicos dos escritores latinos que recibieron el prestigioso premio Pulitzer de ficción⁴. Pasó parte de su infancia en la República Dominicana y se mudó a Parlin, Nueva Jersey, en 1974. Hablaba sólo español cuando se mudó a Estados Unidos, pero durante su adolescencia pasó muchos años sin leer en español y se reconectó con la lengua de adulto. Sostiene que “*retomar una lengua es como retomar una relación amorosa: requiere mucho más coraje que comenzar con una nueva*” (Díaz, 2013: sin paginar). Este escritor emplea el término “*simultaneidad lingüística*” (Díaz, 2013: sin paginar) para referirse a la interacción entre lenguas en sus textos. Para escritores como Díaz, esta estrategia abre posibilidades para la creación artística, para la reafirmación de la identidad cultural y las afiliaciones afectivas y para la subversión política mediante el lenguaje.

Nos referiremos a lo que Díaz denomina “simultaneidad lingüística” también como “cambio de código” (*code-switching*)⁵, debido a la prevalencia de esta expresión en la literatura especializada, su relación con la representación de identidades híbridas y su naturaleza política. Según Marian Pozo:

El cambio de código no es meramente un fenómeno lingüístico; también señala una identidad híbrida. La condición híbrida de los latinos resulta de la convergencia de culturas que hablan inglés estadounidense y español. Cuando los latinos cambian de código, es posible que la comunicación entre comunidades hispanoparlantes y angloparlantes impida una identificación absoluta con una cultura o la otra. Como consecuencia, la expresión de la identidad cultural, ya sea en español, en inglés, o en ambas lenguas, es una preocupación fundamental en la literatura de los latinos [...]. El cambio de código también puede implicar un acto político, ya que su uso deliberado significa una reafirmación de la identidad latina dentro de Estados Unidos (2008:75, mi traducción).

El cambio de código, entonces, permite a Díaz representar de manera vívida las identidades heterogéneas de sus personajes latinos. Estos personajes, como Díaz, viven “entre culturas” a diario y expresan esta posición intersticial en su lengua.

Cuando compara el juego entre lenguas en la poesía chicana con otros estilos de poética multilingüe, Alfred Arteaga observa que “*En Eliot y Pound hay un mayor énfasis en la cita y la alusión literaria*” mientras que la hibridez poética en la poesía chicana “*tiende a replicar el estilo políglota del discurso chicano cotidiano*” (1994: 69). Lo mismo puede decirse de escritores latinos como Díaz. Es decir, mientras que en la poesía vanguardista el propósito era desplegar erudición, en la poesía de los latinos, su función es, en gran medida, mimética. En palabras de Tino Villanueva, “*el bilingüismo de los chicanos es más existencial, mientras que el de Eliot y Pound es más referencial*” (2000: 709). Pero cabe destacar que la mimesis es rara vez el único objetivo de la co-presencia de lenguas en textos literarios de escritores latinos. La hibridez lingüística en la literatura también multiplica las posibilidades de experimentación lingüística. Además, sirve para desafiar la prevalencia de la “*actitud etnocéntrica de una cultura exclusivamente anglo*” (Villanueva, 2000: 697) y, de este modo, destacar conflictos culturales, sociológicos y políticos⁶.

A diferencia de lo que se cree popularmente, el cambio de código no se relaciona necesariamente con el nivel de competencia lingüística de un escritor. Aunque resulta

obvio hay una gran variedad de grados de competencia lingüística en inglés y en español entre los escritores latinos, el cambio de código de estos artistas destaca el hecho de que están escindidos entre lenguas en pugna. Al infundir su prosa en inglés con la alteridad del español, Díaz subraya la hibridez de su afiliación cultural, su apego emocional a estas lenguas y su política lingüística.

El lenguaje híbrido de Díaz incluye palabras en español que no están resaltadas mediante letra cursiva ni explicadas en traducciones o notas al pie; expone a sus lectores a una prosa que se asemeja al discurso de muchas comunidades de latinos de Estados Unidos. El efecto es curioso: mientras Michiko Kakutani considera que incluso los lectores más monolingües pueden entender con facilidad “*la forma callejera [streetwise brand] del Spanglish*” de Díaz (Kakutani, 2007), otros críticos, tales como Raphael Dalleo y Elena Machado Sáez, elogian a Díaz por la opacidad de sus inserciones de español en su prosa predominantemente en inglés, sin la ayuda de letra itálica, comillas o explicaciones (2007: 74). La tensión entre idiomas no es sólo una estrategia estética en la prosa de Díaz; es crucial en cuanto a políticas de lengua e identidad. Díaz se distingue de otros escritores latinos que sólo “sazonan” sus textos con palabras en español, y brindan tanta asistencia tipográfica, paratextual o explicativa a sus lectores que el español pierde su potencial subversivo. El autor es vehemente sobre su distanciamiento de esta tradición:

Siento que no soy un voyeur ni un informante nativo. No explico cosas culturales, con cursiva o con signos de exclamación, comentarios al margen o apartes. Fui agresivo sobre eso porque tuve tantos modelos negativos, tantos escritores latinos o negros que están escribiendo para un público blanco, que no están escribiendo para su propia gente. Si no estás escribiendo para tu propia gente, me preocupa lo que eso dice sobre tu relación con la comunidad con la que estás, de un modo u otro, en deuda. Sólo estás ahí para saquear sus ideas, y palabras e imágenes para poder humillarlos [coon them] para el grupo dominante. Eso me preocupa tremendamente (citado en Céspedes y Torres-Saillant, 2000: 900).

La actitud de Díaz hacia el uso de español en su ficción es una declaración política y un lazo emocional con su comunidad. El cambio de código no es sólo un fenómeno lingüístico; tiene un valor performativo⁷: es un acto político que reafirma la identidad de los latinos en los Estados Unidos y resalta la heterogeneidad de sus afiliaciones culturales.

Entonces, la producción de traducciones adecuadas de literatura de escritores latinos de Estados Unidos al español es importante, no sólo debido a razones estéticas, sino también políticas. Si bien es cierto que las traducciones juegan un papel importante en el cruce de fronteras, el caso de la traducción del texto de latinos al español es significativa en términos de las conexiones culturales ancestrales que comparten los latinos y los latinoamericanos. La esperanza que a menudo subyace la diseminación de estos textos a un público hispanoparlante es que contribuya a fortalecer los vínculos entre comunidades que comparten la misma herencia cultural, es decir, latinoamericanos dentro y fuera de los Estados Unidos. Como indica Sherry Simon en su artículo “*Translating and interlingual creation in the contact zone. Border writing in Quebec*”, la traducción puede crear nuevas lógicas de intercambio y así contribuir a la creación de

nuevas solidaridades (Simon, 1999: 67). Crear solidaridad entre comunidades de latinos y latinoamericanos, una misión implícita en la traducción de literatura de latinos al español, es especialmente importante para Díaz. Cuando obtuvo el premio Pulitzer, declaró que esperaba que el premio sirviera para que salieran a la luz escritores latinos que son ciudadanos de segunda en la república de las letras no sólo en los Estados Unidos, sino también en América Latina (Lago, 2008: sin paginar).

Díaz adopta lo que Evelyn Ch'ien denomina el arte de "*assertive nontranslation*" (el arte de la no-traducción firme o tajante), es decir, "*coloca palabras en español al lado de palabras en inglés sin llamar la atención sobre ellas, sin contextualizarlas*", las integra a su discurso (2004:209). El lector, como consecuencia, tiene la impresión de estar inmerso en la comunidad latina, sin poder necesariamente comprender todos los intercambios entre los interlocutores. El uso de esta estrategia por parte de Díaz no debe comprenderse como un intento de limitar su audiencia a la comunidad latina estadounidense. Su postura le permite resistirse a la "comodificación" de su comunidad al evitar domesticar y estandarizar las voces de su comunidad.

Díaz cree que en Estados Unidos se teme el avance del español, y esto explica las recurrentes opiniones en contra del bilingüismo:

¿Por qué cree usted que combaten el bilingüismo [en Estados Unidos], que en el resto del mundo es una bendición? ¿Por qué cree usted que apenas traducen a los autores que escriben en español? El mercado está ahí, los lectores están ahí y todo el mundo se cruza de brazos. EE UU es la zona cero de la lucha entre el inglés y el español y lo saben. El miedo que tienen es inconsciente, pero muy real. A veces a la gente se le pregunta en qué idioma sueña. Si a los americanos alguien les preguntara en qué idioma tienen pesadillas no hace falta esperar a que contesten. Las tienen en español (en Lago, 2008: sin paginar).

El bilingüismo es considerado una pesadilla para muchos, pero es un sueño para escritores tales como Díaz, por las posibilidades que abre para la creación artística. Estas posibilidades expresivas han llamado la atención de la crítica, como veremos a continuación.

II. La recepción de la prosa bilingüe de Díaz

El lenguaje es, sin duda, la herramienta más poderosa y distintiva de Junot Díaz.

Nuria Barrios

Como consecuencia de la recepción positiva en Estados Unidos de la primera novela de Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), recibió el prestigioso Premio Pulitzer de Ficción en el año 2008. En mayo del 2010 Díaz se convirtió en el primer

latino elegido para conformar el jurado del premio Pulitzer. Ha recibido además, numerosos otros galardones, tales como el premio del National Book Critics Circle.

La recepción de los textos de Díaz en Latinoamérica también ha sido, en general, positiva. Fue elegido uno de los 39 escritores más importantes de menos de 39 años en América Latina por el Hay Festival Bogota 39 en 2007. Se reconoció a estos escritores por tener “*el talento y potencial para definir las tendencias que marcarán el futuro de la literatura latinoamericana*” (2007). Dado que se le confiere a Díaz un rol tan prominente, no sólo en los Estados Unidos sino también en Latinoamérica, la producción de traducciones cuidadas para las audiencias hispanohablantes es especialmente importante.

En la mayoría de las reseñas de la obra de Díaz, se destaca su uso innovador de la lengua. Nuria Barrios, por ejemplo, señala que

No es meramente el idioma de un autor de origen hispano que escribe en inglés, intercalando ocasionalmente palabras y expresiones en español. Es mucho más: es un lenguaje nuevo que expresa una forma de vida nueva. [...] Junot Díaz abre una ventana a un mundo ajeno a la confrontación, donde anglosajones e hispanos han creado algo vivo y distinto. El escritor, un claro omnívoro intelectual y lingüístico, se ha convertido en portavoz literario de una realidad emergente y llena de posibilidades desconocidas (Barrios, 2008: sin paginar).

En su reseña de la novela de Díaz publicada en la República Dominicana, Segundo Imbert afirma que con *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, “*Junot Díaz inaugura la novela ‘dominicanyork’—ya se presentía en algunos de sus cuentos—y se convierte en la voz profunda y sentimental de esa singular porción de la dominicanidad, que no es ni deja de ser absolutamente nuestra*” (Imbert, 2008: sin paginar). Imbert elogia especialmente el uso de la lengua de Díaz: “*El lenguaje de la novela, criticado por algunos, es a mi entender uno de sus aciertos, dado que el ‘espanglish,’ y el uso indistinto del español y el inglés en una misma frase, es el habla natural, propia, de quienes viven entre dos idiomas y dos mundos sin ser sofisticados en ninguno de ellos*” (Imbert, 2008: sin paginar). Imbert señala la centralidad de la imposibilidad de una identificación cultural o lingüística absoluta que se pone de manifiesto en la ficción latina como la de Díaz. Luego de su participación en el Festival de Escritores de Praga de 2011, Ariosto Sosa D’Meza escribió: “*si el inglés como lengua se ha enriquecido en este nuevo siglo, deberían los anglosajones agradecerse a escritores como Junot Díaz. [...] Junot Díaz ha lucrado el idioma anglosajón con la virtuosidad [sic] del contrapunto y de las síncopas caribeñas, convirtiéndose en un jazzista en la literatura inglesa*” (2011). Los elogios sobre la creatividad lingüística de Díaz son recurrentes en las reseñas de sus obras. Los contrapuntos de su prosa están frecuentemente asociados a su estrategia de “simultaneidad lingüística”.

No obstante, esto no significa que Díaz haya sido aclamado unánimemente. En la República Dominicana, sus textos también han recibido reseñas negativas. En la reseña de Diógenes Céspedes de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, el uso del lenguaje de Díaz es uno de los ejes centrales de su crítica. Califica la novela de “*triple fracaso*”:

¿Por qué simboliza la novela de Junot Díaz un triple fracaso? Porque a través de sus 335 páginas en inglés y las 350 en la traducción de Achy Obejas, el personaje principal, Óscar Wao, y su cortejo de personajes secundarios, simboliza el fracaso de la sociedad dominicana, el de la diáspora que tal sociedad engendra con vigor después de 1966 y el de la escritura que no puede convertirse en la transformación del lenguaje propio de la sociedad dominicana que quedó en la isla ni en el de la diáspora que plantó su tienda en los Estados Unidos, ya que tal lenguaje es un híbrido mezcla de inglés y español (Céspedes, 2009a: sin paginar).

La opinión de Céspedes sobre el fracaso en la ficción de Díaz deriva de una concepción rígida e inflexible del lenguaje. Considera la hibridez misma como un fracaso condenable. Esta concepción de lenguaje no permite apreciar el efecto vívido que resulta de la variedad de registros y dialectos que se entrecruzan en las páginas de Díaz. El lenguaje híbrido que Céspedes critica incluye palabras en español que no están resaltadas mediante letra cursiva ni explicadas en traducciones o notas al pie, exponiendo de este modo a los lectores a una prosa que se asemeja al habla de muchas comunidades de latinos de Estados Unidos. Además de lograr un efecto mimético, esta estrategia narrativa implica una impronta descolonizadora, en la que se iguala, en alguna medida, el estatus del español y el inglés en el texto. Si bien es cierto que la prosa de Díaz es predominantemente inglesa, es hospitalaria a términos en español, que aparecen profusamente en sus textos.

III. Tensión entre lenguas: aportes de una mirada poscolonial

*We exist in a constant state of translation.
We just don't like it.*

Junot Díaz

En obras bilingües como las de Díaz, la distinción misma entre lengua fuente y lengua meta se vuelve borrosa. La teoría de traducción poscolonial es especialmente útil para ayudar a comprender la complejidad de traducir estas ficciones. Como sostiene Susan Bassnett, la mirada poscolonial de la traducción implica “*concebir el intercambio lingüístico como esencialmente dialógico, como un proceso que ocurre en un espacio que no le pertenece absolutamente ni a la fuente ni a la meta*” (2002: 6). Entender la naturaleza dialógica en los textos de Díaz es fundamental para producir traducciones exitosas.

La noción de “*contact zones*” (zonas de contacto) de Mary Louise Pratt, citada con frecuencia por críticos poscoloniales⁸ resulta de gran utilidad para comprender la dinámica de la experiencia de los latinos en Estados Unidos y, en particular, en la ficción de Díaz. Pratt define las zonas de contacto como “*espacios sociales en los que culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo en relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas*” (1992: 4). Este concepto es útil

en relación con los textos que se analizarán porque subraya la relación asimétrica entre la cultura latina y la “anglo”, y el hecho de que el choque cultural que es tan problemático para muchos latinos frecuentemente implica tensión y rara vez se trata de un encuentro o co-existencia pacífica. Este choque problemático se dramatiza en la ficción de Díaz mediante la tensión lingüística. Cuando el inglés y el español “*se encuentran, chocan y se enfrentan*” en los textos de escritores latinos, las “*relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas*” no son fáciles de delinear. Como señala Lago, el español es la lengua del imperio en la mayoría de los países de Latinoamérica, pero es “*la lengua de los pobres*” (2011) en Estados Unidos debido a las desventajas sociales de la mayoría de la población latina.

La traducción de textos con cambio de código es particularmente difícil porque la jerarquía de las voces desaparece si los términos en español del texto fuente son meramente transpuestos al texto meta en español. La traducción cero — es decir, la transposición sin cambios de un elemento léxico del texto fuente al texto meta, dejar el término en la lengua del texto fuente — produciría un texto homogéneo, donde la tensión lingüística del texto fuente se esfumaría. Es esencial que los traductores de prosa multilingüe consideren estos riesgos y aborden con cautela la traducción del cambio de código, considerando las implicancias políticas de su tarea⁹.

Anna María D’Amore propone una herramienta conceptual interesante, basada en la noción de traducción extranjerizante de Lawrence Venuti (1995), para afrontar este reto: el “continuo del espanglish”:

En un extremo del continuo se encuentran las variedades estandarizadas del inglés y al otro, las variedades estandarizadas, o norma culta, del español [...]. Aunque la mayoría de los hablantes bilingües tiende a un extremo u otro del continuo, puesto que tiene mayor dominio de una lengua u otra, el repertorio lingüístico de un hablante suele implicar el manejo de una multiplicidad de códigos y variedades, de modo que puede desplazarse a lo largo del continuo, según el acto de habla. Así como un hablante se desplaza a lo largo del continuo entre inglés y español, también lo puede hacer un escritor; de eso debe ser consciente el traductor. El continuo, por lo tanto, se propone como herramienta conceptual para el traductor (D’Amore, 2010: 34).

Aunque la idea de D’Amore de emplear un “continuo del espanglish”¹⁰ ciertamente no es una respuesta para todas las traducciones de bilingüismo, como ella misma muestra en los ejemplos que ofrece en su libro *Translating Contemporary Mexican Texts: Fidelity to Alterity* (2009)¹¹, puede ser de utilidad en algunos casos. Dados los numerosos casos de pérdida de la tensión lingüística en las traducciones al español, recurrir a la compensación¹² podría ser una solución posible.

Los traductores pueden aprovechar la fertilización lingüística mutua entre el inglés y el español que es tan común en el español de los latinos en Estados Unidos, incorporando anglicismos y palabras en inglés en sus traducciones al español. En palabras de Díaz, “*El inglés no es más un extranjero para la República Dominicana que el español para Estados Unidos, aunque ambos países sostengan lo contrario*” (2009, sin paginar). El empleo de un continuo del Spanglish para la traducción, tal como propone D’Amore, no permite solucionar todos los problemas que surgen de la

traducción del cambio de código, pero puede ser un marco útil que ayude a los traductores en algunos casos, como veremos a continuación.

IV. “Wildwood”: una lectura comparativa de dos traducciones

Yo entiendo que hay un proyecto –como el mío– que tiene los dos idiomas presentes, pero también creo que el inglés y el español son como primos, aunque la gente a veces no lo piense así.

Junot Díaz

Una lectura comparativa de las traducciones al español de “Wildwood”, publicado por primera vez en *The New Yorker* en forma de cuento (2007), revela algunos de los retos que enfrentan los traductores al intentar transponer la tensión lingüística en sus versiones. Analizaremos algunos de estos retos mediante la comparación de dos traducciones: la de Juan Álvarez¹³ publicada en forma de cuento en la *Antología del Cuento Latinoamericano B39* en 2007 por Ediciones B en Bogotá, y la de Achy Obejas¹⁴, que constituye el segundo capítulo de la novela *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao*, publicada en 2008 por Vintage Español¹⁵. En estas versiones se observan diversas estrategias que intentan contrarrestar la pérdida de la tensión entre el español y el inglés. Nos enfocaremos en la compensación, la traducción cero, la inclusión de anglicismos, el uso de notas al pie y el empleo de una variedad panlatina del español.

Díaz comenta sobre la evolución de su comprensión del cambio de código en su prosa:

En Drown pude hacer cosas que no entendía. Luego uno empieza a entenderlo y se vuelve más fácil crear un patrón para la traducción. Para el momento cuando llegó Oscar Wao, era mucho más consciente de mi juego con el cambio de código, con el bilingüismo, pero también con, como yo lo llamo, la antigua tensión somática entre el español y el inglés. Las dos lenguas se han sentido amenazadas una por la otra por mucho tiempo (2013, sin paginar).

Díaz cree que su creciente comprensión del rol del cambio de código en su escritura lo ayudó en su colaboración con la traductora Achy Obejas¹⁶.

“Wildwood” explora la problemática relación entre Lola, la hermana adolescente de Oscar y su madre Beli. Aborda temas de identidad, choque generacional. En el comienzo del relato, un narrador en segunda persona cuenta cómo Lola se enteró de que su madre tenía cáncer. Lola es la narradora en primera persona del resto del relato sobre su mala relación con su madre, su fuga con un novio a Wildwood, en la costa New Jersey y cómo su madre la encuentra y luego la manda a la República Dominicana a vivir por un tiempo con su abuela, La Inca¹⁷.

El español es una de las cosas de las que la Lola quiere escaparse: quiere ver “[l]a vida que existía más allá de Paterson, más allá de mi familia, más allá del español” (Díaz, 2008: 60). En el texto fuente¹⁸, la madre de Lola, Beli, se dirige a su hija en español en reiteradas oportunidades, y esto contribuye a la caracterización del personaje. Cuando Beli tira a la basura los posters de su hija de las bandas The Smiths y Sisters of Mercy, justifica su acción explicando: “Aquí yo no quiero maricones” (2008: 60). Además del contenido conservador de su mensaje, el hecho de que lo enuncie en español asocia a sus acciones a su crianza dominicana conservadora, con supuestos rígidos sobre los roles genéricos. En su versión, tal vez con el fin de compensar la heterogeneidad lingüística que se pierde al pasar el texto al español, Álvarez recurre a la compensación y transpone las palabras de Beli en inglés: “I don’t want no fags in here” (2007b: 121). La incongruencia de esta compensación en el mismo lugar que en el texto fuente radica en que el uso de español de Beli contribuye a su caracterización como una “mamá dominicana del Viejo Mundo” (2008a: 62). No resulta apropiado simplemente trocar las expresiones en español del texto fuente por expresiones en inglés, ya que sería poco probable que Beli prefiriera dirigirse a su hija en inglés y no en español. De hecho, en el relato se menciona de manera explícita a la traducción como una de las tareas que Lola hacía para su madre¹⁹, lo cual pone de manifiesto el limitado manejo lingüístico del inglés por parte de Beli. En la traducción de Obejas se mantienen casi las mismas palabras que aparecen en el texto de Díaz: “Aquí no quiero maricones” (2008: 65). Consideramos que esta decisión es más acertada. En la “Nota sobre la traducción,” que aparece al comienzo de *La Breve y Maravillosa Vida de Oscar Wao*, Obejas explica: “se ha tratado de preservar el español del texto original lo más posible” (Díaz 2008: iv) y esto se refleja en su versión del texto.

Díaz opina sobre la fuerza de la lengua española: “Cuando la mamá de uno le dice “¡tú sí eres feo!” eso significa algo que “you sure are ugly!” no puede cubrir, no hay manera, el inglés no puede competir cuando se trata de la violencia lingüística parental” (Díaz en Céspedes, 2009b: sin paginar). Es por eso que en “Wildwood” el español de las palabras de Beli hacia sus hijos es crucial, ya que le permite ejercer la particular “violencia lingüística parental” a la que se refiere Díaz.

La diferencia en las estrategias adoptadas por Álvarez y Obejas para traducir palabras en español del texto fuente se observa con claridad si comparamos escenas en las que Beli insulta a su hija (subrayado mío):

Qué muchacha tan fea, she said in disgust, splashing the rest of her coffee in the sink. Fea’s become my new name (Díaz, 2007b: 54).

What an ugly girl, decía con disgusto, tirando el resto del café en el fregadero. Ugly se convirtió en mi nombre (Díaz, 2007d: 116, traducción de Álvarez).

Qué muchacha tan fea, decía disgustada, botando en el fregadero lo que quedaba de su café. Fea pasó a ser mi nuevo nombre (Díaz, 2008a: 59, traducción de Obejas).

Figurín de mierda, she called me. You think you're someone, but you ain't nada (Díaz, 2007b: 60).

Little piece of shit, me dijo. Te crees mucho, but you ain't nada (Díaz, 2007d: 121, traducción de Álvarez).

Figurín de mierda, me llamaba. Te crees que eres alguien, pero no eres nada (Díaz, 2008a: 64, traducción de Obejas).

En su traducción, Álvarez pone palabras en inglés en boca de Beli en varias instancias. Obejas, en cambio, opta por mantener las mismas palabras del texto fuente. Aunque la traducción de Álvarez es menos homogénea lingüísticamente ya que co-presencia del inglés y el español es más recurrente que en la de Obejas, varios intentos por compensar el cambio de código en el mismo lugar del texto resultan incongruentes con la función mimética de esta estrategia en “Wildwood”.

Algo similar ocurre cuando Álvarez pone palabras en inglés en boca de La Inca, la abuela dominicana de Lola. Comparemos, por ejemplo, el siguiente diálogo entre Lola y la anciana, y las versiones de Álvarez y Obejas:

She was very guapa, I said casually.

Abuela snorted, Guapa soy yo. Your mother was a diosa. But so cabeza dura. When she was your age we never got along.

I didn't know that, I said.

She was cabeza dura and I was...exigente (Díaz, 2007b: 75)

She was very guapa, dije sin darle mucha importancia. La Abuela resopló. Guapa soy yo. Your mother was a diosa. Pero tan cabeza dura. Cuando tenía tu edad nos llevábamos mal. Era tan cabeza dura y yo... exigente (Díaz, 2007d: 134, traducción de Álvarez)

Era muy bella, comenté.

Abuela resopló. Bella soy yo. Tu madre era una diosa. Pero tan cabeza dura. Cuando tenía tu edad, no nos llevábamos.

No sabía, dije.

Ella era cabeza dura y yo era...exigente (Díaz, 2008a: 80, traducción de Obejas).

La versión de Álvarez de este intercambio mantiene casi intactas varias palabras enunciadas por los personajes en el texto fuente. Es decir, no intercambia idiomas como en los casos anteriormente citados, sino que mantiene las mismas palabras en tensión en español y en inglés del texto fuente en su versión. Obejas, en cambio, no recurre a la compensación en el mismo lugar del texto, estrategia preferida por Álvarez a lo largo de su traducción. A diferencia de lo anunciado en la nota de la traductora al comienzo de

su versión, no mantiene la misma palabra en español del texto fuente (“guapa”), sino que la reemplaza por otra (“bella”).

Al igual que en muchas obras de escritores latinos, en “Wildwood” la narradora emplea español para designar a los miembros de su familia. El español es la lengua de la intimidad del contexto familiar. Es por eso que en el texto fuente, Lola habla de “my tía Rubelka” (Díaz, 2008b: 71). Álvarez traduce “mi aunt Rubelka” (Díaz, 2008d: 129). Nuevamente, este intento por compensar la tensión lingüística se opone a los usos típicos de la lengua familiar en contextos bilingües.

Otra estrategia que emplean Álvarez y Obejas es la compensación del mismo tipo, es decir, compensan la co-presencia de lenguas del texto fuente recreando efectos similares de tensión lingüística, en otros puntos del relato. D’Amore explica:

la compensación no precisa estar en el mismo lugar, es decir, el uso de un cambio, préstamo o calco en el mismo sitio en el texto meta que en el texto fuente, sino que puede ser del mismo tipo [in kind], i.e. la desviación similar de las normas standard bajo la apariencia de un neologismo de contacto puede ser recreada en cualquier punto del texto meta (2009:113).

Una de las estrategias que usan para efectuar la compensación del mismo tipo es la traducción cero, es decir, la expresión que figura en la versión en inglés aparece en la traducción al español sin modificación alguna.

El siguiente ejemplo, un intercambio entre Lola y su hermano Oscar, muestra cómo Álvarez inserta inglés en su versión mediante la traducción cero:

That’s a lot of money, Lola.

Just bring me the money, Oscar. (Díaz, 2007b: 68)

Es mucho dinero, Lola.

Just bring me the money, Oscar. (Díaz, 2007d:128, traducción de Álvarez)

Este intento de compensación de Álvarez no rompe con el efecto mimético, ya que es verosímil que los hermanos adolescentes criados en Estados Unidos, conversen en inglés.

Un ejemplo del uso de esta estrategia en la versión de Obejas se observa cuando Lola describe a Aldo, el padre de su novio, dice que él “*had been in World War II, and he’d never forgiven the ‘Japs’ for all the friends he had lost*” (Díaz, 2007b: 64); Obejas traduce: “*nunca había perdonado a los ‘japs’ por la muerte de tantos amigos*” (Díaz, 2008a: 69), y de este modo mantiene el término ofensivo del inglés.

Además de compensar la simultaneidad lingüística mediante la inclusión de palabras en inglés en su texto predominantemente en español, Obejas busca transmitir la tensión lingüística de la prosa de Díaz mediante la inclusión de anglicismos, tales como “parquear” (2008: 47). Como propone D’Amore, emplea “*español anglicado*” para

traducir “*inglés hispanizado*” (D’Amore: 2010, 33). Cuando Lola está en la costa de Jersey, vestida de negro, un grupo de jóvenes se le acerca y le preguntan, burlándose de ella, “*Who fuckin’ died?*” (Díaz, 2007b: 65). La traducción de Obejas es “*¿Quién fokin murió?*” (Díaz, 2008a: 70). En la traducción de Álvarez, “*¿Quién se murió?*” (Díaz, 2007d: 125), se neutraliza la vulgaridad del texto fuente. Los anglicismos como “fokin” son muy frecuentes en el habla de los latinos en Estados Unidos, y Obejas busca emular este discurso en su traducción.

Otro caso de compensación en la traducción de Obejas es la inclusión del término en inglés “*goth*” para describir a la amiga de Lola, Karen Cepeda. Lo que resulta cuestionable es la decisión de agregar una nota al pie para explicar que: “*Los goths son muchachos que siguen modas basadas en la cultura gótica*” (Díaz, 2008a: 62). Esta nota de la traductora difiere en tono y contenido de las profusas notas al pie que caracterizan a la novela de Díaz²⁰, que frecuentemente tienen un efecto cómico. El escritor explica sobre su uso de notas al pie:

Las notas al pie están ahí por varias razones; principalmente, para crear una narrativa doble. Las notas al pie, que están en las frecuencias menores, cuestionan el texto principal, que es la narrativa superior. Son como la voz del bufón, respondiendo las proclamas del rey. En un libro que es todo sobre los peligros de la dictadura, los peligros de una voz única, me pareció que era una jugada inteligente (mi traducción, Díaz, 2008a: sin paginar).

Es decir, las notas al pie contribuyen a la naturaleza dialógica de su texto; agregan un nivel más al texto de múltiples capas que crea Díaz. Michael Boyden y Patrick Goethals explican la naturaleza paradójica del uso inventivo que hace Díaz de las notas al pie. Si bien las notas al pie son características típicas de la “literatura étnica” que sirven para explicar elementos culturales al lector que no pertenece al grupo cultural que se retrata, en la novela de Díaz, tienen el efecto contrario:

En lugar de autentificar la precisión histórica de las cosas y eventos que se describen en la narración central, las notas al pie llaman la atención a las dificultades que conlleva la representación de eventos traumáticos. En lugar de llenar los espacios vacíos, las notas al pie llaman la atención del lector a la imposibilidad de contar toda la verdad (mi traducción, Boyden y Goethals, 2011: 27).

Es decir, rompen con las expectativas del lector: las notas al pie no son herramientas para mediar entre culturas y ofrecer aclaraciones, sino todo lo contrario.

Además de las treinta y tres notas al pie de la novela de Díaz, la versión de Obejas, incluye ciento treinta y una notas propias²¹. Como consecuencia, la experiencia del lector difiere de manera significativa. Por ejemplo, la sección de “Wildwood”, narrada por Lola, no contiene notas al pie en el texto fuente. No obstante, Obejas, incluye nueve notas al pie para explicar el significado de vocablos en inglés y alusiones culturales—tanto alusiones “Anglo”, como “Robert Smith,” “cantante, guitarrista y compositor de *The Cure*, uno de los grupos de rock emblemáticos de los años 80, y muy goth” (2008a: 63), como alusiones dominicanas, como “Carol Morgan”, “*El Colegio Carol Morgan, fundado en 1933 por misioneros norteamericanos, es una escuela privada y bilingüe, de las más exclusivas en la RD*” (2008a: 76) —. La naturaleza de estas notas al pie difiere

en gran medida de las incluidas por Díaz: son informativas, explicativas, y carecen de ironía. Díaz no fue consultado sobre la inclusión de estas notas al pie y opina que deberían haber sido incluidas al final del libro (2011). Cabe preguntarse si simplificar la experiencia del lector con esta abundancia de notas al pie juega en contra del efecto de extrañamiento que busca lograr Díaz mediante la simultaneidad lingüística y las alusiones en su texto.

En lo que respecta al uso del español, en especial en la traducción de Obejas, el lector encuentra una variedad pan-latina del español que está siendo forjada por los latinos en Estados Unidos y que gradualmente está ganando prestigio en expresiones artísticas, lo cual, a su vez, abre nuevas posibilidades lingüísticas para los traductores. Díaz considera que “*en Estados Unidos tenemos un español profundamente afectado por los españoles de los otros. [...] un dominicano puede usar palabras, mejicanas, palabras cubanas, palabras boricuas*” (2013: sin paginar). En la traducción al español de “Wildwood,” Obejas, novelista cubana-americana, incluye muchos términos caribeños²². Por ejemplo, cuando Lola se escapa de su casa se toma “*a bus bound for the Shore*” (Díaz, 2007b: 63). En su traducción, Obejas le da un sabor caribeño al español que emplea al usar el verbo “montar” y el sustantivo “guagua”: “*me monté en la guagua rumbo a Jersey Shore*” (Díaz, 2008a: 68). Lola encuentra un trabajo “*on the boardwalk*” (Díaz, 2007b: 64) que Obejas traduce como “*el malecón*” (2008a: 69), un término que se usa mayormente en zonas caribeñas. La traducción de Álvarez de este término, “*paseo marítimo*” (Díaz, 2007d: 125) es más neutral que la de Obejas.

Díaz se queja de la frecuente incompreensión de la mutabilidad de la lengua: “*Hace casi veinte años que se publicó Drown y todavía hay gente que me dice: ‘Escucha, usaste una palabra puertorriqueña aquí. Esa palabra no es dominicana y, por lo tanto no eres dominicano’*” (2013: sin paginar). Estas acusaciones esencialistas revelan las concepciones ilusorias en términos de divisiones nacionales y lingüísticas que aún prevalecen hoy en día. De hecho, si bien en su traducción lucha contra la impronta del español neutro, homogéneo y estandarizado al incluir términos caribeños, Obejas afirma que intentó producir una traducción fuertemente dominicana y para esto consultó a la traductora cubana María Teresa Ortega y Moira Pujols quien “*verificó la ‘dominicanidad’ del texto*” (EFE 2008: sin paginar). A Díaz le preocupan estas divisiones artificiales y las implicancias de borrar la diversidad:

Creo que una de las herencias más terribles de la experiencia colonial para los latinos ha sido nuestra fragmentación. No consideramos los españoles de los otros más que como peculiaridades idiosincráticas locales que son maravillosas para hacer chistes, pero no los vemos como fuentes de conocimiento y experiencias. Los vemos como significantes de esencias culturales, partes de un código o cálculo moral, como una suerte de métrica moral. [...] A los que trabajamos con las lenguas nos rompe el corazón entender esto y buscamos el modo de luchar en contra (2013: sin paginar).

Dado que Díaz es omnívoro en su inclusión de palabras de distintas variedades del español—típico del habla de muchos latinos en Estados Unidos—en su prosa, no hay razón para que los traductores no sientan la libertad, e incluso la necesidad, de emplear estas variedades en sus traducciones.

Conclusión

Para concluir, retomaremos los interrogantes planteados por Jacques Derrida citados al principio: “¿Cómo traducir un texto escrito en varias lenguas a la vez? ¿Cómo ‘restituir’ el efecto de pluralidad? ¿Y si se traducen varias lenguas a la vez, lo denominamos ‘traducir’?” (1985: 215). La simultaneidad lingüística de textos como el de Díaz no los vuelve intraducibles, pero sí cuestiona las ideas dominantes de lo que significa traducir. Dada la tensión lingüística de “Wildwood”, no se puede concebir su traducción de un modo tradicional, como la transposición de un único código lingüístico fuente a otro código lingüístico meta.

Para no borrar marcas culturales centrales de textos como el de Díaz, es necesario proponer nuevos paradigmas de traducción que permitan afrontar la compleja tarea de transponerlos a otras lenguas. Es decir, es necesario transponer “el efecto de pluralidad” para otro público. En las traducciones al español de “Wildwood” de Álvarez y Obejas se observa un afán por recrear la simultaneidad lingüística del texto fuente. La compensación, la traducción cero, la inclusión de anglicismos y el empleo de una variedad panlatina del español son algunas de las estrategias que emplean para lograr este objetivo. Si bien la versión de Álvarez incluye más inglés en su versión y, por lo tanto, más tensión entre lenguas, en algunos casos cae en la trampa de la incongruencia mimética, ya que es poco probable que ciertos personajes enuncien esas palabras en inglés. Ambos traductores buscan emular el arte de “assertive nontranslation” (el arte de la no-traducción firme o tajante), que según Chi’en caracteriza la prosa de Díaz (2004:209), y colocan palabras en inglés al lado de palabras en español sin llamar la atención sobre ellas, sin contextualizarlas.

Textos como “Wildwood” ponen en primer plano la creciente permeabilidad de las fronteras lingüísticas, que ha aumentado recientemente gracias a los patrones contemporáneos de inmigración e intercambio cultural, tales como los de la población de latinos en Estados Unidos. Los sistemas lingüísticos, flexibles y cambiantes por naturaleza, reflejan estos cambios. La literatura de los latinos explora las posibilidades que abre esta porosidad, y los traductores enfrentan el reto de recrear estos usos innovadores del lenguaje. Nunca ha sido más apropiada la expresión “*Traduit de l’Américain*”, que aparece en la edición al francés de *Drown*, que cuando nos referimos a las traducciones de los textos de Díaz. Los traductores traducen de una variedad americana del inglés en proceso de cambio, a variedades americanas del español. Estos “españoles” gradualmente están ganando legitimidad y aceptación. Si el español posee una variedad afín a la realidad socio-lingüística retratada en textos como los de Díaz, no hay ninguna razón por la que los traductores no puedan recurrir a estas variedades. Además, si el inglés surge en la vida diaria de los hispanohablantes, tanto dentro como fuera de Estados Unidos, los traductores deberían reflejar esta práctica. Si los textos fuente subrayan lo borrosas que son las fronteras entre lenguas, no hay razón para que estas divisiones sean redibujadas en las traducciones. Lo que está en juego no es una cuestión meramente estética, sino políticas culturales relacionadas con la representación de la complejidad de la experiencia de los latinos en Estados Unidos.

El proyecto de Díaz difiere del de otros escritores latinos, quienes producen textos en los que coexisten el español y el inglés, pero sólo “sazonan” sus obras con palabras en

español. Estos escritores brindan tanta asistencia tipográfica, paratextual o explicativa a sus lectores que el español pierde, de este modo, su potencial subversivo. En cambio, el uso de español en la ficción de Díaz es, además de una herramienta mimética que contribuye a la caracterización de los personajes, una declaración política y un lazo emocional a su comunidad.

Fecha de presentación 31/05/2014 - Evaluación 3/11/14

Bibliografía

Anzaldúa, Gloria. (2007) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. (1987) 3^{ra} ed. Aunt Lute Books, San Francisco.

Arteaga, Alfred, ed. (1994) *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Duke University Press, Durham.

Barradas, Efraín. (1999) "El realismo cómico de Junot Díaz: Notas sobre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*." En *The Latin Americanist*, 53.1, pp. 99-111.

Barrios, Nuria (2008, junio 7) "Un lenguaje nuevo". En *El País*. Madrid [On Line], Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/06/07/babelia/1212795556_850215.html (consultado el 11-06-2012)

Bassnett, Susan (2002) *Translation Studies*. Routledge, New York.

Bauman, Richard. (1975) "Verbal Art as Performance". En: *American Anthropologist*, pp. 290-311.

Boyden, Michael y Patrick Goethals (2011) "Translating the Watcher's Voice: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* into Spanish" En *Meta* [On Line] vol. 56, n°1, pp. 20-41. Disponible en: <http://www.erudit.org/revue/meta/2011/v56/n1/1003508ar.pdf> (consultado el 11-06-2012)

Céspedes, Diógenes (2009a, abril 18) "Novela de Junot Díaz expone triple fracaso." En *Hoy Digital*. sec. Areíto. [On Line]. Disponible en: <http://www.hoy.com.do/areito/2009/4/18/274229/Novela-de-Junot-Diaz-expone-triple-fracaso> (consultado el 05-05-2012)

---. (2009b, marzo 7). "¿Qué es la traducción para Junot Díaz?". En *Hoy Digital*. [On Line]. Disponible en: <http://www.hoy.com.do/areito/2009/3/7/269254/Quees-la-traducion-para-Junot-Diaz> (consultado el 11-06-2011)

Céspedes, Diógenes y Torres-Saillant, Silvio (2000) "Fiction is the Poor Man's Cinema: An Interview with Junot Díaz." En *Callaloo*, vol. 23, n° 3, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 892-907.

Ch'ien, Evelyn (2004): *Weird English*. Cambridge: Harvard University Press

D'Amore, Anna María (2009) *Translating Contemporary Mexican Literature: Fidelity to Alterity*. Peter Lang, New York.

D'Amore, Anna Maria (2010) "Traducción en la zona de contacto" En *Mutatis Mutandis*. vol.3, n°1, [On Line]. Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/viewFile/5183/5779>, pp. 30-44

Dalleo, Raphael y Machado Sáez, Elena (2007) *The Latino/a Canon and the Emergence of Post-sixties Literature*. Palgrave Macmillan, New York.

Derrida, Jacques (1985) "Des Tours de Babel." *Difference in Translation*. Cornell University Press, Ithaca.

Díaz, Junot. (2002) "Language, Violence and Resistance." En Balderston, Daniel y Schwartz, Marcy (Eds.). *Voice-overs: Translation and Latin American Literature*. State University of New York Press, Albany, pp. 42-44.

---. (2007a, otoño) "Artists in conversation: Junot Díaz by Edwidge Danticat". En *BOMB*. vol. 101. [On Line]. Disponible en: <http://bombmagazine.org/article/2948/> (consultado el 05-05-2012).

---. (2007b) *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*. Riverhead, New York.

---. "Wildwood" (2007c, junio 11). En *The New Yorker*, vol. 83, n° 16, New York, pp. 74-75

---. (2007d) "Wildwood." En *Antología del Cuento Latinoamericano B39*. Tr. Juan Álvarez. Ediciones B, Bogotá.

---. (2008a) *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao*. Trad. Achy Obejas. Vintage, New York.

---. (2008b, agosto 8) "Questions for Junot Díaz". Entrevista de O'Rourke, Meghan. En *Slate*. [On Line]. Disponible en: http://www.slate.com/articles/news_and_politics/recycled/2008/04/questions_for_junot_daz.2.html

---. (2009, septiembre 9) Lectura en Colgate Living Writers Series. Colgate University. Hamilton, New York.

---. (2013 mayo) “Junot Díaz sobre/en traducción”. *The Buenos Aires Review*. [On Line], nº 1. Disponible en: <http://www.buenosairesreview.org/es/entrevistas> (consultado el 05-05-2013)

---. (2011, diciembre 10) “Question about the Spanish translation of Oscar Wao” Comunicación personal.

EFE (2008). “Novela de Junot Díaz ganadora del premio Pulitzer se publicará esta semana en español.” Denver. [On Line]. En <http://listindiario.com.do/las-mundiales/2008/9/12/73529/Novela-de-Junot-Diaz-ganadora-del-premio-Pulizert-se-publicara-esta> (consultado el 05-05-2013)

Harvey, Keith (2001) “Compensation”. En Baker, Mona (Ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, Londres, pp. 37-40.

“Imagina el mundo. ¿Quiénes son los nuevos narradores?” (2007) *Bogotá 39*. [On Line], Disponible en: <http://www.hayfestival.com/bogota39/es-index.aspx?skinid=7&localesetting=es-ES¤cysetting=EUR&resetfilters=true> (consultado el 05-05-2013)

Imbert, Segundo. (2008) “Novela "Dominicanyork.” En *Hoy*. 2008. Opiniones. [On Line], Disponible en: <http://www.hoy.com.do/opiniones/2008/7/24/241054/Novela-dominicanyork> (consultado el 05-05-2013)

Jiménez Carra, Nieves (2011) “La traducción del cambio de código inglés-español en la obra *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz” En *SENDEBAR*, nº 22. Universidad de Granada, Granada, pp. 159- 180.

Kakutani, Michiko (2007, septiembre 2) “Travails of an Outcast.” En *The New York Times*, New York. pp. E1.

Lago, Eduardo (2011, diciembre 8) Comunicación personal.

---. (2008, mayo 1) “Estados Unidos tiene pesadillas en español: Entrevista a Junot Díaz”. *El País*: Madrid. [On Line], Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/EE/UU/tiene/pesadillas/espanol/elpepicul/20080501elpepicul_1/Tes (consultado el 02-03-2011)

López Calvo, Ignacio (2009) “A postmodern plátano’s Trujillo: Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, more Macondo than McOndo.” En *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, nº 20, Auckland University, Auckland, pp. 75-90.

Meylaerts, Reine (2006) “Heterolingualism in/and Translation: How legitimate are the Other and his/her language?” En *Target*, 18:1, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia, pp. 1-16.

Mignolo, Walter (1996, junio) "Linguistic Maps. Literary Geographies, and Cultural Landscapes: Languages, Linguaging and (Trans)nationalism." En *Modern Languages Quarterly*, Seattle: University of Washington, vol. 57, n° 2 pp. 181-196.

Obejas, Achy (2009, mayo) "A Conversation with Junot Díaz." En *Review*. vol. 42, n° 1 Americas Society, New York. pp. 42-47.

Pozo, Marian (2008) "Code switching." En Ramírez, Luz Elena (Ed.) *Encyclopedia of Hispanic-American Literature*. Facts on File, New York.

Pratt, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, Londres.

Bauman, Richard (1975) "Verbal Art as Performance." En: *American Anthropologist*, pp. 290-311.

Simon, Sherry (1999) "Translating and interlingual creation in the contact zone. Border writing in Quebec." En *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. Eds. Bassnett, Susan y Trivedi, Harish (Eds.). Routledge, Londres, pp. 58-74.

Sosa D'Meza, Ariosto. (2011) "Junot Díaz en Praga: ¡La gran sorpresa!" En *Hoy*. Areíto. 4 June 2011. [On Line], Disponible en: <http://www.hoy.com.do/areito/2011/6/4/378458/Junot-Diaz-en-Praga-La-gran-sorpresa> (consultado el 02-03-2012)

"Spanglish, n." OED Online. September 2011. Oxford University Press. 6 November 2011 [On Line], Disponible en: <http://www.oed.com/view/Entry/185565?redirectedFrom=spanglish> (consultado el 06-11-2011)

"The 2008 Pulitzer Prize Winners." 2008. <http://www.pulitzer.org/citation/2008-Fiction>

"The Pulitzer Prize: Fiction" (2008) [On Line], Disponible en: <http://www.pulitzer.org/citation/2008-Fiction> (consultado el 05-04-2012)

Turits, Richard Lee. (2002) "A World Destroyed, A Nation Imposed: The 1937 Haitian Massacre in the Dominican Republic." En *Hispanic American Historical Review*, 82:3. Duke University Press, Durham, pp. 589-635.

Venuti, Lawrence. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, Londres.

Villanueva, Tino. "Brief History of Bilingualism in Poetry." En Shell, Marc y Sollors, Werner (Eds.) *The Multilingual Anthology of American Literature*. NYU Press, New York, pp. 693-710.

¹ La novela de Díaz difiere de otras novelas contemporáneas sobre el mismo periodo histórico, tales como *La Fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa (2000) y *In the Time of the Butterflies* de Julia Álvarez (1994) en su tono cómico, y a la vez subversivo.

² Aunque existen algunos estudios sobre Díaz y la traducción en un sentido amplio—que abordan su rol como traductor cultural que media entre su comunidad y los lectores *mainstream* que pueden no estar familiarizados con las realidades descriptas en la ficción de los latinos en Estados Unidos, tales como “A postmodern plátano’s Trujillo: Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, more Macondo than McOndo” de Ignacio López Calvo—escasos estudios se han centrado en la traducción de sus textos a otras lenguas. Véanse “Translating the Watcher’s Voice: Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* into Spanish” (Boyden y Goethals, 2011: 20- 41) y “La traducción del cambio de código inglés-español en la obra” (Jiménez Carra, 2011: 159-180).

³ Avances de este trabajo fueron presentados en la Sexta Jornada Comparatista organizada por el Centro de Estudios Comparativos en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario en 2013.

⁴ Cabe destacar que este premio se otorga “Para la ficción distinguida por un escritor americano, preferentemente sobre la vida americana” (2008). El escritor cubano-americano Oscar Hijuelos (1951-2013) es el único otro latino que recibió este premio en 1990 por *The Mambo Kings Play Songs of Love*.

⁵ Hay una amplia gama de términos para designar la mezcla de lenguas en literatura, tales como “bilingüismo”, principalmente asociado al uso oral y coloquial, “bilanguaging”, que designa el proceso de integración de dos o más lenguas que permite la conexión de geografías lingüísticas y paisajes literarios y filosóficos (Mignolo, 1996:196); y “heterolingüismo”, introducido por Rainier Grutman en su estudio de la novela de Quebec del siglo XIX, que se refiere al uso de lenguas extranjeras o variedades sociales, regionales e históricas en textos literarios (Grutman, citado en Meylaerts, 2006: 4).

⁶ Una obra emblemática en este sentido es *Borderlands/La frontera* (1987), de Gloria Anzaldúa, citada recurrentemente en crítica poscolonial. Este texto ilustra la hibridez de las prácticas literarias que representan la pluralidad de las fronteras mediante la yuxtaposición de lenguas.

⁷ Véase en este sentido Bauman, Richard. (1975) “Verbal Art as Performance”. En: *American Anthropologist*, pp. 290-311.

⁸ En su artículo sobre el bilingüismo en la escritura de Quebec, Sherry Simon incluso afirma: “*La sociedad occidental en su totalidad se ha convertido en una inmensa zona de contacto, donde las relaciones interculturales contribuyen a la vida interna de todas las culturas nacionales*” (1998: 58). Mientras que esta reflexión es sugerente, cabe preguntar hasta qué punto es posible delimitar lo que constituye la “vida interna” de las “culturas nacionales.” Como veremos, en la ficción de Díaz se problematiza el concepto mismo de “cultura nacional.”

⁹ El multilingüismo en la literatura no es extraño al canon literario de la lengua española. En las Américas, escritores tales como José María Arguedas y Augusto Roa Bastos incluyen quechua y guaraní, respectivamente, en sus textos escritos predominantemente en español no sólo para replicar el habla coloquial de los personajes, sino también para abordar desigualdades políticas y lingüísticas en sus países. En España, son innumerables los textos literarios que incluyen dialectos regionales. Este repertorio es útil para el traductor que desee emular estos modelos en sus prácticas.

¹⁰ El concepto de “Spanglish” que emplea D’Amore para denominar su modelo ha sido objeto de intensos debates. La definición de “espanglish” incluida en el avance de la vigésima tercera edición de la Real Academia Española es controvertida: “Modalidad del habla de algunos grupos hispanos de los Estados Unidos, en la que se mezclan, deformándolos, elementos léxicos y gramaticales del español y del inglés”. Aunque algunos académicos celebran la incorporación del término al diccionario, muchos otros deploran la inclusión de la noción de “deformación”. Lejos de considerar el Spanglish como una lengua “contaminada” o una “deformación”, escritores latinos como Díaz usan tanto el español como el inglés en sus textos para potenciar sus posibilidades de expresión artística. La definición de Spanglish del *Oxford English Dictionary* también es interesante para los propósitos de este trabajo. Se define al Spanglish como “A type of Spanish contaminated by English words and forms of expression, spoken in Latin America”. La idea de “contaminación” de lenguas asume implícitamente la posibilidad de la existencia de la pureza de los sistemas lingüísticos. Además el “Spanglish” no está restringido a Latinoamérica. Por ejemplo, hay comunidades de inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos y Australia que hablan en “Spanglish.”

¹¹ Aunque el análisis de D’Amore se centra en textos mejicanos y no estadounidenses, sus contribuciones teóricas son pertinentes para la problemática en cuestión.

¹² El término “compensación” refiere a una técnica que implica recuperar la pérdida de un efecto del texto fuente mediante la recreación de un efecto similar en el texto meta usando medios propios de la lengua o el texto meta (Harvey, 2001: 37).

¹³ Juan Álvarez (Neiva, Colombia, 1978) ha publicado entrevistas, ensayos y traducciones para revistas tales como *Número*, *El Malpensante* y *Letralia*. Es MFA en Creación literaria de la Universidad de Texas en El Paso y doctorando del Departamento de Culturas Latinoamericanas e Ibéricas de la Universidad de Columbia. Recibió el "Premio Nacional de Cuento Ciudad de Bogotá" en 2005 y el "Premio de Ensayo Revista Iberoamericana 2010" (Instituto Ibero-Americano de Berlín). Ha publicado el libro de cuentos *Falsas alarmas* (IDCT, 2006 | Alfaguara, e-book, 2012) y la novela *C. M. no récord* (Alfaguara, 2011).

¹⁴ Achy Obejas (La Habana, 1956) es una escritora y periodista cubanoamericana. Entre sus obras se destacan la colección de cuentos *We Came All the Way from Cuba so You Could Dress Like This?* (1994), y las novelas *Memory Mambo* (1996), *Days of Awe* (2002) y *Ruins* (2009). Editó *Havana Noir* (2007), una antología de relatos policiales por escritores cubanos contemporáneos. Fue finalista al premio de Traducción Esther Benítez que otorga la Asociación de Traductores de España por su traducción de la novela de Díaz.

¹⁵ Existe otra edición en español de la novela publicada por Random House Mondadori. Si bien esta edición también se basa en la traducción de Obejas, no es idéntica a la edición de Vintage Español: los títulos difieren (*La maravillosa vida breve de Óscar Wao* en la edición de Mondadori y *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao* en la edición de Vintage Español), existen algunas diferencias textuales y la versión de Mondadori no agrega las numerosas notas al pie de la traductora que se analizan en el presente artículo.

¹⁶ De hecho, Obejas contactó a Díaz en varios momentos del proceso de traducción de la novela (Obejas, 2009:47).

¹⁷ La Inca es en realidad prima del padre de Beli, pero ella la considera como una madre.

¹⁸ La paginación del texto fuente corresponde al capítulo de *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao* en la edición de Vintage Español (2008).

¹⁹ “*I was the one cooking, cleaning, doing the wash, buying groceries, writing letters to the bank to explain why a house payment was going to be late, translating*” (Díaz, 2007: 54).

²⁰ Díaz se inspiró en *Texaco*, la novela de Patrick Chamoiseau en su uso de notas al pie. En una entrevista asegura que había leído *Texaco* varios años antes de escribir su novela y quedó impresionado: “me voló la cabeza. Quería escribir un libro con notas al pie como esas” (Díaz, 2007: sin paginar). Michiko Kakutani las describe como “*David Foster Wallace-esque footnotes*” (“notas al pie David Foster Wallace-escas”) (Kakutani, 2007: E1).

²¹ Obejas aclara en su “Nota sobre la traducción” que “*Nuestras notas al pie de página se encuentran entre corchetes [] para distinguirlas de las del autor*” (Díaz, 2008: iv).

²² Boyden y Goethals sugieren que Obejas sustituye la variación interlingüística español- inglés por la variación intralingüística, mediante la inserción de términos caribeños, para compensar algunos casos de heteroglosia que se pierden en la traducción al español (2011: 32).

LENGUAS KUÑIFAL: PASAJES ENTRE EL MAPUCHEZUNGUN Y EL CASTELLANO EN ELICURA CHIHUAILAF, LILIANA ANCALAO Y ADRIANA PAREDES PINDA

Silvia Renée Mellado*

Resumen

En el presente artículo se indagan las decisiones sobre el pasaje entre el *mapuchezungun* y el castellano en un corpus de textos y metatextos pertenecientes a tres poetas: Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao y Adriana Paredes Pinda. Los dos primeros escriben poemas en ambas lenguas y recurren a la noción de ‘oralitura’ para reflexionar sobre la relación entre el *mapuchezungun*, su escritura y la traducción al castellano. El poema elegido de Paredes Pinda se presenta escrito en la mezcla de lenguas – mayoritariamente en castellano, incorpora palabras mapuche– y prescinde de la traducción aunque esta aparece como núcleo de la reflexión sobre la lengua. En este sentido, una de las nociones a las que se apela en este trabajo es la de ‘*kuñifal*’ (huérfano).

Palabras clave: poesía – mapuche –oralidad – traducción – orfandad

Abstract

In this paper I explore the decisions on code-switching between *mapuchezungun* and Spanish in texts and metatexts by three poets: Elicura Chihuailaf, Liliana Ancalao and Adriana Paredes Pinda. Chihuailaf and Ancalao write poems in both languages and they resort to the notion of 'oraliture' to think about the relation between *Mapuchezungun* and Spanish in writing and translation. Paredes Pinda's poem is written in a mixture of languages though predominantly in Spanish. She does not translate or use a glossary but translation appears as the core of a reflection on language. In this paper I use the notion of ‘*Kuñifal*’ (in Mapuche), which means orphan.

Keywords: poetry – mapuche – orality – translation - orphans

Son numerosos los hablantes de la lengua mapuche que entienden el pasaje entre *mapuchezungun*¹ – eminentemente oral– y el castellano como una tarea de autotraducción recién iniciada y hondamente problemática.² La poesía mapuche actual, entendida como la escrita por poetas que se asumen como miembro de los pueblos originarios, no resulta ajena a esta coyuntura. Mientras que algunos poetas se plantean

* Dra. en Letras, docente e investigadora de la Facultad de humanidades, Universidad Nacional del Comahue, Becaria postdoctoral CONICET. Esta investigación forma parte del proyecto de investigación “Escrituras de (la) emergencia” (04/H131 FAHU – UNCo), dirigido por la Dra. Laura Pollastri y co-dirigido por la Dra. Gabriela Espinosa, y del Proyecto Postdoctoral CONICET “Escrituras de la brevedad en el sur chileno desde 1990 hasta 2012” dirigido por la Dra. Laura Pollastri. silviameellido7@hotmail.com. Recibido 06/2014. Aceptado 08/2014.

una recuperación de la lengua mapuche, para otros, tal operación no es una condición *sine qua non* para posicionarse como escritores mapuche. Sin embargo, en ambos casos la lengua oída atraviesa la escritura poética de tal modo que los problemas de la traducción entre las lenguas, entre la oralidad –en sus múltiples aspectos– y la escritura son medulares. Este trabajo se propone el análisis de un corpus de poemas y textos en los que reflexionan sobre la lengua y la poesía de tres autores: Elicura Chihuailaf (Quecherehue, IX Región, Chile, 1952), Liliana Ancalao (Comodoro Rivadavia, Chubut, Patagonia argentina, 1961) y Adriana Paredes Pinda (Osorno, Región X, Los Lagos, Chile, 1970). Los dos primeros escriben poemas en ambas lenguas y recurren a la noción de ‘oralitura’ para reflexionar sobre la relación entre el *mapuchezungun*, su escritura y la traducción al castellano. El poema elegido de Paredes Pinda –“*Lifwen*” (2009)– se presenta escrito en la mezcla de lenguas –mayoritariamente en castellano, incorpora palabras mapuche– y prescinde de la traducción aunque esta aparece como núcleo de la reflexión sobre la lengua. En los tres casos, la apelación a la lengua *mapuchezungun* exorciza la condición de ‘*kuñifal*’, noción que dialoga con la de ‘*wakcha*’ proveniente de la etnografía andina en tanto ambas designan la orfandad del sujeto.

Una de las intervenciones públicas más reconocidas de José María Arguedas es la de 1965 en el Primer encuentro de narradores peruanos, en Arequipa (Perú): “voy a hacerles una confesión un poco curiosa: yo soy hechura de mi madrastra” (1965); así comienza su biografía el narrador y poeta peruano. En esa confesión, no sólo ratifica la imagen de escritor desde la orfandad que trasunta toda su obra sino que condensa el sentido de la opción por la lengua, también madrastra, a la hora de escribir poemas: entre el año 1962 y 1969 Arguedas escribe en quechua y castellano los siete textos que más tarde Sybila Arredondo compila con el título *Katatay* (1972) –uno de ellos, “Llamado a algunos doctores”, el único de los siete poemas publicado primero en castellano, es la contestación a los reclamos que le hicieron en la mesa redonda del mencionado encuentro a propósito de *Todas las sangres*.³ El quechua de los poemas no es la lengua materna de ese niño que tuvo por cama la batea en la que se hacía el pan sino la del ámbito comunal, concentrada en la imagen de la cocina donde se refugió y se alimentó en periodos de su infancia.

En efecto, Mercedes López-Baralt, quien propone la noción ‘*wakcha*’ de la etnografía andina como una de las claves para entender la escritura arguediana, alude, entre otros textos, a la intervención de 1965 para demostrar que Arguedas no sólo construye personajes *wakchas* sino que él mismo se presenta como un escritor huérfano de huérfanos (López-Baralt, 1996: 299 - 330). ‘*Wakcha*’: el que no tiene comunidad en la cual guarecerse y ha perdido todo lazo y posibilidad de establecer intercambios, reciprocidades; un ser desplazado que tiende hacia el migrante. *Wakcha* y lengua están intrínsecamente relacionados porque desde aquella marginalidad, tanto en la casa del castellano como en la casa del quechua,⁴ surge la necesidad de apelar a la más tierna imagen de la lengua, como alimento y cuidado, para dejar en claro que se opta por la lengua madrastra, no ya la madrastra que lo relega a la servidumbre, sino la lengua madrastra que lo cobija.

En lengua mapuche, hay una palabra que designa la condición de *wakcha*: ‘*kuñifal*’. Este vocablo también nombra al sujeto cuya orfandad no está solamente dada por la falta de padres sino por la carencia de una comunidad con la cual establecer lazos de supervivencia. ¿En qué lengua hablan los *kuñifales*? ¿O será la lengua en la que hablan aquello que también refuerza la condición de *kuñifal*? Si la carencia de bienes posibles

de intercambiar es lo que marca al huérfano, podríamos preguntarnos si acaso la carencia del *mapuchezungun* –la lengua de los abuelos o la lengua materna borrada pues, en materia de generaciones, los padres de la mayoría de los poetas actuales ya no hablan la lengua como sí lo hacían o hacen los abuelos– es lo que convierte al poeta mapuche hablante del castellano en huérfano.

La operación arguediana de elegir una lengua que exorcize la orfandad puede ligarse con las operaciones de un amplio sector de poetas mapuche quienes, en materia de lengua, también son hechura de la madrastra. Muchos de los poetas que hoy se asumen como miembro del pueblo originario no escriben en *mapuchezungun*. Desde la castilla, buscan y escarban hasta hallar la lengua borrada de sus padres. Vuelven sobre la lengua de su apellido, la lengua del nombre según Laura Pollastri (2007), y escriben en la morada incómoda, casa que no es la suya.⁵ La extraterritorialidad del *kuñifal* radica en que el poeta busca, mediante varias estrategias, el bilingüismo desde un desarraigo de la lengua que debiera ser la materna. Hacia 1971, Steiner sostiene que el bilingüismo no es nuevo y que lo nuevo es la condición del poeta sintiéndose como en casa en varias lenguas (Steiner, [1971] 2000). En este caso, si bien se apela a ese oído especial para captar los ecos secretos del idioma, más que una intimidad especial con los ritmos del lenguaje, se experimenta un conflicto. El *mapuchezungun*, entonces, se vuelve reducto o trinchera donde se lo mantiene vivo al mismo tiempo que se reinstala en la ciudad letrada la figura del otro ahora escritor (Cárcamo-Huechante, 2012: 38).

El retorno a la lengua de los abuelos no se trata de un regreso idílico, una recuperación de la memoria sin conflictos.⁶ En estas operaciones aparecen los problemas de la traducción pues, en algunos casos, se apela a hablantes del *mapuchezungun* que traducen o ayudan a traducir. Estos poetas no siempre se postulan como escritores diglósicos, es decir, no habitan cómodamente una y otra lengua posicionándose en alguna de ellas de acuerdo a la situación.⁷ Los poetas, pensados como tales en términos modernos, ‘negocian’ su lugar en la literatura y lo construyen activamente al mismo tiempo que no aluden a la lengua mapuche como una condición *sine qua non* para posicionarse como escritores mapuche. Desde el castellano, en ocasiones en ambas lenguas o en la mezcla de ellas, estos poetas aprenden en algunos casos el mapuche desde las gramáticas, lo que supone un alejamiento de la oralidad y la gestualidad implícitas en el hablante, al mismo tiempo que reflexionan acerca del problema de la recepción y el público.

Elicura Chihuailaf, el espacio de la ‘oralitura’

Elicura Chihuailaf⁸ ocupa un lugar destacado en lo que podríamos llamar una historiografía de la poesía mapuche. Hugo Carrasco Muñoz considera el poemario *En el país de la memoria* (Chihuailaf, 1988) como el punto de partida para un grupo de escritores mapuche que se constituyó, más tarde, como una generación (2012). Sergio Mansilla Torres, poeta y crítico que ha prestado especial importancia a la poesía actual escrita en el sur de Chile,⁹ contempla la figura de Chihuailaf como una de las primeras exponentes de la línea etnocultural (Mansilla Torres, 1994). En el reciente trabajo sobre la literatura del sur de Chile, *Suralidad. Antropología poética del sur de Chile* (2012), Arellano y Riedemann lo integran en la corriente transculturadora actual de la poesía que no se desvincula por completo de dos paradigmas anteriores: a) una escritura centrada en valores ecológicos virginales, y en la oralidad, b) una escritura

reivindicativa de carácter histórico y político centrada en la recuperación territorial (Arellano y Riedemann, 2012).

En efecto, las estrategias escriturarias de Chihuailaf suponen la pervivencia de lo oral en diálogo con la escritura, y para dar cuenta de la relación entre esta última y la lengua oral mapuche elabora la noción de ‘oralitura’. En una entrevista reciente, el poeta explica:

Surge en una noche de conversación con mi hermano maya Jorge Cocom en la ciudad de Tlaxcala, México, en los años noventa y se completa sucesivamente en otras conversaciones y preguntas allí, en Ciudad de México, en Guadalajara, en Medellín, en Bogotá, en Caracas, en Puerto Ayacucho, en Quito, en Temuco, en Cunco, etc. Atisbando respuestas me di (nos dimos) cuenta que en mi infancia había sido habitante de la oralidad, pero que a pesar de haber regresado a mi comunidad ya no era parte de esa [sic] oralidad pues me había acercado a la literatura sin haber accedido verdaderamente a ella; me dí [sic] cuenta que entonces era habitante de un espacio no nombrado que podría llamarse “oralitura” (entre la oralidad y la escritura). Un espacio lleno de las susurrantes y potentes voces -cuentos / cantos / consejos / ruegos- de mis Mayores y Antepasados, mas también con las resonancias de las voces de las y los narradores y poetas universales. La tarea de la palabra poética, me dicen, es nombrar lo que aún no tiene nombre (Chihuailaf, 2014).

El espacio de la comunidad y oralidad como espacio habitado y el de la ciudad y escritura como aquel al que no se accedió verdaderamente construyen un sujeto suspendido entre dos mundos. Las voces congregadas por el tránsito del sujeto entre un mundo y otro –las susurrantes y potentes sumadas a las resonancias de la literatura universal– configuran el espacio del coloquio y otorgan la posibilidad de mediación, de testimonio. En uno de los poemas liminares de *De Sueños Azules y contrasueños*, se lee:

Chumpeymi am, anvletuymi
 mi Mapu mew
 weñagkvweweymi, weupikawetulaymi
 Nvtramkayaimi, weupiyami may
 Mvna weñagkvn gewey tami felen
 Re Mapu ta anvleweymi
 weupi pefuyvm tami
 pu Fvchakecheyem
 Tranalewey mi Mapu em
 Chem piwe laymi rume
 Witra pvra tuge weupiuaymi
 mi Mapu mew
 weñagkvlmi rume ta weupiyami
 mi pu Kuyfikeche reke femtuaymi
 chume chi ñi zugu kefel egvn
 (pipiyeenew ta fvcha Julian Weytra).

Qué estás haciendo, sentado en tu Tierra,
entristecido, sin parlamentar
Conversa pues, parlamenta
Qué tristeza verte así
Estas sentado en la pampa solamente
donde parlamentaban tus Mayores
Sin movimiento yace tu Tierra
Nada dices
Ponte de pie, parlamenta en tu Tierra
aunque sientas tristeza, parlamenta
como lo hacían tus Antepasados
como hablaban ellos
(me está diciendo el anciano Julian Weitra)
(Chihuailaf, 2008: 71)

En la versión mapuche ‘*Nvtramkayaimi*’ convoca a la voz poética a realizar el parlamento, conversar, hacer *Nüttram*. Podríamos, por las diversas reflexiones sobre la oralitura anteriores a esta entrevista (2003, 2000, 1999a, 1999b) y por algunos de sus poemas, sostener que una de las figuras poéticas preponderantes en la obra de Chihuailaf es la de un *Werken* [mensajero], un sujeto que dice *nüttram* [relato dicho en una conversación], condensa en sí los dos mundos –el oral y el letrado— y entiende la escritura como medio necesario para la conversación y el encuentro con el otro. El parlamento o *nüttram*, en tanto discurso analizado por la historiografía supone “una palabra empeñada en un ceremonial” (León 1993), dimensión política y de negociación vigentes en la noción del *nüttram* tal como aparece en el poema citado. En la obra ensayística del autor, *Recado confidencial al pueblo chileno* (1999), también se construye la voz desde y para la conversación: “le reafirmo, esta Conversación con usted la realizo al lado de los pensamientos de mis antepasados, de mi gente; y de las reflexiones, las cartas, los libros de mis amigas y amigos indígenas y no indígenas. Como le he dicho, a ellos - a ellas los he convocado a hablar en estas páginas. A usted le convoco a oírlos, a oírlos” (Chihuailaf, 1999: 39; mayúsculas en el original).

Así como en el parlamento son necesarios al menos dos sujetos, en la idea de poesía para Chihuailaf también resulta necesaria la comunión de voces. De modo que no solamente el poema necesita del otro para emerger sino que el poema necesita ese “me está diciendo” –entre paréntesis, al final del poema, cercana a la data y autorización– que no es otra cosa que la presentificación de las voces ancianas. Estas operaciones vienen entrelazadas con la opción del *mapuchezungun* y el castellano como lenguas para la escritura en una dimensión de coloquio y testimonio. El poeta es convocado para que lleve el recado y parlamente: *Nvtramkayaimi, weupiyami may*. Y quien lleva el mensaje no sólo reflexiona sobre qué dice y qué cosmovisión muestra sino reflexiona sobre el modo de interpelación, sobre qué opciones gráficas selecciona, en última instancia, reflexiona sobre la poesía.

La voz poética se posiciona como aquella que aprendió lo que era la poesía escuchando a los mayores e interpretando los ritmos, sonidos y signos de la naturaleza. Entre otros aspectos, la noción de ‘oralitura’ imbuida de la noción de *nüttram* desestima el abandono de la comunidad o fuente de la oralidad al mismo tiempo que el poeta se pregunta cómo plasmar en la escritura un sistema de mundo anclado en la gestualidad cuando la escritura viene a ser un artilugio en el cual la poesía encerrada en la palabra

oral mapuche se materializa dificultosamente. “Yo me quedo en el uso de la «v» y no con la «u» con cremillas, porque queda como una hoja de verano por la cual han pasado muchas moscas y han dejado su huella” (1999) explica el poeta en relación con la opción de tal o cual alfabeto. En la actualidad son más de sesenta las maneras de escribir la lengua mapuche en el territorio¹⁰ y de todas las opciones posibles el poeta se guía por el paisaje que evoca la palabra, la huella sobre la naturaleza. En los pasajes entre una y otra lengua surge el conflicto en términos estéticos y también políticos. De allí un poema arte poética, “La llave que nadie ha perdido”, en el que se lee “la poesía no sirve para nada” (Chihuailaf, 2008: 51) o que en *Recado confidencial al pueblo chileno*, Chihuailaf postule a su interlocutor –Chile– como aquel país que muchas veces resulta un niño malcriado, que se comporta bien sobre la mesa pero por debajo da puntapiés (2009: 87). En este sentido, también se realizan las torsiones epistemológicas para leer desde lo mapuche, lo chileno. Por ejemplo, la lectura que realiza de lo lárlico: cabría preguntarse, dice el poeta, si lo lárlico no está marcado por el mundo mapuche y no al revés; torsión en la que retumba el verso de Vallejo “indio antes del hombre y después de él”. Un sujeto que construye el parlamento para discutir, ejercer la argumentación, la dimensión política como sujeto de la *civis* y la *polis*.

El *nütram* –que en palabras de Chihuailaf puede entenderse como un ‘género’ fundamental en la oralidad mapuche de cierta similitud con el ensayo (2014)– además de aparecer como espacio político de representación, contienda y negociación, se convierte en un espacio de traducción y se entrelaza aquí con la figura del *kuñifal*. El poeta explica: “en una difícil historia de exilios en las ciudades y regresos a mi comunidad [...] poemas pensados en castellano unos y en mapuzugun otros y que luego van desde el mapuzugun al castellano unos y desde el castellano al mapuzugun otros, más unos que se quedaron en castellano y algunos que se quedaron en mapuzugun” (Chihuailaf, 2014). El tránsito en las ciudades, espacios de contrasueños dirá el poeta, implica periodos de orfandad y alejamiento del universo oral: Lejos anduve: Perdido, llorando / Kañpvle miyawmen: Ñamlu (Chihuailaf 2008: 11) se lee en otro poema de *De sueños azules y contrasueños*. El desarraigo asoma en las palabras *Kañpvle* o *cañpule* que significa ‘ir a otra parte’ o ‘estar en otra parte’ (Erize, 1960: 71). Chihuailaf traduce *Ñamlu* como perdido, vocablo que también remite la acción de estar sumergido en el agua o en la iniquidad o miseria; haber caído en el olvido: *ñamculen* (Erize 1960: 300) o *ñamkalen* (Augusta [1916] *online*: 155). En la versión en castellano, el poeta reúne en uno los dos versos de la versión mapuche y ubica la palabra ‘llorar’ a continuación de ‘perdido’, lo que refuerza la condición errante y desprotegida del *kuñifal*. El regreso a la madre que puede leerse como la comunidad y la lengua –Ñuke, chew amuay ta ñi / pu we Pewma? Madre, ¿adónde irán mis nuevos Sueños? (Chihuailaf, 2008: 11)– conjura la tristeza. La voz poética se afincan en lo movedizo de los derroteros y tránsitos y ese movimiento también define una poesía – parlamento – *nütram* que va hacia y viene desde. Una palabra empeñada en el lugar de la página proveniente de la oralidad y la escritura, que no es completamente de una ni de otra. La voz poética conjura la orfandad que surge del apartamiento irredimible apelando al *nütram* que lo ubica justamente en el medio del camino: “Me di cuenta que no requería de un ‘lugar ni condición especial’ para escribir”, agrega Chihuailaf en la entrevista citada, y es que entre la oralidad y la escritura, el mensajero y el escritor, la escritura halla su sentido de conversación a la que acuden una multiplicidad de voces, un gran coloquio o un parlamento multitudinario cuyo ritmo surge del rumor de las voces ancianas y de las por venir: “Escribo para las hijas y los hijos de mis hijas que –en el campo y la ciudad– leerán

quizás mis poemas en mapudungun y en castellano, y reconocerán el lenguaje, el gesto, que media entre ambas versiones", comenta el poeta (Galindo y Miralles, 1993: 77).

Liliana Ancalao, la reanudación de los flujos

La poética de Liliana Ancalao¹¹ se posiciona al interior de la literatura escrita en argentina como uno de los exponentes de la poesía mapuche. Si bien, publica su tercer y último libro –*Mujeres a la intemperie. Pu zomo wekuntu mew* (El suri porfiado, Puerto Madryn, 2009)– en *mapuchezungun*, en los libros previos se configura una voz que abreva en la cosmovisión de los pueblos originarios del *puel mapu* (lado este del territorio mapuche tomando como referencia la cordillera de los Andes). “Esta voz”, dice en su primera obra *Tejido con lana cruda*: respira en la membrana / de un tambor remojado en la garganta / desde la piel de cueros costurados / hasta la aguada de los teros / lejos (2001). El arte poética coagulada aquí señala las opciones de la voz de Ancalao: se vuelve sonido del *kultrun*, es decir, del tambor ritual que blande la *machi*.¹² De modo que la lengua de la poesía extrae un sonido del orden sagrado y la voz poética inviste un papel ritual. Esta imagen de recuperación y reivindicación se problematiza en el mismo poema “y esta voz / que es cenizas en los labios” de modo que el sonido de la poesía parece desvanecerse y con él la posibilidad de un retorno a la lengua mapuche. Respecto de su relación con esta última, en una entrevista reciente, la poeta explicita:

yo aprendí como primera lengua –como muchos de mi generación– el castellano. Ya bastante grandecita empecé a estudiar el *mapuzungun* [...] Creo que si un hablante de *mapuzungun* lee mi poesía –la traducción que yo hago– va a notar la pobreza y torpeza de un aprendiz que está queriendo escribir en *mapuzungun* porque, justamente, yo escribo primero en castellano y hago la traducción. Me ayudo con diccionarios, con gramáticas, si puedo le pregunto a algún hablante alguna idea o alguna frase a ver si me puede ayudar, pero las más de las veces yo siento que estoy haciendo un uso pobre (Ancalao 2014).

Si bien el poema referido no está traducido al *mapuchezungun*, esta lengua aparece en sordina. La voz gastada de las ceremonias a la que alude Ancalao tanto en su poesía como en entrevistas –“la voz gastada de meridiana epulef / levantó el taill del cauelo” (Ancalao, 2009: 24)– y que marca como fuente nutricia para la creación se aparta del estereotipo de idioma que a pesar de todo pervive para mostrarlo como lengua menguada, gastada, disminuida en su prestigio. Resulta interesante pensar, como lo señala Steiner en *Extraterritorial*, esos valores compartidos por la moneda y por la lengua “¿Cuáles son las relaciones entre el despilfarro de la lengua y la escasez del dinero, entre inflación y superabundancia de recursos lingüísticos?” se pregunta Steiner ([1971] 2000). Cabría preguntarse cuál es la relación entre el valor de la lengua mapuche con la proliferación de antologías de poesía y la multiplicación de presos mapuche bajo la ley antiterrorista, por ejemplo, en Chile. El valor de intercambio de la lengua en el campo literario es uno y el valor de esa lengua en lo civil es otro.¹³

En el caso de Ancalao, resulta urgente y necesario apelar a la lengua desprestigiada desde un lugar secundario dentro de ese sistema pues recupera el *mapuchezungun* desde la escritura y no desde la oralidad heredada, después de su tránsito por la carrera universitaria de Letras. Se escribe, así, entre dos lenguas: la lengua borroneada, el

castellano extraño de la madre –el de la alfabetización, el de las escuelas– legado a sus hijos, y la lengua oral que se acalla a cada trazo que se le sobreimprime. La mano de la poeta parece tomar como herramientas la letra, esas gramáticas de las que habla y las consultas con los hablantes del *mapuchezugun*, para despejar las capas de borrones y acceder a los sonidos del canto; despejar la tachadura de la lengua de la madre. Este proceso también supone una conversación, una ‘oralitura’ tal como modula la noción de Chihuailaf:

es la palabra que nos enseñó Elicura en el 97 y varios, no solo del pueblo mapuche, nos apropiamos de este concepto. Elicura lo piensa más desde lo conversacional, lo piensa como una larga charla. A mí me han dicho –yo no me lo he propuesto pero me han dicho– que mi poesía es una larga conversación [...] Así que sin querer, sin proponerlo, estaba ahí. Pienso que es eso una mezcla de oralidad y literatura (Ancalo, 2014).

La larga conversación o el ámbito del coloquio que se observa en *Pu zomo* y al que acuden las voces de diversas mujeres se refuerza con otra instancia comunicativa en el orden de la hechura del poemario: Ancalao busca la lengua mapuche / el verso mapuche en el diálogo con hablantes. La poeta explica que consultó con hablantes maternos del *mapuchezugun* acerca de algunos aspectos para poder completar las traducciones de *Pu zomo wewkuntu mew* (Mellado, 2014). Podemos imaginar dos figuras de escritora: la de la poeta escribiendo sobre la página en blanco, una actividad del orden de la soledad, y la otra, del orden de la compañía porque la traducción o reescritura en *mapuchezugun* implica el consejo, la sugerencia. Resulta interesante hablar de algunos cruces entre el castellano y el mapuche a partir de dos ejemplos.

a. La densidad del cántaro:

En el poemario mencionado –*Pu zomo wewkuntu mew*– se configuran imágenes de mujeres en las que está inserto el ciclo de la tierra y el poemario mismo se puede leer como el ciclo plasmado en el *kultrun* (Mellado, 2014). A propósito de esto, una de las metáforas con las que se habla del embarazo permite leer la densidad de las voces mapuche:

cuando niñas vamos sueltas por el patio
y el sol nos persigue de a caballo
pero la luna implacable nos va dejando sus mareas
hasta que nos desvela
y esa noche encontramos
un cántaro
en lugar de la cintura

Fey chi pichikezomongeñ amuiñ
montulngeñ lepün mew
antü inantükueñ mew kawellutu
welu küyen elürpaeñ mew ñi pu ko nepeñ mew
tüfey pun peñ kiñe lom metawe, llawe pelaiñ
(Liliana Ancalao, 2009).

Cuatro años antes de la publicación del poemario, Ancalao se preguntaba “¿cómo se escriben la profundidad y los ecos que nos trasforman en cántaros a las mujeres?” y como parte de la respuesta esbozaba: “Las traducciones van y vienen, desde la primera a la lengua y viceversa, y en las vueltas las palabras se pulen entre sí como piedras” (2005: 33). En el poema citado, Ancalao traduce el verso “y esa noche encontramos / un cántaro / en lugar de la cintura” con “*tüfey pun peiñ kiñe lom metawe, llawe pelaiñ*” (2009: 17). *Lom* [profundidad, hondura de montañas, precipicios, ríos, lagos, mar] (Erize, 1960: 224) acompaña a *metawe* [cántaros o ánforas de barro cualquiera sea su forma] (Erize, 1960: 259) y, en este sentido, el cuerpo de la mujer como dadora de hijos se liga con metáforas provenientes de la geografía. La mujer se transforma en gruta de la tierra que empoza el agua cuyas mareas dadas por el sol y la luna originan un tiempo de pasaje. La significación de las dos palabras mapuche refuerzan e implosionan el sentido de las imágenes de mujeres ligadas y aunadas con la naturaleza.

b. el frío sangre azul de las mujeres que se hacen las lindas

Un ejemplo distinto al anterior, en el que la lengua a la cual se traduce acrecienta la densidad semántica de la imagen, consiste en el trabajo de traducción con la palabra ‘azul’ que tiene un hondo significado en la cosmovisión mapuche. A propósito, Ancalao comenta:

Lo que pasa es que el libro se refiere a situaciones vividas. En ese contexto buscado, en ese conocimiento deseado, he vivido situaciones espirituales tan importantes que las pude escribir al castellano. Puede ser que al traducirlas al mapuzungun haya logrado más, no sé. Por ejemplo, en un poema hablo de “qué visiones lo ardían” refiriéndome a un guerrero que corre libre hacia la muerte, cuando hago la traducción al mapuzungun la palabra ‘perimontu’ es mucho más que una visión: es una espiritualidad completa, todo un mundo que tiene más que visión, tiene una mezcla de pasado, presente, futuro y espiritualidad, una idea más completa que visión. Cuando hablo de sangre azul en “las mujeres y el frío”, uno de los últimos versos dice “este frío sangre azul” y me pasó al revés. Yo quería hablar de la sangre tan valorada en la cultura occidental como esa sangre de nobleza heredada y tan fría y, sin embargo, en mapuzungun cuando yo pongo ‘*kallfümollfüñ*’ tiene otra connotación: el azul es un símbolo que tiene significaciones de trascendencia, de espiritualidad; así que, bueno, no pude traducir el sentido (Ancalao, 2014).

Según diversas fuentes, el color azul es esencialmente positivo pues simboliza el cielo y el agua. A pesar de no aparecer regularmente en el arte textil, por lo dificultoso de su obtención natural, posee connotaciones positivas con alto grado de conceso social. En diversas manifestaciones como oraciones, relatos, rituales aparece como símbolo del agua limpia, de bonanza germinadora de vida y trasciende los planos reales e imaginarios, religiosos y cotidianos (Jara, 1993: 68 - 75). En este caso, la referencia a la sangre azul en el castellano despliega un sentido negativo atribuido al frío que no encuentra correlación en la versión mapuche. En castellano se lee: “como el eco del silencio seré / si no me encuentra / por hacerme la linda / encima me da abismo / este

frio / sangre azul” (Ancalao, 2009: 14), imposible de traducir a la versión mapuche pues *kallfü* / azul por sí mismo introduce otra red de sentidos opuesta a la idea de frio que se comporta aristocrático, importante, ocasionando el vértigo del hablante. Si leemos el verso en mapuche, de manera aislada o en consonancia con el consenso social del que habla Ancán Jara respecto del color, la dimensión de ese frío sangre azul [*kallfümollfüñ wütre*] trastoca los valores con los que se inicia el poema: el frío que punza o que como colmillo atraviesa la carne sobre todo en el ámbito de la ciudad: yo al frío lo aprendí de niña en guardapolvo / estaba oscuro / el rambler clasic de mi viejo no arrancaba / había que irse caminando hasta la escuela / cruzábamos el tiempo / los colmillos atravesándonos / la poca carne (Ancalao, 2009: 8).

Adriana Paredes Pinda, la garganta desgarrada del balbuceo

Para referirme a Paredes Pinda,¹⁴ tomo el poema “Lifwen” publicado en la antología *Hilando en la memoria. epu rupa* (2009) y las reflexiones de la poeta que integran el sector “Foros virtuales” de la obra mencionada.¹⁵ Estas últimas abordan los temas de la lengua, la poesía, la identidad, la oralidad y escritura, entre otros. El texto que analizo, al igual que otros poemas de la autora, se presenta escrito en la mezcla de lenguas – mayoritariamente en castellano, incorpora palabras o frases mapuche– y prescinde de traducción, glosario o anotaciones.

Respecto de la escritura de los poetas comentados anteriormente, la figura poética en Paredes Pinda plantea un diálogo con la lengua y la cosmovisión que conlleva no tanto como retorno sino como conflicto. Mientras en la poesía de Chihuailaf la figura de parlamentador o mensajero representa lo que el poeta hace con la lengua –comunica aquello que reconoce como poesía coagulada en la lengua mapuche, necesario de dar a conocer– y Ancalao regresa a la lengua para construir esa genealogía con la cual dialoga para encontrarse a ella misma, Paredes Pinda explora la lengua castellana y mapuche más que como casas, como lugares de la orfandad: “el exilio no sólo es territorial en el sentido físico o geográfico, el exilio es territorial en sentido íntimo, interno, corpóreo y sensual. El exilio o extrañamiento muchas veces es voluntario o respuesta única posible al desarraigo, a la pérdida del *kvpan* y del *tuwvn*, al abandono del nombre ancestral” (233). Pinda, *kuñifal*, ejerce como respuesta el desarraigo voluntario, lo que podríamos entender como la desconfianza permanente en cualquier lengua y cualquier esencia. La nostalgia, que tiende en algunas ocasiones a la melancolía porque ese dolor por el regreso implica la visión de un pasado irrecuperable, se resuelve en un diálogo que increpa a las otras balbuceantes, las lenguas todas:

ustedes
 meretrices
 las del pétalo encarnado en la cavidad
 galopante
 de la lengua
 hermanas
 pululantes
 que no conocen el miedo

-lifwen- se llaman a sí mismas
 como si el mundo

canillo
pudiera nombrarse
y permanecer
impune.

La palabra ‘lifwen’ que aparece puesta por el sujeto poético en la boca de las otras es una de las pocas palabras que aparecen en *mapuchezungun* –son once en total a lo largo de los ciento dieciocho versos– y además da nombre al poema. Si leemos el texto atendiendo solamente al castellano, se desprende de ‘lifwen’ la idea de una característica distintiva de aquellas meretrices de la lengua, las enamoradas del castellano según los versos del poemario *üil* de la autora (2005). Y es que el sujeto poético es también las otras a quien se dirige: “ésta, la sin nombre / se levanta con la muerte”, una “boca torcida por un mal aire” que habla “en el desgarrar de la garganta / elegida /por donde mana / el balbuceo / equívoco/ que alguna vez / fue luz, en el molar primordial de la genealogía” (108).

Ese balbuceo como sonoridad de una lengua guardada en la boca de la genealogía, de la estirpe —la lengua debajo de la tachadura que imprime el castellano sobre el *mapuchezungun* en el caso de Ancalao— surge como poema y pulso de un corazón insaciable: “anda y di a los abuelos que canillo es mi corazón que no se llena”(111). Juan Paulo Huirimilla, poeta y crítico, explica que “Canillo es una fuerza negativa representada en un niño poseído que estirará su cuerpo para comer la comida que su familia ha dejado colgada en el umbral de la ruka” (2004). Lo ‘canillo’ parece estar entrelazo en el poema con lo insaciable —el mundo también es canillo— que lo engulle todo. Desde este anclaje en el relato oral, la voz poética reelabora una de las metáforas de la creación latinoamericana que descifra la relación entre lo local y lo universal: la antropofagia. Pasar por el molar, el lugar de la genealogía, lo foráneo y lo propio indica una reescritura de la deglución de las lenguas: “y no queda más que comerse las palabras —enredaderas furtivas— con los dedos pegajosos de la vergüenza” (108). Más que alimento la palabra se vuelve eso que se come desafortunadamente. Allí radica la condición “bárbara” de aquella esquizofrénica que inventa historias de linajes y a quien no hay que creerle nada, así se presenta la poeta para iniciar sus intervenciones en el mencionado sector “Foros virtuales” de la antología *Hilando en la memoria*. Para Paredes, somos en las hilachas de aquello que anhelamos ser. Y al mismo tiempo que entiende casi como algo vacío hablar de la identidad reflexiona acerca del cuerpo como un *kultrun*, una cavidad donde resuena el mundo: “Encarnación de decires y destierros, cuerpo es una metonimia, una metáfora por donde deambulan todas las abuelas inscritas en su oráculo, todos los abuelos, las madres proscritas, lo visible y lo invisible: eso es cuerpo” (214).

“Cuidate del gorgojeo” advierte la voz poética y aquí el poema ingresa en la serie de las malas escrituras –no son correctas, según la Real Academia Española, las formas gorgojear ni gorgojeo, debidas posiblemente al cruce con gorgotear– desde las que se devalúa el buen decir y lo aurático de la institución literaria (Prieto, 2010: 99 - 113). El gorgojeo en ese atragantamiento puede ser leído como el ruido de un líquido en la garganta, de las lenguas, los idiomas que se engullen. En el cruce con gorgoteo, la garganta desgarrada y la sangre organizan otra serie. Ese ruido proviene del engullimiento de las palabras –Ah, cuerpo efímero sin destello / cuidate / del gorgojeo / porque ávida es la racha del destino / y no queda más que comerse las palabras /– enredaderas / furtivas– /con los dedos pegajosos de la vergüenza– que lastiman y rasgan

el cuerpo que emite la voz poética, el lugar donde resuenan las voces bárbaras.¹⁶ De ese ruido de lo lastimado o el sonido de la lastimadura surge la poesía. Este poema dialógico parece no poder contar el encuentro entre la oralidad y la escritura porque la relación entre ambas resulta conmoción. ¿Puede el poema decir algo acerca de la identidad, la tierra, la oralidad?, parece inquirir desafortunadamente la voz del poema. A partir de “Tübingen, Jänner” de Paul Celan, Philippe Lacoue-Labarthe sostiene que el mensaje secundario del poema –porque el poema es intraducible y se sustrae a la interpretación– consiste en que el hombre para hablar de su tiempo tiene que balbucear ([1997] 2006: 27). Paredes Pinda desde la lengua que da muerte a la lengua *mapuchezungun* organiza el verso en una sintaxis brusca, prosódica a veces y, otras, entrecortada por los versos conformados por una sola palabra; el ritmo interno del poema va y viene hacia el balbuceo. ¿Son las palabras mapuche que trastocan el poema? Y es que las palabras como enredaderas furtivas crecen desesperadamente, atoran la garganta pero no se callan, consecuente con el no detenimiento en los glosarios ni en las traducciones.

Retorno a la palabra ‘lifwen’ que da nombre al poema y que tiene múltiples connotaciones. Por lo general, y en el uso actual, el vocablo ‘lif’ implica lo limpio, lo claro, la claridad. De allí que amanecer se diga en *mapuchezungun* ‘lihuen’. Aquí aparece conformado con wen (huen) lo que indicaría la dualidad de voces: el sujeto se lo dice a las otras, se dirige a ellas.¹⁷ Se dirige a las meretrices que se llaman honestas, dignas. ¿Se puede ser digna de algo cuando aquello que se nombra desbarajusta la existencia? ¿Hay lengua digna? parece preguntarse el hablante poético al tiempo que resuena, entre muchas de las constelaciones posibles, el verso trícico: Nombre Nombre. / ¿Qué se llama cuanto eriza nos? /Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombre (Vallejo, 1996: 171).

Las lenguas *kuñifales*, a modo de conclusión

Se podría trazar una línea entre la decisión de hablar en la lengua madrastra que da cobijo en el caso de Arguedas y la imposibilidad de armar un relato de identidad en el caso de Paredes Pinda. Entre los extremos de este trayecto, las decisiones de pasajes entre las lenguas pasan por la voz de un mensajero que apartado por un tiempo de la oralidad vuelve a ella como fuente nutricia integrando las voces de la escritura universal (Chihuailaf) y por la de una voz poética que indaga un regreso a una oralidad en tanto lengua tachada, desde la escritura (Ancalao). En todos los casos la condición de huérfanos, *kuñifal* o *wakcha*, asoma en relación con la lengua. Se señaló al principio que la extraterritorialidad del *kuñifal* radica en que la voz poética busca el bilingüismo desde un desarraigo de la lengua que debiera ser la materna, sobre todo en el caso de Ancalao y Paredes Pinda.

Las lenguas ofrecen casa o morada pero incómoda. Hay algo paradójico en esta incomodidad pues la condición del *kuñifal*, que experimenta la carencia de una comunidad en la cual guarecerse o establecer lazos de reciprocidad, se exorciza con la búsqueda de la lengua desde otras muchas voces o aludiendo a ellas. La poesía de los autores seleccionados es en gran parte dialógica, tienden al coloquio. Ancalao lo lleva al extremo preguntado a hablantes del *mapuchezungun* o consultando para la traducción de los textos, en el poema de Paredes Pinda implosionan los debates o discusiones en los

“Foros virtuales” de la antología ya mencionada. Por otra parte, Chihuailaf muestra cómo su pensamiento se trama en la discusión y diálogo con otros poetas.

La autotraducción –o la imposibilidad de la traducción en el caso de Paredes Pinda– parece estar más cerca de una asamblea de voces que de un trabajo solitario con las lenguas. “Las traducciones van y vienen, desde la primera a la segunda lengua y viceversa, y en las vueltas las palabras se pulen entre sí como piedras” (Ancalao, 2005) señala Liliana Ancalao. La imagen de las palabras como piedras que se chocan y rozan también sugiere la palabra como canto rodado, esas piedras que en fluir del agua se van redondeando y el movimiento, sumado al contacto, le imprimen las formas del tiempo. La sonoridad que se desprende de esta imagen supone la poesía como un río que integra ambas lenguas. Hay una bella imagen del trayecto que hace Chihuailaf junto al poeta Yanko González en 1999 cuando recrean la ruta clandestina desde Chile hacia Argentina que Pablo Neruda había transitado cincuenta años antes: los poetas caminan y dialogan, Chihuailaf reflexiona sobre ese camino ya pisado por su gente en los múltiples trayectos entre un lado y otro de la cordillera, cuando se produce un silencio “porque le correspondía su discurso al río y nunca paró de hablar y hablar” (González, 1999). Ese sonido perpetuo, acaso, representa la voz incesante de las lenguas que escondidas, tachadas, más o menos invisibilizadas resuenan, retumban, en los poemas. Puede que no seamos lectores competentes, aún, para descifrar ambas versiones o que esas versiones se alejen de la oralidad actual de los hablantes. La firme recuperación de la lengua y su debate respecto de ello son también las piedras que se van moldeando en el río de la poesía que con la misma intensidad ahoga o atraganta y calma la sed.

Fecha de presentación 31/05/2014 - Evaluación: 23/10/2014

¹ Utilizo la denominación *mapuchezungun* y no *mapuzungun*, *mapudungun* o *chezungun* para designar la lengua mapuche. Elijo la primera siguiendo la propuesta de la cátedra "Idioma y Cultura Mapu che", Facultad de Lenguas, Universidad Nacional del Comahue, Argentina, dictada por el Prof. Nicacio Antinao; la traducción sería "lengua de la gente de la tierra".

² Si bien el pasaje entre las dos lenguas data de siglos atrás, me refiero a la estrategia actual de autotraducción por parte de sujetos que se asumen como miembros del pueblo mapuche, en especial de los poetas. La escritura en ambas lenguas se relaciona con una revalorización de la cultura y con estrategias respecto de las posiciones que se ocupan en el campo literario. Los poetas bilingües y biculturales –traductores privilegiados según Helena Tanqueiro (1999) – reflexionan sobre las lenguas de partida y de llegada, los públicos lectores, entre otros aspectos que se desarrollan en este trabajo.

³ Arguedas escribe, entre 1962 y 1969, siete poemas en quechua y luego traduce / re-crea (Roel Mendizábal 2002) la mayoría de ellos al español. En 1962, publicó en ambas lenguas el poema “Tupaq Amaru Kamaq taytanchisman, haylli-taki” (“A nuestro padre creador Tupaq Amaru, Himno-canción”) acompañado de un prólogo de su autoría donde aclara cambios producidos en el quechua cuzqueño impulsados por la intención de incluir interlocutores de toda el área del *runasimi*. Se estima que “Iman Guayasamín” (“Qué Guayasamín”) fue escrito entre 1964 y 1965 como homenaje al pintor ecuatoriano y “Cubapaq” (A Cuba), durante un viaje a La Habana en 1968. “Jetman Haylli” (“Oda al Jet”) se editó en forma bilingüe en la revista Zona Franca (Caracas, 1965), en los Cuadernos del Esqueleto Equino N° 2 (Lima, 1966) e integró la sección “Poesía actual” de La poesía quechua (Buenos Aires, 1965) junto a “A nuestro padre creador Tupac Amaru, Himno-canción”, ambos en versión española. “Katatay” (“Temblar”) apareció en forma bilingüe en 1966 en las revistas Kachkaniraqmi (Lima) y Alcor (Asunción). “Qollana Vietnam llaqtaman” (“Ofrenda al pueblo de Vietnam”) fue escrito en quechua

como dedicatoria de El zorro de arriba y el zorro de abajo (1966 – 1969). “Huk doctorkunaman qayay” (“Llamado a algunos doctores”) es el único de los siete poemas que fue publicado primero en su versión castellana en el Suplemento dominical del diario *El Comercio* de Lima, el 3 de Julio de 1966; y cuya versión quechua primigenia apareció catorce días más tarde en el mismo periódico.

⁴ Me refiero a la conocida idea de la lengua como la casa del escritor, en este caso, desde la lectura de George Steiner a partir de Theodor W. Adorno. Arguedas muda de una lengua a la otra como de casa y, en su extraterritorialidad, descubre en la comprensión a fondo la sintaxis del quechua, en palabras de Steiner, una segunda lengua – ventana para “escapar aunque sea por un momento de la cárcel de lo obvio, de la pobreza de un lente monocromático” (Steiner, [1971] 2000: 120).

⁵ En *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao* (Mellado, 2014), indago los alcances de la noción del ‘arreo’ –el permanente tránsito de los sujetos en las lenguas y en los espacios del área cultural del sur argentino-chileno (Espinosa 2009)– en relación con la de ‘*Kuñifal*’. Esta última sobre todo en poemas de Chihuailaf que lo integran en una serie de la poesía andina cuya voz poética despliega múltiples aspectos de la orfandad.

⁶ A propósito de la imagen de las abuelas, Enrique Foffani en el epílogo de *Reducciones* de Jaime Luis Huenún (2012) indaga la figura emblemática de la abuela –o las abuelas de la cultura– que abre y cierra el poemario. Ella representa lo ancestral de la comunidad y sedimenta un saber que la alegoría construye y la experiencia acredita sin otra mediación que la lengua. (Foffani, 2012: 169 – 180).

⁷ Utilizo el término ‘diglosia’, proveniente de la sociolingüística que remite a la coexistencia en dominios complementarios de dos normas lingüísticas de prestigio social desigual, con las connotaciones que le imprime Martín Lienhard (1992 y 1996). Al estudioso le resulta fructífera en los abordajes de las prácticas culturales políticamente relevantes en contextos de tipo colonial y postcolonial. El análisis de las elecciones que realizan los actores culturales respecto de tal o cual competencia y regla se desplaza de los lugares comunes de la asimilación o resistencia para atender a la selectividad activa de los sujetos.

⁸ Elicura Chihuailaf Nahuelpan (Quecherewue, IX Región, Chile, 1952) publicó los poemarios *El invierno y su imagen* (Temuco, 1977), *En el país de la memoria* (1988), *El invierno su imagen y otros poemas azules* (1991), *De sueños azules y contrasueños* (1995) –reeditado en diversas ocasiones, entre ellas en 2008 por Casa de las Américas (La Habana, Cuba)– y *Kallfv*, poemas ilustrados por Gabriela Cánovas (2006). En cuanto a ensayo, publicó *Recado confidencial a los chilenos* (1999). Organizó, entre otros encuentros, “Zugutrawn, reunión en la palabra. Primer encuentro de poetas chilenos y mapuches” (Temuco 1994) que congregó poetas mapuche y no mapuche⁸ y el “Taller de Escritores en Lenguas Indígenas de América” (Temuco, 1997). A principios de la década de los 80 publicó y dirigió junto al escritor Guido Eytel la revista *Poesía Diaria* (Temuco). Como traductor, publicó la antología en *mapuchezungun*⁸ de poemas de Pablo Neruda, *Todos los cantos / Ti kom VL* (1996), y *Canto Libre / Lliz Vlkantun*, canciones de Víctor Jara (2007). Sus textos integran diversas antologías, especialmente de poesía mapuche. Fue Secretario General de la Agrupación de Escritores Indígenas de Chile hasta el año 2000.

⁹ Sergio Mansilla Torres nació en Achao (Chiloé, Chile) en 1958. Cursó la carrera de Pedagogía en Castellano y Filosofía en la Universidad Austral de Valdivia y en 1996 obtuvo el Doctorado en Lenguas Romances y Literatura, en la Universidad de Washington, Seattle. Se desempeñó como profesor de Literatura y Estudios Culturales de la Universidad de Los Lagos, Campus Osorno, Chile, y actualmente es profesor de la Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile. En poesía ha publicado, entre otros: *Cauquil* (Santiago de Chile, Cuarto Propio 2005), *Óyeme como quien oye llover* (Ottawa, Editorial Poetas Antiimperialistas de América 2004), *De la huella sin pie* (Valdivia, Ediciones Barba de Palo 1995, 2ª edic. aumentada, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio 2000); *El sol y los acorralados danzantes* (Valdivia, Paginadura Ediciones 1991). En cuanto a estudios críticos y manuales, ha publicado: *El paraíso vedado. Ensayos sobre poesía chilena del contragolpe 1975-1995* (Santiago de Chile, LOM 2002), *La enseñanza de la literatura como práctica de liberación (Hacia una epistemología crítica de la literatura)* (Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio 2003), entre otros.

¹⁰ Este dato fue proporcionado en el taller de lengua y cultura mapuche dictado por Elisa Tripailaf y el Lic. Lucas Curapil, con la participación de Nicacio Antinao, en las Jornadas “Lenguas originarias y diversidad cultural”, Facultad de Lenguas, Universidad Nacional del Comahue, General Roca, Río Negro, mayo de 2014. Los tres talleristas son los actuales responsables de la Catedra de cátedra "Idioma y Cultura Mapu che", Facultad de Lenguas, Universidad Nacional del Comahue, Argentina.

Las variedades de acuerdo a las zonas y la competencia mayoritariamente oral y no de escritura de sus hablantes complejizan el estado actual de la escritura de lengua mapuche que, además, no atiende a un único alfabeto pues no hay un acuerdo en relación a cuál debería utilizarse. Los dos más difundidos son el alfabeto mapuche unificado de la Sociedad Chilena de Lingüística y el alfabeto de Raguileo.

¹¹ Liliana Ancalao (Comodoro Rivadavia, Chubut, Patagonia argentina, 1961). Reside en Comodoro Rivadavia. Poeta, escritora y Profesora en Letras por la UNPSJB. Pertenece a la Comunidad mapuche-tehuelche Ñamkulawen. Coordina talleres literarios, recitales de música y poesía con el grupo Arte Popular. Es autora del poemario: *Tejido con lana cruda* (2001; reeditado en 2010), *Inchuu* (2006,) y *Mujeres a la intemperie. Pu zomo wekuntu mew* (2009). Su obra ha sido incluida en las antologías: *Taller de escritores: lenguas indígenas de América* (1997); *La memoria iluminada. Poesía mapuche contemporánea* (2007), edición de Jaime Luís Huenún y versiones mapuchezungun de Víctor Cifuentes; *Antología de poesía indígena latinoamericana. Los Cantos Ocultos* (2008), compilación y prólogo de Jaime Luís Huenún; *Peces del desierto* (2009), selección de Luciana Mellado; en *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* (año VI, núm. 8, Nov. 2010), selección de Jaime Huenún; *Kümedungun/Kümewirin: Antología poética de mujeres mapuche (siglos XX-XXI)*, (2010) edición de Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga; *Escribir en la muralla. Poesía política mapuche* (2010), compilación y prólogo de Cristian Aliaga, entre otras.

¹² El *kultrun* es el conocido instrumento ceremonial mapuche conformado por una pieza de madera excavada en forma de plato semiesférico cuya parte superior se cierra y reviste con una membrana de cuero. En esta última, se suele dibujar de manera sintetizada la concepción del universo mapuche: una cruz especie de cruz que divide la superficie en cuatro partes o los cuatro lados de la tierra. En el referido *Recado confidencial a los chilenos*, Chihuailaf explica mediante dibujos aspectos de esta concepción y su relación con el *kultrun* (1999:36 y 37).

¹³ Resultan ineludibles aspectos como este a la hora de indagar a la escritura en lengua mapuche y su difusión. Sin ánimos de exhaustividad, cabe preguntarse si las antologías financiadas por entes gubernamentales en Chile muestran signos de tolerancia cultural. Esto último resulta paradójico cuando, en la actualidad, las Instituciones del Estado chileno conviven con, como afirma Toledo, “doctrinas jurídicas penales desarrolladas y aplicadas en el procesamiento a dirigentes y comuneros mapuche, que a través de diversas normativas (una de ellas, heredada del período dictatorial: la Ley Antiterrorista [el autor se refiere a la Ley Nro. 18.314]), criminalizan y sancionan duramente las reclamaciones territoriales, sin garantizar el debido proceso, ni juicio justo a dirigentes y representantes indígenas, como lo han denunciado organizaciones indígenas, de derechos humanos y observadores internacionales” (Toledo Llancaqueo 2006: 148). Según la organización *Meli Wixan Mapu* [De los Cuatro Puntos de la Tierra] de Santiago de Chile, al 18 de junio de 2013 suman veinte los presos políticos mapuche ingresados a las cárceles entre 2009 y 2013: dieciséis en la IX Región de la Araucanía, tres en la VIII Región del Biobío y uno en la VI Región del Libertador Bernardo O'Higgins (Cfr. <http://meli.mapuches.org/spip.php?article3023>; consultado el 09 de agosto de 2013).

¹⁴ Adriana Paredes Pinda, (Osorno, 1970) publicó *Úl* (2005), integra las antologías *Hilando en la Memoria: 7 mujeres mapuche* (Falabella, Ramay, Huinao, comp. 2006), *Hilando en la Memoria Epu rupa 14 mujeres mapuche* (Falabella, Huinao, Miranda Rupailaf, comp. 2009), *Kallfv Mapu* (Néstor Barrón Comp. 2008) y *Mamihlapinatapai Poesía de mujeres mapuche, silknam y yámana* (2010), entre otras.

¹⁵ *Hilando en la memoria. epu rupa* (eds. Soledad Falabella, Graciela Huinao y Roxana Rupailaf) se presenta como parte de un proyecto de investigación-acción llamado “Encuentro con mujeres poetas mapuche” organizado por el Instituto de Humanidades UDP iniciado en abril de 2006. Graciela Huinao, Faumelisa Manquepillan, Maribel Mora Curriao, María Teresa Panchillo, Roxana Miranda Rupailaf, María Isabel Lara Millapan y Adriana Paredes Pinda discutieron y reflexionaron a través de la Plataforma virtual de ESEO (<http://www.eseo.cl>) sobre el cuerpo, la poesía y la performance de la cultura MapuChe.

La primera etapa del proyecto dio como resultado un encuentro de poetas en 2006 (2 y 3 de octubre en el Centro cultural España, Santiago de Chile) y la primera edición de *Hilando en la memoria* (Cuarto propio, Santiago).

La presente antología continúa el proyecto con el fin de hacer visibles la escritura de poetas mapuche mujeres y la reflexión sobre tal poesía elaborada de manera colectiva por parte de las propias. La obra se compone de tres sectores: uno corresponde a los poemas de las poetas antologadas que se introducen con una breve biografía o presentación en primera persona; un sector de “Estudios” conformado por tres trabajos de investigadores invitados: Rodrigo Rojas, Susan Foote y Maribel Mora Curriao; y el sector “Foros virtuales” que contiene la intervención de las catorce poetas según cinco temas pautados (“Identidad, nombre y generación”, “Género y cuerpo”, “Oralidad, visualidad y palabra como herramienta de lucha”, “Tierra, ciudad y exilio” y “Bicentenario y pueblo mapuche”). Nombro las catorce poetas seleccionadas según el orden de aparición en la antología: Alejandra Llanquipichun; Eliana Pulquillanca; Jacqueline Caniguan; Jeanette del Carmen Huequemán; Juana Miriam Lancapichun; Karla Guaquin; María Elisa Huinao; María Huenuñir; Adriana Paredes Pinda; Faumelisa Manquepillán; Graciela Huinao, María Isabel Lara Millapán; María Teresa Panchillo y Roxana Miranda Rupailaf.

¹⁶ En “Palabras en el agua: Patagonia y microrrelato” (2011: 64 -72), Gabriela Espinosa señala la imagen del borboteo, también en relación con la posibilidad o imposibilidad de decir, en la poesía de otra poeta del sur de Chile: Rosabety Muñoz.

¹⁷ Para la interpretación de esta palabra fue imprescindible la consulta a Nicacio Antinao y Elisa Tripailaf responsables de la Cátedra de cátedra "Idioma y Cultura Mapu che", Facultad de Lenguas, Universidad Nacional del Comahue, Argentina.

Bibliografía

- Ancalao, Liliana (2014) “Los ecos de la lengua, entrevista a Liliana Ancalao”. En: Mellado, Silvia *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. Publifadecs, Universidad Nacional del Comahue, General Roca, Río Negro. pp. 123 – 154.
- (2009) *Mujeres a la intemperie. Pu zomo wekuntu mew*. El Suri Porfiado, Buenos Aires.
- (2005) “Oraltura, una opción por la memoria”. En: Revista *El Camarote. Espacio de literatura + arte*, nº 5, marzo – mayo, Viedma, pp. 32-36.
- (2001) *Tejido con lana cruda*. Edición de autor, Comodoro Rivadavia,
- Antinao, Nicacio (2011) Apuntes de clase de la cátedra "Idioma y Cultura Mapu che", dictado anual 2011. Facultad de Lenguas, Universidad Nacional del Comahue, Argentina [tomados por la Dra. Silvia Mellado]
- Arrellano Claudia y Clemente Riedemann (2012) *SURALIDAD antropología poética del sur de Chile*. Suralidad y Kultrún, Valdivia - Puerto Varas.
- Arguedas, José María ([1965] 2004) “Primer encuentro de narradores peruanos”. En: Pinilla, Carmen María (recopilación y notas.), *José María Arguedas ¡Kachakaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Fondo editorial del Congreso del Perú, Lima. pp. 520 – 525.
- Augusta, Fray Félix José de [1915] *Diccionario Araucano – Espeñol y Español – Araucano*. Imprenta Universitaria, Santiago de Chile. [On Line] disponible en: <https://archive.org/stream/diccionarioarauc01fluoft#page/n5/mode/2up> (consultado el 18-10-2014)

-
- Cárcamo-Huechante, Luis (2012). "La memoria se ilumina". En: *Katatay Revista crítica de literatura latinoamericana*, año IV, Nº 8, noviembre 2010, pp. 38 - 42.
- Carrasco Muñoz, Hugo (2012) "Poesía mapuche actual", Conferencia leída en el II Encuentro Intercultural de Literaturas "Palabras de los pueblos amerindios", Lima, junio de 2012.
- Chihuailaf, Elicura (2014) "La palabra laborada, cuestionario a Elicura Chihuailaf". En: Mellado, Silvia, *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. Publifadecs, Universidad Nacional del Comahue, General Roca, Río Negro. pp. 155 - 161.
- ([1995] 2008) *De Sueños Azules y contrasueños*. La Honda, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.
- (1999) *Recado confidencial a los chilenos*. LOM, Santiago de Chile.
- Erize, Esteban (1960) *Diccionario comentado Mapuche – Español*. Yepun Bahía Blanca.
- Espinosa, Gabriela (2009) "Fragmentos de un archipiélago: microrrelato y Patagonia chilena". En: Ariel Puyelli y Gustavo de Vera (coord.), *Actas IV Encuentro de Escritores Esquel Literario 2009*, Subsecretaría de Cultura y Educación Municipalidad de Esquel, Dirección de Cultura Municipalidad de Trevelin, Cultura del Chubut, Esquel, Mayo de 2009, pp. 21-26.
- (2011, diciembre) "Palabras en el agua: Patagonia y microrrelato". En: *Cuadernos CILHA*, Mendoza, v. 12, n. 2, dic. 2011, pp. 64 -72. Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152011000200008&lng=es&nrm=iso.
- Falabella, Soledad, Graciela Huinao y Roxana Rupailaf (eds.) (2009) *Hilando en la memoria. Epu rupa*. Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Foffani, Enrique (2012). "Las lenguas abuelas: eso es todo lo que queda en el tintero (Sobre *Reducciones* de Jaime Huenún)". En: Huenún, Jaime (2012) *Reducciones*. LOM, Santiago de Chile. pp. 169-180.
- Galindo, Oscar y David Miralles (presentación, sel. y estudios) (1993) *Poetas actuales del Sur de Chile. Antología – Crítica*. , Paginadura, Valdivia.
- González Cangas, Yanko (1999) *De Héroe civiles & Santos laicos. Palabra y periferia: trece entrevistas a escritores del Sur de Chile*. Valdivia, Ediciones Barba de Palo. Disponible en: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/15/vida1c.html> (consultado el 10-05-2013)
- Huirimilla, Juan Paulo (2004) *El sentido de la muerte según relatos mapuche* [on line]. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/jph090704.htm> (consultado el 07-05-2013)
- Jara, Ancán (1993) "Notas acerca del color en la cultura mapuche". En: *Revista de Arte Mapuche espíritu azul / Kalfypullv*, nº 1, *liwen Kimche Rukan ka Mapuche Azkompvllv* / Centro de estudios y documentación mapuche *LIWEN*, Temuco (Mapuche Fvtamapu), pp. 68 – 75.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1997) *La poesía como experiencia*. Tiempo al tiempo, Madrid.
- Lienhard, Martín (1992) *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América latina 1492 – 1988*. Editorial Horizonte, Lima.
- . (1996) "De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras". En: *Asedios a la Heterogeneidad Cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo*

-
- Polar*. Philadelphia, E.E.U.U., Asociación internacional de peruanistas, pp. 57-80.
- López - Baralt, Mercedes (1996) "Wakcha, Pachacuti y Tinku: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas". En: John Murra y Mercedes López - Baralt (Ed.), *Las cartas de Arguedas*. Pontificia Universidad católica del Perú, Lima. pp. 299 - 330.
- Mansilla Torres, Sergio (2009) *¿A dónde se fue mi gente? (Las armas de la memoria)* [on line]. Disponible en: <http://sergiomansilla.com/cgi-bin/revista/exec/search.cgi?cat=10&start=11&perpage=10&template=index/default.html> (consultado el 07 - 05- 2013)
- Mellado, Silvia (2014) *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. Publifadecs, Editorial de la Universidad Nacional del Comahue, General Roca.
- (2013) *Tesis doctoral "Patagonia argentina en su escritura: entre la poesía y el relato breve (1984 - 2009)"* [inédito].
- Paredes Pinda, Adriana (2005) *Ūi*. LOM, Santiago de Chile.
- (2009) "Lifwen". En: Soledad Falabella, Graciela Huinao y Roxana Rupailaf. (eds.), *Hilando en la memoria. Epu rupa*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, pp. 107 – 111.
- Pollastri, Laura (2007) "Conferencia plenaria". En: *Primeras Jornadas Universitarias de Minificción*, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 15 a 17 de agosto.
- Prieto, Julio (2010) *De la sombrología. Seis comienzos en busca de Macedonio Fernández*. Iberoamericana/Vervuert, Madrid.
- Soledad Falabella, Graciela Huinao y Roxana Rupailaf. (eds.) (2009) *Hilando en la memoria. Epu rupa*. Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- Steiner, Georg. ([1971] 2000) *Extraterritorial*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Tanqueiro, Helena (1999) "Un traductor privilegiado: el autotraductor", en: *Quaderns. Revista de traducción* núm, pp. 19 – 27.
- Toledo Llancaqueo, Víctor (2007) "Prima ratio. Movilización mapuche y política penal. Los marcos de la política indígena en Chile 1990-2007". En: *OSAL*, Buenos Aires, CLACSO, Año VIII, N° 22, septiembre, pp. 253 – 275. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal22/CDH22Toledo.pdf>
- (2006) *Pueblo mapuche derechos colectivos y territorio: desafíos para la sustentabilidad democrática*. LOM, Santiago de Chile.
- Vallejo, César (1996) *Obra poética*. Edición crítica, Colección ARCHIVOS, a cargo de Américo Ferrari, Ediciones UNESCO.

**TEORÍAS DEL FANTÁSTICO Y NUEVOS REALISMOS. REFLEXIONES
ACERCA DE POTENCIALES EFECTOS DE LECTURA EN ALGUNAS OBRAS
DE ALBERTO LAISECA Y MARCELO COHEN**

María Celeste Aichino*

Resumen:

El presente artículo reflexiona acerca de ciertas teorías clásicas del fantástico y otras más actuales y busca articularlas con nuevas concepciones acerca de la categoría de realismo. Para ello, tomaremos las apreciaciones derridianas acerca del género, que permiten hablar de participación y no de pertenencia. Estas reflexiones tendrán como objeto de análisis algunas obras de Marcelo Cohen y Alberto Laiseca. Ambos autores han sido considerados “realistas”, pero sus escrituras contienen elementos que podrían pensarse como propios del fantástico. En estas tensiones, y al tener en cuenta los efectos de lectura prevista por los autores y las reflexiones de éstos acerca de los alcances que la literatura podría tener en la actualidad, se cuestionan tanto las teorías del fantástico que se sostienen sobre su contraposición con el realismo como la pertinencia de la utilización del término “realismo” para calificar expresiones literarias actuales.

Palabras claves: Géneros literarios, fantástico, nuevos realismos, Marcelo Cohen, Alberto Laiseca.

Summary:

This article tries to question some classic and new theories about fantasy and tries to link them to some new conceptions about realism. In order to accomplish this tag, we will take Derrida’s genre conception, this means to think text as participating and not belonging to a certain genre. These reflections come up from the analysis of some works written by Marcelo Cohen and Alberto Laiseca. These writers and their works have been considered “realistic”, although some fantastic elements can be found in them. Considering also the reading response expected by these writers and their reflections about the nowadays Literature abilities over possible readers, this article will question not only theories about fantasy that are based on its opposition to realism, but also if it is accurate to use the concept of “realism” to describe recent Argentine Literature.

Key words: Literary genres, fantasy, new realisms, Marcelo Cohen, Alberto Laiseca.

* Licenciada en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Doctoranda en Letras en esa Facultad con una beca otorgada por CONICET. Integra el Grupo de Investigadores dirigido por Ana Beatriz Flores y radicado en el Ciffyh. mcaichino@hotmail.com
Recibido 06/2014. Aceptado 08/2014

En muchas de las teorías clásicas, y en las más recientes también, se suele contraponer el fantástico al realismo y se define sus características a través de dicha oposición. Todorov considera que lo fantástico surge ahí donde se acaba el mundo conocido, cotidiano, donde las explicaciones realistas no tienen lugar porque romperían con la vacilación propia del género (Todorov: 1972). Por su parte, Rosemary Jackson afirma que

“Lo fantástico existe como la parte interior, o inferior, del realismo, y enfrenta la novela cerrada y monológica con estructuras abiertas y dialógicas como si la novela hubiera provocado su propio opuesto, su reflejo irreconocible (...). Lo fantástico da salida precisamente a esos elementos que, dentro de un orden dominante “realista”, sólo se conocen a través de su ausencia” (Jackson: 1986, 23).

Por último, Pampa Arán habla del fantástico como un discurso que entra en conflicto con el orden y la norma del discurso social. Lo opone al realismo en tanto éste festeja el “orden empírico de la naturaleza” y el “orden social de lo legal o de la norma” y se mueve dentro de ellos, a la vez que oculta su condición ficcional; por el otro lado, el fantástico exhibe la opacidad del lenguaje y privilegia las experiencias de lo imaginario, al presentar acciones que aparecen como “no sometidas a las leyes físicas, biológicas o sociales conocidas” (Arán: 1999, 13).

En todas estas definiciones, lo que se considera como “realismo” refiere a lo que la crítica y la historia de la literatura han configurado como características del realismo decimonónico: confianza en las posibilidades de representar una realidad (porque se la concibe como algo estable y continuo) y en el sujeto, al que se percibe como idéntico a sí mismo e invariable, racional, equilibrado.

En la actualidad, es posible encontrar muchos críticos literarios y escritores que rescatan la categoría de “realismo” para caracterizar producciones literarias contemporáneas o incluso para teorizar sobre sus propias producciones. Sin embargo, la concepción de la realidad y de lo realista que se utiliza dista de la concepción decimonónica, lo que obliga a replantear las dicotomías con lo fantástico y, en algún punto, nos lleva a pensar si las definiciones de lo fantástico que toman como contraste al realismo resultan útiles todavía.

Para abordar este problema, tomaremos algunas obras de los escritores argentinos Marcelo Cohen y Alberto Laiseca, quienes califican a sus literaturas como “realismo incierto” (o inseguro) y como “realismo delirante”, respectivamente. Además, nos centraremos en los efectos de lectura previstos por dichas obras, en las cuales se abandona la omnipotencia del narrador decimonónico, que pretende conocer y exhibir un mundo comprensible y abarcable por la escritura, y donde se procura, en cambio, la modificación o la ampliación de la conciencia del lector. Para explicar estas políticas de lectura implícitas utilizaremos las reflexiones teóricas de Manuel Pérez Asensi. Este pensador español postula

que los textos tienen la capacidad de modelar la visión de mundo sostenidas por los lectores y espectadores, sea para repetir lo hegemónico o para cuestionarlo. En este último caso, se trataría de sabotear lo naturalizado por el poder y de instalar la posibilidad de tomar un posicionamiento por lo minoritario (en términos deleuzianos, es decir, no numéricamente sino en tanto que posición relativa) (Pérez Asensi: 2011).

*

Comencemos por la interesante propuesta de Marcelo Cohen. Además de ser un creador de ficciones, este escritor nos brinda una profunda reflexión teórica acerca de los vínculos entre escritura y realidad. Tanto en sus ensayos sobre realismo y fantástico (*¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, 2003) como en algunas obras narrativas que luego abordaremos, se establece una definición o, más precisamente, una “sensación de realidad” particular.

En los ensayos, Cohen postula que el realismo decimonónico se apoyaba en un modelo científico positivista que habría sido puesto en crisis, en el ámbito científico, a través de la teoría de la relatividad y la teoría del caos. Estas teorías implican que las leyes de funcionamiento y de descripción de la realidad varían según la escala a la que se experimenta y que, además, el observador no es neutro sino que influye en los resultados de los experimentos realizados.

Por otra parte, como acertadamente señala Froilán Fernández en su tesina de grado inédita, la producción y las reflexiones literarias de Marcelo Cohen se insertan en una tradición de discusiones estéticas de larga data. Fernández hace referencia a la existencia de dos modelos narrativos y novelescos opuestos, de dos *epistemes* antagónicas: el modelo enciclopédico y el rizomático. El primero está relacionado con el modelo realista decimonónico y con un narrador panóptico y omnisciente, donde se produce cierta clausura de la polisemia. Por el contrario, las ficciones de Cohen se explicarían mejor mediante el modelo rizomático deleuziano

¹, debido a que

“desmantela la episteme novelesca edificada por el realismo decimonónico, dando cuenta de las relaciones múltiples que piensa la literatura y su imposible aislamiento (...). Los límites del mundo pueden extenderse y transformarse mediante el relato, no solamente establecerse como hitos conclusivos. El *perpetum mobile* de la semiosis contra el estatismo de la imitación realista” (Fernández: 2007, 15).

Estas acciones erosivas sobre el modelo científicista y enciclopédico se entroncan, además, en una tradición vanguardista internacional y en una tradición antirrealista argentina que se remonta, por lo menos, hasta la producción de Macedonio Fernández. La escritura de este autor ataca al realismo tanto filosófico como literario, al atentar de manera repetida contra diversos aspectos que presuntamente estabilizarían la concepción de una realidad. Por el contrario, la realidad sería, según este autor, inestable y el principio de explicación más adecuado sería el de la todoposibilidad (que desestabiliza ante todo los principios de identidad y de tercero excluido tan caros a todo realismo). En su obra *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Ana Clamblong propone la imagen del umbral como especialmente rica para entender la manera en que la obra de

Macedonio Fernández se posiciona de manera conflictiva frente a las dicotomías clásicas de la razón y el sentido común. Un aspecto que nos interesa particularmente (en tanto podemos encontrarlo en las reflexiones teóricas y en las producciones ficcionales de los autores que abordamos en este artículo) es el del desdibujamiento de los límites entre realidad e imaginación, y la lucha entre esas dimensiones. Al respecto, dice Ana Camblong:

“La competencia perpetua entre la imaginación (alimentada por el vigor apasionado) y la realidad (tan valorada por el sentido común, por la ciencia, por la experiencia, y tan negada, cuestionada y atacada por el pasionalismo idealista macedoniano), imprime sus tensiones en el propio devenir del discurso” (Camblong: 2003, 266).

A partir de este aspecto, que no profundizaremos en esta oportunidad, podemos establecer cierta tradición antirrealista de la cual los tres autores (Macedonio Fernández, Alberto Laiseca y Marcelo Cohen) forman parte y a la cual aportan matices particulares propios a través de sus producciones literarias.

Resulta interesante pensar qué significa este posicionamiento en la actualidad, cómo puede insertarse en las actuales discusiones que se producen en el ámbito de la crítica literaria argentina, donde abundan los intentos de clasificar a la literatura reciente mediante el término “realismo” o “nuevos realismos”. Muchas de estas aproximaciones crítico-teóricas suelen elaborar categorías oximónicas² para denominar estas nuevas estéticas (“realismo intranquilo” –en el caso de Pampa Arán y Susana Gómez-; “realismo agujereado” –para Elsa Drucaroff-; “realismo despiadado” –contra la piedad característica del realismo socialista que buscaba conmover al público, según postula Luz Horne-; “realismo inverosímil” –según Marina Kogan-; “realismo atolondrado” –tal la caracterización que Washington Cucurto establece para su literatura) y, como anticipamos, los dos autores que ahora abordaremos también recurren al término “realismo” y le agregan un adjetivo aparentemente incompatible para describir sus literaturas: Marcelo Cohen habla de “realismo incierto” (o inseguro), mientras que Alberto Laiseca denomina “realismo delirante” a su propuesta estética. En esta ocasión, nos concentraremos en los efectos que ambos escritores prevén para sus ficciones, o dicho de otra manera, a las políticas que se desprenden de su producción literaria.

Retomemos nuevamente las reflexiones realizadas por Marcelo Cohen, quien afirma que la ficción permite establecer nuevas vinculaciones entre las cosas y brinda explicaciones no previstas por el sentido común y las buenas costumbres. Esto lo convierte en una herramienta idónea para modificar los límites del mundo y de la conciencia del lector. Sugiere para la literatura que él produce la etiqueta de “realismo inseguro” o “realismo incierto”. Esta categoría podría considerarse, como ya dijimos, un oxímoron al pensarlo desde la concepción tradicional de realismo, y hace justamente referencia a una superación de las dicotomías de realismo y fantástico. En la introducción a *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, el escritor propone

“neutralizar –o limar- la distinción entre el realismo y el fantástico, no porque carezca de base, sino porque [le] parece frustrante; porque del mero intento de disolver esa distinción, por condenado que esté, surgen naturalmente (ya han surgido) otras maneras de entender la literatura. Esas “otras maneras”, singulares, libres de polaridades, jerarquías y clausuras genéricas, son las que

se tratan en la disparidad [de ese] libro” (Cohen: 2003, 12).

Se trataría de “crear espacios en donde las cosas funcionen de acuerdo a otras reglas sociales, jurídicas, económicas y mantenerlos lo más posible. Cambiar reglas. Proponernos consignas parciales” (en la entrevista realizada por Segade: 2013, 24).

Otro punto para abordar la literatura de Marcelo Cohen consiste en considerarla desde la idea de mezcla, al atender al desplazamiento de límites genéricos estrechos. Con este fin, tomaremos una categoría que ha utilizado Graciela Speranza para describir algunas novelas argentinas recientes. Nos referimos a una concepción de realismo que se nutre de la filosofía de Clément Rosset y que Speranza ha denominado “realismo idiota”. Refiere a una de las posibles acepciones de la palabra “idiota”, la que implica unicidad e inmediatez de una experiencia. Según Speranza, algunas ficciones recientes de Argentina estarían renunciando a la interpretación de la realidad, a la búsqueda de un sentido, para ofrecer, en cambio, experiencias personales o sociales no enmarcables en metafísicas de ningún tipo. Se trataría de una refutación del realismo decimonónico según lo definimos más arriba, el cual buscaba, en clave positivista, clasificar a las sociedades y sus sujetos, dar cuenta y demostrar leyes sociales³.

Podemos pensar la filosofía de Rosset como una continuación del pensamiento de Friedrich Nietzsche, quien postulaba la necesidad humana de ciertas mentiras y de la invención de seguridades para ahuyentar miedos ancestrales que permitan al hombre vivir en sociedad (Nietzsche: 2009). No se podría según estas “teorías del conocimiento” vecinas del escepticismo atribuir a ninguna realidad un sentido, una direccionalidad, una causa... Tomaremos ahora algunos ejemplos de novelas y cuentos de Marcelo Cohen para dar cuenta de cómo esta categoría de “realismo idiota” puede ayudarnos a pensar sus ficciones y los cruces que se producen entre realismo y fantástico.

Empezaremos por una breve mención a *Casa de Ottro*, publicada en el año 2009. En esta novela, una mujer, que ha sido nuera y asesora de un regente de la isla Ushoda⁴, recibe en herencia una casa palaciega repleta de colecciones, junto a una nota del deudo en el que se indica que “*en la casa que fuera de mi propiedad y he legado a Fronda Pátegher, dejo algo muy querido para mí. Un cosa muy deseada, muy delicada, que tal vez no tuvo de mí toda la atención que le debía*” (Cohen: 2009, 60, cursiva en el original). La novela entera es una lista de “fichas” en las cuales Fronda busca clasificar lo inclasificable, en tanto que la casa y lo que contienen son inabarcables, por la cantidad y la variedad de las cosas, pero también por la arquitectura fantástica que impide a sus habitantes tener una idea cabal de las dimensiones y la distribución de las habitaciones. Esa “cosa tan querida” es olvidada la mayor parte del tiempo, desestimada por la protagonista, aunque a veces lo recuerda con fastidio y lo juzga como otra “canallada” propia del narcisista antiguo dueño. Esta imposibilidad de clasificar, por ser compleja, diversa y única la realidad es lo que permite hablar de “realismo idiota”. Lo mismo ocurre con la búsqueda de un sentido para vivencias personales que se experimentan con gran intensidad pero no pueden ser descifradas ni puestas en relación con otras situaciones (pasadas, presentes o futuras). Esto genera una sensación de que “no pasa nada”, por momentos, o que lo que pasa son fragmentos inconexos de realidad, que un yo frágil intenta “fichar”, ordenar. La “cosa querida” no es encontrada, y de hecho pierde importancia, con lo cual se rompe el pacto de género policial que pudo haberse generado en un principio. Si pensamos al lector como un doble del detective (Piglia: 1990), este detective, que es la narradora, Fronda, se interesará muy poco por resolver el enigma, lo que convertirá al lector en un testigo de sus disquisiciones

racionales y vaivenes emocionales, sus idas y venidas al pasado, sus indecisiones e inseguridades.

Esta sensación de unicidad, de idiotéz e inmediatez de la experiencia y de la realidad se puede percibir en muchos de los cuentos del libro que analizaremos a continuación. Nos referimos a *El fin de lo mismo*, publicado en el año 2005. Su título permite pensar en una característica común a las experiencias vividas en cada cuento por sus distintos protagonistas: el fin de lo conocido, la irrupción de la excepción.

El primer cuento, “La ilusión monarca”, nos muestra a un grupo de presos que ha sido recientemente encerrado en una cárcel con una característica particular: el patio consiste en una galería que rodea los pabellones y una playa con dos muros extensos que se internan en el mar, la cuarta pared sería el mar abierto. El cuento explora las típicas alianzas y situaciones de poder entre presos propias de las ficciones carcelarias⁵, pero a eso se suma las deliberaciones que cada uno tiene acerca del mar, lo que ese mar y sus olas generan en el ánimo de cada uno de los presos, los efectos corrosivos de la sal, las posibilidades de escapar nadando, lo que harían una vez afuera. Sergio, el protagonista, se debate sobre el sentido de ese mar, junta fuerzas para sobrevivir en la cárcel, se prepara pero no se atreve a nadar hacia más allá de los muros, hasta que otros se le adelantan en el proyecto. Algunos no vuelven nunca más, otros regresan como cadáveres. Apenas uno vuelve vivo, pero lelo, y no puede compartir lo que le pasó. Finalmente, después de meses de planearlo, se desnuda y empieza a alejarse de la playa a nado, sin pensar, sintiéndose uno con las olas, perdiendo los límites de su cuerpo para diluirse en el mar. Finalmente se desvanece y se deja empujar por el mar, que lo devuelve a la playa de la cárcel, no sabemos si “loco”, pero sí con una clara conciencia de la unicidad de su experiencia:

“Más real ahora que la cárcel, sólo se preguntará cómo sumergirse mejor en el mundo cuando salga, cuál la fácil brazada, cómo estar de veras donde esté, no qué hacer, no adónde llegar, sino cómo seguir estando; si es que la cabeza le da para pensar de esa manera” (Cohen: 2005, 86).

En el cuento que da nombre al libro, Gumpes es un hombre metódico que se queja de que “Hacemos tanto lo mismo, nos demos cuenta o no, que Lo Mismo termina pensando por nosotros” (Cohen: 2005, 95) y que “esperaba que algo apareciese en su vida para pedirle entrega” (Cohen: 2005, 87). Ese “algo” aparece corporizado en una mujer de tres brazos. Gumpes se afana al proyecto de amar a Olga, tal el nombre de la mujer, con el objetivo de triunfar sobre la repetición, convencido de que “Eso de que los obstáculos nos marcan la felicidad posible son pamplinas de cristianuchis” (Cohen: 2005, 91). No logra, sin embargo, su objetivo, no logra aceptar al tercer brazo de Olga, a pesar de que lo intenta, y fracasa en su amor, la pierde por no poder hacer lo único que, según otro personaje, una mujer pretende de su hombre, esto es, ser aceptada en su unicidad. Y, ya sin amor, hundido en el dolor, predica: “Captamos lo imprevisto, podemos incluso zambullirnos en lo imprevisto, pero verlo realmente es una habilidad que nadie nos enseña” (Cohen: 2005, 106).

En “Aspectos de la vida de Enzatti”, un personaje se despierta en medio de una noche apacible, de la cual se siente centro y equilibrio, a raíz de un grito que resuena una y otra vez, y ante el que se siente convocado. El cuento alterna episodios de ese presente en el que Enzatti es despertado y el recorrido que lo lleva a encontrar y liberar al autor del grito (un hombre que trabaja como sereno en un taller mecánico y ha caído en una fosa) con

episodios de su pasado, que se le imponen en forma de recuerdos a lo largo de su recorrido. Enzatti busca analizar qué implica ese grito que le resuena en las sienes, no busca para ello explicaciones racionales, reconoce con extrañeza incluso no haberse preguntado si se trataba de un grito femenino o masculino. Lo importante no es el grito en sí o quién lo produjo, de dónde viene o por qué se originó, lo importante es lo que motiva en el protagonista, la manera en que exhuma en él recuerdos olvidados. El grito genera en Enzatti una sensación que ya ha vivido en algunos momentos y que se describe como “algunos de los sonidos que le enturbian el pensamiento: son, todos juntos, el rumor de las preguntas que no pueden contestarse, un barullo que surge cuando algo cae súbitamente sobre las explicaciones y las anula” (Cohen: 2005, 111, 112). Enzatti busca el porqué del grito, al que interpreta como una señal, la señal que el olvido lanza sobre él para echarle en la cara los recuerdos que estaban por perderse, por pudrirse en el pasado sin la memoria adecuada (su memoria) que los mantuviera vivos. Digamos que se trata, entonces, de una experiencia que atenta contra la economía sintetizadora de la memoria, esa que “borra” lo inútil, lo carente de sentido prospectivo. En cambio, resuenan una y otra vez en el protagonista episodios del pasado carentes de un sentido preciso, sin importancia definida.

“Volubilidad” relata la historia de Maguire, un hombre que en la era posindustrial vive una vida dispersa, sin ocupación determinada, cuando el *ethos* laboral de la época parece ser el de elegir una profesión y aferrarse a ella. El discurso dominante apunta a eso, las trabajadoras sociales incitan a ello, las consecuencias económicas de no seguir ese principio se miden en consecuencias materiales tan palpables como la dimensión menguante de los inmuebles en que se habita. Una mañana en que se traslada en tren hacia su trabajo siente una mirada sobre sí y se le aparece una imagen de él mismo que se dedica a otra actividad: se ve a sí mismo como cocinero. Con el pasar de los días y siempre en el mismo vagón y a la misma hora, comienzan a multiplicarse las imágenes y la desconfianza de Maguire sobre el resto de los pasajeros, ya que sospecha que alguien le induce a visualizar esas postales de sí mismo. La multiplicación de yoos deja de limitarse al vagón para ocurrir también en la pequeña habitación en la que vive. Nuestro protagonista al principio se asusta, pero luego comienzan a gustarle esas otras imágenes de sí, algunas más que otras, pero la idea en sí de poder ser muchas personas a la vez. Tras investigar un poco, infiere que ese poder de hacer surgir otras imágenes de sí es una aptitud desarrollada por algunos sujetos que el Estado aprovecha para reeducar a los ciudadanos disolutos. Se supone que el “asocial” se horrorizará ante la perspectiva esquizofrénica y buscará en un trabajo estable la solidez que le falta a su personalidad. A lo largo del cuento, el narrador y el personaje van cuestionando la identidad, la estabilidad y la coherencia personal como un valor, no para negarlo sino para poner en su lugar las ambivalencias de un personaje que no es uno sino muchos y que disfruta de las potencialidades de su vida “dispersa” y cambiante. Al respecto, leemos en la entrevista realizada a Cohen por Lara Segade: “no conozco nada como dejarse impregnar de las figuras que la realidad decide que te salgan al paso. Así que desde que volví también fui siendo otra cosa. Soy mi mujer, soy mi hija, es eso lo único que puede hacerme un poco más libre” (Segade: 2013, 23). Estas declaraciones pueden vincularse con cierta propuesta ético-filosófica de Gilles Deleuze, quien apostaba a lo molecular frente a lo molar, a aquello que escapa a lo contenido y estable de lo identitario, para desbordarse sobre lo diferente, sobre lo Otro que no es algo meramente externo sino que existe en nuestro interior (si es que acaso aun pueden mantenerse estas categorías de lo interno y lo externo al pensar lo rizomático).

Por último, en “Lydia en el canal” se suceden episodios (indicados con horarios

pero no con la fecha en la que suceden, lo que desorienta más que “informar” al lector) de la vida de una viuda reciente que se ha visto obligada a mudarse a un barrio marginal, en una sociedad donde el *status* se mide por el tamaño de la vivienda y donde la envidia y los conflictos se suscitan justamente a raíz de esas diferencias. Este descenso en la escala social parece tener sin cuidado a Lydia, quien busca darle un nuevo sentido a su vida luego del sacudón que implica la pérdida de su marido. A Lydia le cuesta tomar conciencia del tiempo y del espacio, una categoría se impone a la otra y nunca parecen acogerla sin conflictos. Descubre que sólo mientras practica sexo oral y durante un breve tiempo después el mundo parece acomodarse y cobrar algo cercano a un sentido.

Según todo lo analizado, creemos que estamos en condiciones de arriesgar que lo fantástico en las narraciones de Marcelo Cohen no se manifiesta en lo sobrenatural o en lo extraño que irrumpe en lo cotidiano, en lo real, sino en la sensación de extrañamiento que genera lo real mismo, en la imposibilidad que encuentran, aunque sea momentáneamente, los personajes para darle un sentido a la experiencia, a lo real inmediato que les toca vivir. En todos los cuentos analizados y en la novela que mencionamos al principio (*Casa de Otro*) es difícil determinar el desenlace de la acción. Esto se debe a que no hay un cambio efectivo de estado ni en la situación de los personajes o en su composición psicológica. No se trata del recorrido de un héroe, sino de sujetos desorientados que buscan sin éxito algo que los redima, una explicación satisfactoria para lo que les toca vivir. Guillermo Saavedra, en la “Introducción” al libro de cuentos que analizamos, lo explica de la siguiente manera:

“Las ficciones de Cohen vuelven una y otra vez sobre esta misma situación: gente, agobiada por la evanescencia de lo real –y, en consecuencia, de su propia vida-, intenta alguna acción capaz de devolver al mundo algo de su perdida consistencia” (Saavedra en Cohen: 2005, 5).

**

En el caso de Alberto Laiseca, encontramos lo fantástico en un elemento que Julio Cortázar rechazó como impropio del género en sus manifestaciones en el Río de la Plata. Nos referimos a la utilización de ambientes y *topos* tenebrosos que se había iniciado en el gótico⁶. Por el contrario, para Cortázar, en nuestros países lo fantástico irrumpiría en lo cotidiano y se presentaría “dentro de una general desinfección de su escenografía escueta” (Cortázar: 2004, 111). En la novela *Beber en rojo*, la escenografía tenebrosa y la apropiación de personajes y textos clásicos del género de terror son los elementos que nos permiten hablar de “lo fantástico”. Como veremos, estos elementos pueden, a su vez, entenderse desde la categoría de parodia (humorística) o, incluso, desde la categoría de grotesco moderno.

La novela comienza con la repetición casi textual del inicio de “La caída de la casa Usher”, de Edgar Alan Poe:

“Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente hermosa del país; y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista el melancólico castillo Drácula” (Laiseca: 2001, 7).

No es necesario que los lectores reconozcamos la cita, ya que hay una nota al pie en

el mismo cuento en la que reproduce el párrafo parafraseado y en la que se explicita el texto del cual se lo extrajo⁷. Esta puesta a la vista de los mecanismos de escritura prepara al lector para una aventura en la que tendrá protagonismo el uso de la parodia y que le permite omitir el pacto ficcional de credulidad y verosimilitud para concentrarse en disquisiciones estéticas y morales que hacen de esta novela de Laiseca, como ocurre con otras de su autoría, un tratado del buen vivir y una reflexión acerca del arte.

En medio de la novela nos encontramos con un tratado sobre monstruos que el Maestro Drácula incitó a Harker a escribir, ya que este *alter ego* de Laiseca considera que “la literatura, sin los monstruos, no existe (...) sencillamente porque toda obra de arte es “única en su especie” (tal la definición que da el diccionario de la palabra monstruo)” (Laiseca: 2001, 28, 29). Así, a lo largo de una considerable cantidad de páginas, el “pequeño ensayo” o “dossier” titulado “Importancia del monstruo en el arte” por momentos se asemeja a la famosa clasificación de los animales presente en la enciclopedia china borgiana. Es difícil de definir genéricamente estas páginas, pero sí podemos apreciar el intento de abarcar la totalidad de los monstruos, intento exagerado propio del hiperbolismo del “realismo delirante” laisequeano, y la propuesta de algunos principios estéticos que se corresponden con la propuesta escritural de Laiseca, y que pueden encontrarse aplicados y explicitados a lo largo de sus distintas obras.

Además de las remisiones a cuentos de Poe y a *Drácula*, se repiten a lo largo de la novela citas a películas de terror, muchas de ellas “clase B”, que apuntan a ilustrar uno de los principios estéticos explicitados en el “dossier” de Mr. Harker, que consiste en rechazar cierta posición intelectual propensa a aceptar y reforzar las divisiones tajantes entre alta y baja cultura, donde lo popular sería lo “bajo”, lo de “mala calidad”. Allí se atacan los argumentos de que las obras populares (en tanto que muy leídas) o que los *best seller* corrompen el gusto del público al impedir que esos lectores puedan después dedicarse a obras más profundas. Asegura, por el contrario, que mayor daño hicieron las vanguardias y que el lector actual “*ya no está dispuesto* a tolerarnos una obra hermética, inconexa, tediosa” (Laiseca: 2001, 51, cursiva en el original). Para evitar que los lectores se aburran, el escritor debe conjugar con sabiduría el “espíritu de juego” con la “profundidad metafísica” (Laiseca: 2001, 51). El mundo de los monstruos sería la cantera de la que extraer una obra “entretenida y a la vez profundísima” (Laiseca: 2001, 51).

Podemos relacionar estas apreciaciones con cierto “culto al plagio” que se encuentra en toda su obra y que el autor hizo explícito en su ensayo *Por favor ¡plágiennme!* En realidad, no se trataría de plagio sino de parodia o de pastiche, de aprovechamiento de textos de la cultura, principalmente literaria y cinematográfica, aunque no exclusivamente.

Tomaremos ahora lo que Pampa Arán recoge a su vez de Arthur Danto para explicar las características del fantástico reciente. Según Danto, “el arte contemporáneo se rehúsa a ser definido por las narrativas que lo sostuvieron, la de la mimesis, la de la autonomía, la de la pureza”, a lo que Arán agrega la de la clausura genérica. Por eso, Arán afirma que “el género fantástico se ha de-generado (sin connotación negativa), ha perdido la regularidad genérica convertido en un *hipergénero* y al hacerlo exalta un camino de búsqueda, favorecido por nuevas condiciones culturales”, en las cuales “los lectores de hoy establecen la legibilidad genérica a partir de otros códigos (el del cine y la TV)” (Arán: 2009, 21).

Incluso podríamos dar un paso más y cruzar estas nociones actuales, y ampliadas, del fantástico con otras elaboraciones teóricas recientes que toman en consideración al grotesco. Nos referimos a las reflexiones de Rocco Carbone y Soledad Croce, quienes consideran al grotesco moderno como una continuación enriquecida o modificada del

realismo grotesco carnavalesco analizado por Mijail Bajtin. El estudio de estos dos autores se basa en una historización del grotesco desde sus primeras manifestaciones artísticas y conceptuales hasta llegar al Romanticismo (punto crucial de su redefinición) y a manifestaciones más cercanas en el tiempo y el espacio, como cierta narrativa argentina de la década de 1920 (Arlt, Mariani, entre otros) y el humor del programa televisivo “Peter Capusotto y sus videos”. En ese período fundamental del Romanticismo, el interés por el arte habría sufrido un desplazamiento según el cual lo más importante ya no sería lo bello sino lo interesante o lo verdadero particular, apertura que implica la inclusión de lo feo, lo inarmónico y lo incompleto al dominio de lo artístico. Se trata de un momento en el cual, en coincidencia con lo supuestamente característico de lo fantástico, “todo lo que nos es familiar y conocido se revela de repente como extraño y siniestro” (Carbone, Croce: 2012; 16, 17). Se trataría de

“una recreación del mundo a partir del acento puesto en lo angustioso, mostrando como evidente la inclinación humana hacia el horror, el espanto, lo demencial, lo prohibido y lo incomprensible y, a su vez, cierta posibilidad de exorcizar, desterrar (*proscribir, conjurar*) lo demoníaco del mundo” (Carbone, Croce: 2012, p. 20, cursiva en el original).

Justamente, creemos que no se puede presentar una idea cabal de la estética y de los efectos previstos por la obra de Laiseca si no abordamos la cuestión de la angustia o, más bien de su contrapartida, el vitalismo, a través del análisis de la propuesta ética presente en los textos de su autoría. Nos referimos a que se desprenden de la obra de Laiseca algunos principios de vida que nos permiten hablar de un tratado ético implícito. Aun cuando los personajes sufran realidades para las cuales no tienen respuestas predefinidas, el humor ingresa en muchas situaciones para aliviar la carga angustiante de la pérdida de sentido circunstancial del mundo y de la propia vida. Esto puede ser leído en términos freudianos, como la manera en que el humor permite economizar el gasto psíquico del sujeto (Freud: 1969), pero también desde el humor carnavalesco bajtiniano (y su pervivencia en el grotesco descrito por Carbone y Croce), según se entienda que

“pensar nuestro propio tiempo requiere inevitablemente el encuentro con lo inaprehensible, lo paradójico y la perplejidad; a su vez, que lo grotesco sea la posibilidad de representar el interior mismo del infierno, se convierte en una denuncia y, de esta manera, es una forma de resistencia” (Carbone, Croce: 2012, 24).

Los postulados éticos laisequeanos no son una simple “bajada de línea” sino que son aprendizajes que realizan los personajes (principalmente el Conde, en la novela que estamos analizando) y esas enseñanzas muchas veces se exponen de manera dialógica, como en la mayéutica socrática, pero otras veces son los personajes los que “le ponen el cuerpo” a determinadas situaciones que los llevan a superarse moralmente. La novela más rica para apreciar esta transformación en los personajes laisequeanos es *El jardín de las máquinas parlantes*, donde el gordo Sotelo, su protagonista, debe modificar gran parte de sus comportamientos y actitudes para “desmanijarse” de una sociedad esotérica que parece empeñada en arruinarle la vida. La angustia generada por situaciones que escapan a su entendimiento tiene su contrapartida en un “maestro” mago que se compadece de él y le

enseña otra manera de encarar sus frustraciones, a la vez que inserta sus pequeñas “tragedias” en un marco explicativo mayor, esto es, el del enfrentamiento del Ser y el Antiser que combaten por el dominio del mundo y sus criaturas.

La ética que subyace las enseñanzas de *Beber en rojo*, es una ética vitalista, apologética del exceso y la hipérbole, un poco en consonancia con la propuesta estética de Laiseca, que se permite eternas enumeraciones, la escritura de novelas de más de 1300 páginas y exageraciones de todo tipo. Por eso, nos atrevemos a hablar de cierta correspondencia entre una propuesta estética y una propuesta ética que se condicen en contenido y forma.

La concepción de sujeto implícita es la de la incompletud, en el sentido de que no hay personajes “sólidos”, hechos de una vez y para siempre, sino que incluso el Maestro Drácula se convierte luego en alumno de sus discípulos Jonathan y Lucy, quienes le enseñan a abandonar su misoginia y a formar una familia. El aprendizaje se produce de una manera poco convencional, a través de una relación sexual orgiástica que implica a los tres, donde Lucy se ofrece a Drácula con la complicidad de su marido y con el objetivo de “salvarlo”, de ayudarlo a completar un proceso de humanización que el vampiro había comenzado por su cuenta. El proceso tiene sus vaivenes, hay altibajos y retrocesos en el proceso vital de cada uno de los personajes y se produce también una profundización en la relación que mantienen entre ellos, en términos sobre todo de confianza. Cuando Harker llega al castillo, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Stoker, ya sabe que el conde es un vampiro, y busca engañarlo con la intención de asesinarlo en el momento propicio. Drácula sabe de esto pero lo deja hacer, ganándolo poco a poco con su generosidad y su sabiduría. Tras el episodio en que el bibliotecario intenta asesinarlo, Drácula le cuenta que ha dejado de beber sangre directamente del cuerpo de seres vivos y que ahora la compra a bancos de sangre. Insiste en que él ya no causa sufrimiento a otros y que los católicos que lo perseguían son aun más dañinos por adorar a un “Dios Sangriento”, rencoroso y represivo con sus seguidores (Laiseca: 2001, 25). Desde esa misma conversación y de ahí en adelante, el discípulo es el encargado de enseñar al maestro que “la misoginia no es el camino”, que la soltería eterna es una manera de servir al Espíritu Diabólico al que Drácula dice haber renunciado. A lo largo de su estadía en el Castillo, y con la ayuda de su mujer, Harker convence al vampiro de unirse a una compañera (a quien selecciona de entre los sirvientes). En el proceso, que luego incluye a una segunda esposa y muchos hijos, Drácula deja de beber sangre, puede nutrirse de otros alimentos e incluso llega a ver el sol, comienza un proceso de humanización que se completa con la pérdida de la inmortalidad. De todas maneras, Drácula muere feliz, después de pronunciar un discurso en el que manifiesta su amor por aquellos con quienes compartió sus últimos años:

“A estos cinco años los he vivido bien. Agradezco al Cielo y a la Tierra haber llegado a ver, lindos y gorditos a mis hijos, a mis amados draculitas. (...) Morirse es siempre horroroso. Si bien lo hago en paz desearía quedarme. Quisiera comer de nuevo jabalí y perdices. Y sobre todo tomar esa riquísima cerveza negra irlandesa. Si alguien, alguna vez, me lee, le pido que haga eso por mí: tomar en mi honor una o varias de esas exquisitas “cerveciyas”. Nada más. Ya es hora de irse. Qué asco” (Laiseca: 2001, 123).

Para resumir, en esta obra de Laiseca, como en otras, podemos apreciar un fantástico que consiste sobre todo en la utilización de elementos, escenografías y personajes propios

de dicho género (literario y cinematográfico). Esta apropiación es realizada de manera hiperbólica, humorística, y tiene como objetivo reeducar moralmente a sus lectores, a través de la proposición de una ética vitalista, laudatoria de los pequeños placeres y del sexo disfrutado sin prejuicios ni culpas. A la angustia que sufren sus personajes en ciertos momentos de la obra le corresponde una significación en un plano más general de la lucha entre el Bien y el Mal (el Ser y el Anti-Ser, en términos de nuestro autor), entre placer y culpa, entre vida y muerte, entendidos como opuestos que nunca se anulan sino que conviven en cada espacio y cada personaje.

Alberto Laiseca ha hecho explícita la idea de una finalidad ética de la literatura. En una conferencia organizada en el año 2008 por la Secretaría de Cultura de la Nación, Laiseca afirmaba que hay momentos en que la vida nos excede, que no sabemos cómo seguir y que hace falta una ayuda externa. Esto ocurriría sobre todo en el paso de la niñez a la adultez, pero no exclusivamente. Afirma que, en su caso, esa ayuda se la brindó la literatura. Cita varios libros particulares, pero admite que cada uno va a encontrar a ese maestro-escritor adecuado que lo ayudará a destrabarse. Esto afecta también a su oficio de escritor, ya que da por sentado las dificultades que enfrenta en una sociedad que, a su juicio, cada vez lee menos. Sin embargo, afirma que

“El compromiso del escritor es sólo uno: influir sobre la sociedad. Cambiar para bien al mundo aunque las condiciones no estén dadas para ello. Sólo podemos trabajar desde el concepto de que, pese a todo, algo mágico ocurrirá. Pero para ello es preciso tener la más firme confianza en la victoria final” (Laiseca: 2008).

Algunas reflexiones finales

A lo largo de nuestro artículo, hemos procurado un diálogo entre las obras de Alberto Laiseca y de Marcelo Cohen que nos permita repensar las dificultades que se presentan al leer sus producciones ficcionales a partir de la tradicional oposición entre realismo y fantástico. Lejos de pretender establecer nuevas definiciones, pensamos que resulta más provechoso leer dichas obras desde una concepción flexible de los géneros literarios, lo que, en la línea del pensamiento de Jacques Derrida nos permitiría pensar a los distintos textos como participantes y no como pertenecientes a un género en particular⁸ (Derrida: 1990).

De esta forma, la novela de Alberto Laiseca que analizamos más arriba, *Beber en rojo*, podría describirse como parte de la tradición del terror y del fantástico si atendemos a ciertos elementos presentes en ella. Sin embargo, la inclusión de dichos elementos no tiene el mismo fin que cuando se encuentran en relatos propios del género del terror y del fantástico, es decir, no genera en el lector ni miedo ni vacilación ante los hechos relatados, sino que se produce un efecto humorístico, un extrañamiento que permitiría a quien lee reformular las reglas de los géneros, las ideas dogmáticas acerca de la literatura y la mismísima idea de lo monstruoso.

Respecto de los efectos de lectura, Laiseca insiste en que los sujetos deben leer, sobre todo cierta literatura como la suya, porque al hacerlo, están optando por el “Ser”, por la vida, por una mejor versión de ellos mismos. Subyace la idea de que no estamos hechos de manera definitiva, de que podemos transformarnos, volvernos monstruosos, delirar la realidad, llevarla a los límites de lo verosímil para que se vuelva más tolerable o, al menos,

para oponer cierta resistencia al “Antiser” que nos ataca desde múltiples frentes. Nos referimos a la misoginia y a la castidad inútil de la que ya hablamos respecto de *Beber en rojo*, pero también a la castración de la imaginación que supone seguir un modelo literario determinado. Por eso su opción por el “realismo delirante” (Aichino: 2011a y 2011b).

Por su parte, Marcelo Cohen podría calificarse como un escritor de fantástico si tenemos en cuenta la constitución de un universo literario con reglas y características ajenas al mundo que conocemos (al referencial, que sería el objeto, por ejemplo, de la Historia y de la literatura testimonial y realista), sobre todo a partir de *Los acuáticos*, donde aparece por primera vez el Delta Panorámico. Concordamos con Federico Goldchluk en que se trata de distopías, es decir, de una concepción del mundo que no coincide con las representaciones habituales de la actualidad pero que son cercanas a ellas. Estos escenarios permiten explorar otro tipo de subjetividades alejadas del sujeto omnisciente y omnipotente del realismo. Presenta, en cambio, a sujetos que se relacionan con el mundo de una manera distorsionada, ambigua, poco clara. Esta distorsión, como reconoce Goldchluk,

“no se trata de un cambio drástico. Cohen ha perfeccionado algo que había ensayado y buscado desde siempre: la instalación de un mundo amplio, consistente, fascinante e injusto. En definitiva, un desplazamiento, una torsión de la sociedad contemporánea” (Goldchluk: 2013, 30).

Además, considera que el Delta “merecería una enciclopedia propia”, que “Cohen podría redactarla, pero sigue en plena tarea de exploración. No ha elaborado un mundo delimitado, completo y cerrado” (Goldchuk: 2013, 31). Se trata de una “estrategia [de] proliferación” (Goldchuk: 2013, 34).

En este punto, podemos establecer una diferencia con la proliferación practicada por Alberto Laiseca, donde los elementos literarios parecen más fácilmente clasificables (incluso la revista *El Ansia* arriesga un “diccionario laisequeano”⁹). La proliferación en Laiseca implica también cierta repetición de motivos, los que parecen subordinarse a la ética de la que hablamos más arriba. Al leer la obra completa, que se extiende desde *Su turno [para morir]* (1976) hasta *Manual sadomasoporno* (2011), e incluye *Los Sorias* (1998) (proyecto enciclopédico y ciclópeo si los hay), no se perciben grandes cambios estilísticos, en el sentido de que hay una permanencia de motivos y procedimientos escriturales¹⁰. Conviene pensar en episodios que ilustran una concepción estable de la literatura, que no por eso deja de ser desestabilizadora, proliferante, digresiva¹¹, laudatoria del pastiche, hiperbólica, humorística; al tiempo que ejemplifica y afronta los mismos conflictos éticos que podríamos ver girar en torno de cierta reivindicación de lo vitalista. Incluso en sus “cuentos misóginos” (incluidos en *Cuentos completos*) o en el *Manual sadomasoporno*, se pueden leer algunas crisis de esa ética pero siempre mantienen su relación con la preocupación por el vínculo con el otro femenino, con la abstinencia sexual y con cierta desprotección frente a la libertad del otro, la que es celebrada y temida al mismo tiempo, o de manera alternativa, por los protagonistas generalmente masculinos de dichas historias.

Por todo lo dicho, podríamos establecer puntos de contacto entre la manera en que ambos autores entienden a la literatura y la manera en que Manuel Pérez Asensi la concibe. Entrarían, para el pensador español, en la categoría de producciones artísticas que se proponen sabotear lo establecido. En lo literario, un sabotaje de los géneros estancos, definidos de una vez y para siempre; en lo ético, un sabotaje de la concepción cerrada del

sujeto, al proponer en su lugar una subjetividad en proceso, que se hace y deshace en cada acción, en cada elección.

Encontramos muchos otros puntos de contacto entre las literaturas de ambos autores, entre el “realismo inseguro” y el “realismo delirante”. En primera instancia, una preocupación no ingenua por captar la realidad mediante la experimentación con ella. Además, ambos escritores manifiestan una fe en los efectos performativos de sus literaturas, aunque reconocen lo limitado (en términos cuantitativos y a veces cualitativos, ya que el avance de nuevas tecnologías perjudica la práctica de la lectura por parte los jóvenes). Es a la ampliación concienical de sus lectores a lo que apuntarán tanto Marcelo Cohen como Alberto Laiseca. Si sus ficciones se encuentran con lectores demasiados crédulos respecto del estatuto de lo real o con cierta concepción propia ya formada de la realidad, la literatura los arrinconará (al decir de Laiseca) o modificará los límites de su conciencia (al decir de Cohen).

Para resumir, ambos autores piensan en cierta función o utilidad de la literatura (Laiseca incluso defenestra a quienes escriben para sí mismos e inventan libros herméticos e incomprensibles). Para ello, generan mundos propios, que toman algunos elementos de la realidad convencional (cabría preguntarse si no hacerlo es posible) pero introducen al mismo tiempo toda una estructura geográfica y social no referencial (el Delta, de Cohen, por un lado; un mapamundi delirante creado en *Los Sorias* y repetido en algunos cuentos, por el lado de Laiseca), y no temen recurrir a neologismos y al extrañamiento del lenguaje comunicativo para crearlos.

Para finalizar, recordemos que actualmente la categoría misma de realismo se encuentra atravesada por redefiniciones, lo que la crítica literaria argentina ha bautizado como “nuevos realismos” y para los que se utilizan categorías oximónicas que lejos están de concordar con la idea de un realismo estable (como el que se presupone en las definiciones del fantástico enumeradas al comienzo de este trabajo). Sea que se elija este término para dar cuenta de intenciones o efectos referenciales por parte de los textos literarios o que se procure dar cuenta de la inestabilidad de los presupuestos racionales del realismo tradicional, se vuelve complicado (si no imposible) sostener la existencia de una escritura que hoy en día responda a dicha estética de una manera restringida. Esto implica que carece de sentido enumerar una lista de atributos “realistas” y pretender achacársela a la producción actual o rastrearla en ella. Por el contrario, se vuelve nuevamente productiva la consideración derridiana, ya referida, de una “participación” (por sobre una pertenencia) de los textos de la estética realista, pero de una manera no ingenua sino problematizada por las diversas crisis políticas, científicas, económicas y sociales que marcan nuestro tiempo. Realistas, sí, pero también fantásticos, terroríficos, irracionales, grotescos, delirantes.

Fecha de presentación 31/05/2014 - Fecha de evaluación: 27/10/14

Notas

¹ Lo *rizomático* en Gilles Deleuze se relaciona con la idea de que lo social se configura como institucionalizado, estable, mayoritario, legal, normal y normalizador, y a esa pretendida estructura se le oponen, eventualmente, acciones, discursos y subjetividades menores, es decir, que escapan a esa configuración establecida y la ponen en cuestión. Para el ámbito específico de la literatura, lo rizomático

refiere a una literatura nómada, que deviene-menor, frente al “bloque sedentario, la ciudad literaria, cuyos bastiones defenderían valores Humanos, impuestos en verdad por la fuerza de su propia artillería” (Mattoni; en Deleuze: 1994, 9). Se trata, entonces, de una lógica de guerra en la que encontramos “una arquitectura fascista, a la que se opondrían las curvas del oxímoron, las volutas de lo indefinido sin artículo, giro y rodeo en la lengua” (Mattoni; en Deleuze: 1994, 11). Las características de este pensamiento acerca de lo rizomático y del devenir-menor se exponen profusamente en *Mil mesetas* y en *Kafka. Por una literatura menor*, ambas escritas por Gilles Deleuze junto a Félix Guattari.

² El oxímoron es una figura retórica que implica combinar palabras o sentidos opuestos en una misma unidad lingüística, sea una palabra o una frase. En el caso puntual que estamos abordando, la tradición crítica suele caracterizar al realismo como propio de una actitud de seguridad del sujeto frente a la existencia y estabilidad del mundo externo, por lo tanto, la categoría “realismo inseguro” es un oxímoron respecto de dicha concepción tradicional del término “realismo”. Lo mismo se aplica para las demás categorías mencionadas en el párrafo.

³ Salvando las distancias existentes entre las distintas concepciones de “realismo”, ésta sería una característica relativamente estable. Basta con que pensemos en la “Comedia humana” de Balzac o en las posibilidades pedagógicas que los socialistas le adjudicaron a la estética realista.

⁴ Como muchos de los relatos de Marcelo Cohen, las acciones narradas en esta novela se sitúan en una geografía inventada por el autor, a la que denomina “Delta Panorámico”.

⁵ Nos referimos sobre todo a ficciones fílmicas y televisivas que han establecido cierta regularidad en la manera de abordar la experiencia de encierro. A nivel nacional, podemos evocar “Tumberos”, miniserie dirigida por Adrián Caetano que se emitió por canal América en el año 2002. La historia transcurre en la superpoblada cárcel de Caseros y los conflictos representados se relacionan principalmente con la supervivencia en este espacio con códigos propios en el que hay una lucha permanente por imponerse sobre los demás presos a través de liderazgos y alianzas específicas. Otra producción importante, que se estrenó apenas unos años antes de la publicación de *El fin de lo mismo*, es la película brasilera-argentina “Carandirú”. Con un argumento más cercano al drama y con base documental histórica, también ponía en primera plana, con intenciones de denuncia, las condiciones en que se desarrolla la vida de los presos en una cárcel común.

⁶ El género gótico es cercano al fantástico y se encuentra actualmente en reelaboración, tal como ocurre con los ya mencionados conceptos de “realismo” y de “fantástico”. Giovanna Franci, en un texto en el que aborda lo que ella define como neo-gótico, establece la historia del término. Explica que “nace al comienzo como subgénero de la novela; luego, usado como adjetivo, se convierte en sinónimo de “pintorequismo”; y en la época pre-romántica y romántica, de lo sublime. El siglo XIX asiste a su desarrollo sensacional a nivel popular, donde se mezclan los dos componentes del terror y del horror, ya identificados por Ann Radcliffe” (Franci en Elgue-Martini y Volpa: 2009). Es este último aspecto al que se refiere Cortázar en el ensayo citado más arriba y el que tomamos para caracterizar la literatura de Alberto Laiseca, no por el efecto de lectura previsto sino por ciertos tópicos y ambientes que analizaremos para la novela *Beber en rojo*.

⁷ Este aspecto de exhibición de los mecanismos de escritura es un elemento, entre otros (algunos de ellos ya mencionados en el artículo), que permite vincular la escritura ficcional de Alberto Laiseca con la propuesta estética de Macedonio Fernández. En este último ha sido reconocido por la crítica un procedimiento denominado “escritura a la vista”, que consiste en la ruptura con el pacto ficcional de credibilidad, con el “como si” se tratara en la ficción de una realidad. Para lograr esto se pone en evidencia el carácter de artificio de la escritura ficcional, lo que vuelve evidente su manufactura con intervenciones del autor que rompen ruidosamente con la ausencia autoral típica del narrador omnisciente realista, quien procuraba en su escritura presentar una realidad como si se estuviera viendo por una ventana y el marco se volviera irrelevante. Este procedimiento es utilizado frecuentemente por ambos autores, y se vincula además con la cuestión de la intertextualidad (o el plagio) y la parodia que ambos autores utilizan aunque de maneras propias. Este tema será abordado más adelante, especialmente en relación a la obra de Alberto Laiseca.

⁸ La diferencia entre una y otra manera de vincular un texto particular con un género, es decir, entre hablar de

“pertenencia” o de “participación” de un texto a un género determinado, depende de la manera en que se conciba a este último. Se lo puede pensar como restrictivo, o sea, que existen límites precisos que separan a un género de otros e impone a cada texto una norma o una serie de características que determinarían su pertenencia a un género determinado. La participación, por el contrario, implica tomar al género como un espacio no cerrado, donde se vuelven imprecisos los límites y donde impera la mezcla. Así, al abordar un texto en particular, el lector no podría precisar su pertenencia absoluta a un género sino que puede participar a la vez de dos o más géneros, ya que se podría observar cómo funcionan en los textos reglas o elementos propios de distintos géneros literarios (Derrida: 1990).

⁹ El artículo se titula “Abecedario Laiseca” y está firmado por Guido Herzovich. Se trata, según palabras de su autor, de “un modo de ordenar el universo laisequeano desde su propia óptica, en diálogo con sus ficciones”. El “diccionario” consiste en entradas a muchos de los conceptos y cuestiones presentes regularmente en la obra de Alberto Laiseca. Podemos encontrar términos tales como “chichi”, “delirio”, “grotesco”, “imaginación”, “ocultismo”, “mujeres”.

¹⁰ Para ilustrar y ampliar un poco esta afirmación, y debido a que no existen trabajos en la actualidad que analicen de manera crítica y completa la obra de Alberto Laiseca, enunciaremos brevemente algunas características de la primera obra publicada por el autor en 1976, *Su turno [para morir]*, que se mantendrán en las obras posteriores. No pretendemos agotar el análisis de una obra tan amplia en una mera nota al pie sino justificar mínimamente una afirmación que puede parecer arbitraria pero se basa en el análisis realizado hasta el momento en mi investigación. En dicha obra, entonces, podemos encontrar una historia en la cual se intercalan numerosos pasajes y personajes secundarios, cuya relación con la historia principal es difícil de justificar. Este rasgo es especialmente notable, ya que podríamos inscribir al relato dentro del género policial, entendido de manera no restrictiva, lo que implica ciertas expectativas tendientes a la existencia de elementos siempre significativos y subordinados a la trama investigativa. En la obra encontramos dos personajes poderosos y estrambóticos, que sufren (y disfrutan) de lo que podríamos calificar como delirio estético y, por momentos también, delirio de grandeza. Existe una correspondencia entre el contenido delirante y una escritura digresiva, hiperbólica y paródica, en la cual los personajes principales son denominados repetitiva y alternativamente como “ogro Taumiel”, “Calígula”, “Iván IV el Terrible”, “monstruo”, “Hitler”, “Anti-Mozart”, “Papa Bonifacio VIII”. La acción transcurre en los Estados Unidos y, como lo hará en otras obras, apunta a atacar a los sindicatos y el atropello a la individualidad que representarían. De esta manera, se establecen los que serían los valores y antivalores, y sus respectivos representantes. Entre los primeros se encuentran la “Tecnocracia” (fundamental en su obra *Los Sorias*), el individualismo y las relaciones con mujeres que enriquecen y complementan a los personajes masculinos. Entre los antivalores, podemos mencionar al sindicalismo y a las familias conservadoras que ejercen una influencia negativa, más que nada, sobre las mujeres que se someten a un mandato culposo. Encontramos, a su vez, largas enumeraciones (proliferantes), desórdenes temporales y otros mecanismos generadores de confusión y absurdo, tales como la mezcla de elementos pertenecientes a diferentes culturas (nombres latinos que alternan con los esperables en territorio de lengua anglosajona, referencias a costumbres argentinas extendidas entre los personajes estadounidenses, como el mate, etc.).

¹¹ Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la digresión es el “efecto de romper el hilo del discurso y de hablar en él de cosas que no tengan conexión o íntimo enlace con aquello de que se está tratando” (<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>). Caracterizamos a la literatura laisequiana como “digresiva” para dar cuenta de los múltiples desvíos en la acción y la incorporación de pequeños textos autosuficientes en medio del desarrollo de la historia y que no guardan relación directa y evidente con ella.

Bibliografía:

Aichino, María Celeste (2011a). “Enfrentamientos cósmicos en *Los Sorias*, de Alberto Laiseca”, en revista *Digilenguas*, de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba, N.º 12, diciembre de 2011. Disponible en:

<http://publicaciones.fl.unc.edu.ar/sites/publicaciones.fl.unc.edu.ar/files/DigilenguasN10.pdf> Consultado en noviembre de 2014.

- Aichino, María Celeste (2011b). "Mecanismos humorísticos en el realismo delirante de Alberto Laiseca". *I Jornadas Temáticas de literatura argentina contemporánea: "El humor en la literatura argentina"*, organizadas por la Fundación Internacional Jorge Luis Borges, Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, Centro de Literatura de Mendoza, Cátedra de Literatura Argentina II, Cátedra Libre Julio Cortázar, Cátedra Libre Jorge Luis Borges y la Secretaría de Extensión Universitaria. Publicadas en el DC-rom de Actas de las Jornadas.
- Arán, Pampa (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Narvaja Editor, Córdoba.
- Arán Pampa (2009). "Lo unido y lo enhebrado. Para una teoría del fantástico literario contemporáneo", en *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*, compilado por Luigi Volta y Cristina Elgue-Martini. Del Copista, Facultad de Lenguas-UNC, Córdoba.
- Arán, Pampa (dirección y coordinación) (2010). *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre la dictadura y la memoria*. Centro de Estudios Avanzados, Córdoba.
- Bajtin, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid.
- Boletín/12 del Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria* (2005), Diciembre de 2005, Rosario.
- Camblong, Ana (2003). *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*. Editorial Eudeba, Buenos Aires.
- Carbone, Rocco; Croce, Soledad (2012). *Grotexito. Ensayos de (in)definición*. El Octavo Loco ediciones, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.el8voloco.com.ar/>. Consultado en julio de 2014.
- Cohen, Marcelo (2003). *¡Realmente fantástico! Y otros ensayos*. Editorial Norma, Buenos Aires.
- Cohen, Marcelo (2005). *El fin de lo mismo*. Ediciones La Página, Buenos Aires.
- Cohen, Marcelo (2009). *Casa de Ottro*. Alfaguara, Buenos Aires.
- Contreras, Sandra (2005). "Realismos, jornadas de discusión", en *Boletín/12 del Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario.
- Contreras, Sandra (2006). "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea", en *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 11(12). Disponible en: <http://www.orbisterius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/sumario/>. Consultado en mayo de 2012.
- Cortázar, Julio (2004). "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata" en *Obra crítica 3*, Suma de Letras Argentina, Buenos Aires.
- Cucurto, Washington (2003, junio 29). "Apuntes sobre el realismo atolondrado" (entrevista realizada por Bárbara Belloc), *Radar Libros*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-634-2003-06-29.html>. Consultado en diciembre de 2012.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1978). *Kafka. Por una literatura menor*, Ediciones Era, México.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2000). *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia.
- Deleuze, Gilles (1994). *La literatura y la vida*, Alción editora, Córdoba.

-
- Derrida, Jacques (1990). *La ley del Género. Retóricas de la droga*. Elipsis Ocasionales, Pasto.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*, Emecé, Buenos Aires.
- El ansia. Revista de literatura argentina* (2013). nº 1. Octubre de 2013. Número dedicado a Marcelo Cohen, Hernán Ronsino y Alberto Laiseca.
- Elgue-Martini, Cristina; Volpe, Luigi (comp.) (2009). *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*, Ediciones del Copista, Córdoba.
- Fernández, Froilán (2007, inédito) Tesina de grado: “Cohen: las políticas del asedio. Ficción y tradición en las fronteras del realismo”, dirigido por Ana María Camblong. Universidad Nacional de Misiones.
- Flores, Ana Beatriz (dirección y coordinación) (2010). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Ferreyra editor, Córdoba.
- Franci, Giovanna (2009). “Entre fantástico y gótico, modelos literarios de vampiras en la literatura inglesa e italiana entre fines del Ochocientos y principios del Novecientos” en *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*, compilado por Luigi Volta y Cristina Elgue-Martini. Del Copista, Facultad de Lenguas-UNC, Córdoba.
- Freud, Sigmund (1969). “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras completas*, tomo III, ed. Biblioteca Nueva, Madrid.
- Goldchluk, Federico (2013). “Un escritor que recuerda el futuro”, en *El ansia. Revista de literatura argentina*, nº 1. Octubre de 2013. Número dedicado a Marcelo Cohen, Hernán Ronsino y Alberto Laiseca.
- Herzovich, Guido (2013). “Abecedario Laiseca”, en *El ansia. Revista de literatura argentina*, nº 1. Octubre de 2013. Número dedicado a Marcelo Cohen, Hernán Ronsino y Alberto Laiseca.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Editorial Catálogos, Buenos Aires.
- Kogan, Marina (2006). “Narraciones post 2001: avatares del realismo inverosímil”, en revista *El Interpretador*, nº 29. Disponible en: <http://www.elinterpretador.net/29MarinaKogan-AvataresDelRealismoInverosimil.html>. Consultado en febrero de 2012.
- Laiseca, Alberto (2010). *Su turno para morir*. Mansalva, Buenos Aires.
- Laiseca, Alberto (1993). *El jardín de las máquinas parlantes*, Editorial Planeta, Buenos Aires.
- Laiseca, Alberto (2001). *Beber en rojo*. Grupo editor Altamira, Buenos Aires.
- Laiseca, Alberto (2004). *Los Sorias*, Gárgola Ediciones, Buenos Aires.
- Laiseca, Alberto (1991). *Por favor ¡plágieme!* Beatriz Viterbo editora, Rosario.
- Laiseca, Alberto (2008). “El compromiso del escritor”, Texto leído en la Biblioteca Arturo Illia, Ciclo "Café Cultura Nación" de la Secretaría de Cultura de la Nación, julio de 2008. Disponible en: <http://albertolaiseca.blogspot.com.ar/2008/07/el-compromiso-del-escritor.html>. Consultado en julio de 2008.
- Laiseca, Alberto (2007). *Manual sadomasoporno [ex Tractat]*. Editorial Carne Argentina, Buenos Aires.
- Laiseca, Alberto (2011). *Cuentos completos*. Simurg, Buenos Aires.
- Mattoni, Silvio (1994). “Devenir-Deleuze” en Gilles Deleuze, *La literatura y la vida*.

-
- Alción editora, Córdoba.
- Nietzsche, Friedrich (2009). *Más allá del bien y del mal; Genealogía de la moral*. Editorial Porrúa, México.
- Pérez Asensi, Manuel (2011). *Crítica y sabotaje*, Anthopos editorial, Madrid.
- Piglia, Ricardo (1990). “La lectura de la ficción” en *Crítica y ficción*, Editorial Siglo Veinte, Buenos Aires.
- Rosset, Clément (2004). *Lo real. Tratado de la idiotez*. Pre-textos, Valencia.
- Saavedra, Guillermo (2005). “Prólogo” en Marcelo Cohen, *El fin de lo mismo*. Ediciones La Página, Buenos Aires.
- Segade, Lara (2013). “El conjunto vivo y otras formas de lo que no se termina: dos conversaciones con Marcelo Cohen”, en *El ansia. Revista de literatura argentina*, nº 1. Octubre de 2013. Número dedicado a Marcelo Cohen, Hernán Ronsino y Alberto Laiseca.
- Speranza, Graciela (2001). “Magias parciales del realismo” en *Revista milpalabras, letras y artes en revista*.
- Speranza, Graciela. “Por un realismo idiota”, en Revista digital *Otra Parte*, agosto de 2006. Disponible en <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-8-oto%C3%B1o-2006/por-un-realismo-idiota> Consultado en marzo de 2013.
- Todorov, Tzvetan (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Editorial Tiempo Contemporáneo S.A., Buenos Aires.

LAS NOVELAS DE ALBERTO VANASCO: EN LA ESTELA DEL SURREALISMO

Arce, Rafael*

Resumen: El trabajo propone una lectura de la obra novelística de Alberto Vanasco. Para ello, se centra en la tensión entre los procedimientos vanguardistas y las demandas realistas de la forma novelesca. Esta tensión posee un componente histórico: la pertenencia de su autor a una generación polarizada entre el compromiso político de izquierda y la necesidad de experimentación. Las novelas de Vanasco vuelven fecunda la contradicción entre realismo y surrealismo, pero también entre el magisterio de Borges y la novela como forma. La lectura propuesta pone en evidencia una continuidad que va desde el examen filosófico de la temporalidad hasta la cuestión de la conciencia del otro y del mundo.

Palabras claves: Alberto Vanasco – surrealismo – conciencia – forma novelesca – realismo

Abstract: The paper proposes a reading of Alberto Vanasco's novelistic work. It focuses on the tension between the avant-garde procedures and the realistic demands of the novel form. This tension has a historical component: the author's belonging to a polarized generation between the left-wing political commitment and the need for experimentation. Vanasco's novels make the contradiction between realism and surrealism and between Borges's teachings and the novel as a form become fruitful. The proposed reading evidences a continuity that goes from the philosophical examination of temporality to the question of the consciousness of the "other" and of the world.

Keywords: Alberto Vanasco – surrealism – consciousness – novel form – realism

Pese a las particulares actitudes de cada uno de aquellos que se han proclamado, o se proclaman, surrealistas, será preciso convenir que el surrealismo pretendía ante todo provocar, en lo intelectual y lo moral, una crisis de conciencia del tipo más general y más grave posible, y que el logro o el no logro de tal resultado es lo único que puede determinar su éxito o su fracaso histórico.

André Breton
Segundo Manifiesto del Surrealismo

Introducción.

* Doctor en Humanidades. Licenciado en Letras. Profesor en Letras. Investigador Asistente del CONICET (Centro de Investigaciones Teórico-Literarias, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral). Auxiliar de Literatura Argentina (FHUC – UNL [rafael.arce@conicet.gov.ar]). Recibido 07/2014. Aceptado 09/2014.

La obra novelística de Alberto Vanasco parece fundada en una contradicción. Esta aparente contradicción es consecuencia de ciertas cristalizaciones y generalizaciones hechas a partir de la historia literaria, de por sí compleja y llena de matices. Si nos limitamos al contexto de la literatura argentina (limitación justificada por cuanto su obra no ha trascendido ese contexto), Vanasco aparece como difícil de encasillar, tanto en escuelas o movimientos, como en generaciones y géneros: practicó la poesía, el cuento, la novela, el teatro y el ensayo, se vinculó al invencionismo y al surrealismo, fue editor de revistas de vanguardia, escribió en colaboración, frecuentó la ciencia ficción, el guión televisivo y la divulgación filosófica (publicó un libro sobre Hegel). Su obra es heteróclita y difícil de estabilizar. Vanasco publica su primera novela a fines de los años cuarenta y la segunda a mediados de los cincuenta: es decir, una época en la cual la narrativa se habría polarizado entre la tendencia antirrealista de la línea Borges-Bioy-Ocampo y las diversas formas de realismo que entonces jalonaban el otro polo de la narrativa, sobre todo a partir de la aparición de *Contorno*. El género novelesco, en las décadas del cuarenta y del cincuenta, y siendo muy esquemáticos, aparece intrínsecamente vinculado al realismo literario, ya sea para la refutación y el escarnio (el célebre rechazo borgiano), ya sea para la reivindicación y el elogio (la consabida inclinación de *Contorno* por el género y la valoración de la obra arltiana en esos términos).

Veamos un poco este contexto de la narrativa. Un cierto consenso crítico considera la década del cuarenta como marcada por la hegemonía cultural del grupo nucleado en torno a la revista *Sur*. Pero dentro de esta hegemonía, habría que distinguir algunos matices. Judith Podlubne, por ejemplo, afirma que desde su origen, en la década del treinta, conviven en tensión dos tendencias contrapuestas que, por su importancia creciente, pueden ser tomadas como representativas de las tensiones del mismo campo literario (aunque esta representación no abarque la totalidad, como veremos): una, espiritualista y moral, la de Eduardo Mallea, cuya obra novelesca tenía entonces una gran importancia en el sistema literario argentino, y otra, la de Jorge Luis Borges, formalista y vanguardista, propugnadora de una estética autónoma respecto de cualquier consideración que no sea específicamente literaria (Podlubne, 2011: 14-19). Pero lo más interesante del planteo de Podlubne es que ella complejiza la descripción y, escapando a los esquemas dicotómicos habituales de la historia literaria, plantea la siguiente distinción: si las opuestas “morales literarias” de la revista proponían, por un lado, una literatura autónoma y, por el otro, una comprometida, ésta última, a su vez, no debe confundirse con el compromiso político previo de los escritores:

El desarrollo puntual de cada uno de estos dos núcleos me permitió identificar que el humanismo de *Sur* se afirmó en conflicto con las dos tendencias antagónicas entre las que se debatían los escritores europeos de entreguerras: el aislamiento de los defensores del arte puro ante la crisis mundial, por un lado, y el compromiso directo con causas políticas de izquierda o de derecha, por el otro. La reivindicación de los valores humanistas operó en este sentido como una alternativa equidistante de los *efectos deshumanizadores* que los escritores de *Sur* les imputaron a las escuelas de vanguardia y de la

indiferencia hacia los grandes problemas del hombre que les atribuyeron a las llamadas literaturas de propaganda (Podlubne, 2011: 20).

Para Podlubne, si hubiera que identificar a la revista con una estética, por lo menos en su origen y durante las primeras décadas, sería la de Mallea: una moral espiritualista y humanista, con la que sintoniza perfectamente el pensamiento expreso de Victoria Ocampo, su directora. En el contexto de la cultura occidental de entreguerras, esta moral literaria se opone (de modo “equidistante”) al esteticismo de la vanguardia y a la literatura de propaganda, tanto de izquierda (realismo socialista, es decir, Boedo, sus herederos y, posteriormente, *Contorno*) como de derecha (por ejemplo, el catolicismo recalitrante de un novelista como Hugo Wast). La historia literaria, olvidado hoy Mallea y canonizado Borges, arroja retrospectivamente la imagen de una hegemonía borgiana que en realidad se consolidó en una ardua y paulatina lucha de campo no exenta de contradicciones.

En consecuencia, habría que hablar más bien de la consolidación de una tendencia fantástica en el contexto de la narrativa de los cuarenta, que tiene su origen en la obra de Borges pero que no se reduce a este ascendente:

Se trató de una literatura que se reivindicó como autónoma frente al caos político y a la realidad social, apelando a los procedimientos del género fantástico y del policial, alejados del realismo, la novela psicológica o la literatura social. A su vez, son textos que ratifican en el plano narrativo la estructuración de un mundo cerrado como símbolo de un orden que se desea no contaminable por los avatares de la historia (Saítta, 2004: 13).

Esta es otra de las ideas consensuadas por la historia literaria: el antirrealismo programático de muchos narradores de la década del cuarenta procesaba negativa o evasivamente la realidad política del momento, puntualmente el impacto en la cultura y la vida argentinas que provocó el peronismo. Continúa Saítta:

Narraciones tales como ‘El perjurio de la nieve’, de Adolfo Bioy Casares, *Las ratas*, de José Bianco, “Casa tomada”, de Julio Cortázar, entre otros, postulan espacios cerrados donde desaparecen las nociones de causalidad y de desarrollo histórico, y se apela a un orden inmutable, ahistórico y atemporal que busca paralizar la posibilidad de la acción humana sobre la realidad y conjurar, de este modo, un futuro que modifique el presente de una clase (Saítta, 2004: 13).

Esta tendencia es coherente tanto con el conocido antiperonismo del grupo *Sur* (rechazo político que los cohesionaba más allá de las diferencias y de las estéticas antagónicas) como con el igualmente célebre antiperonismo de Julio Cortázar. También, con el rechazo del género novelesco: el ejemplo de Saítta es la novela de Bianco, reivindicada por Borges, al igual que *La invención de Morel* de Bioy Casares, como una rareza o un caso aislado y feliz dentro de la hegemonía de la tradición de la novela argentina, saturada de la verosimilitud meramente realista de Payró y de Gálvez.

Antes de considerar la década del cincuenta, sería necesario detenerse en dos escritores que publican su primera novela a finales de la década del cuarenta: Ernesto Sabato y Leopoldo Marechal. El primero, cercano al grupo *Sur*, podría representar una inflexión del espiritualismo humanista. También Sabato considera la literatura como un espacio de conservación y exaltación de valores universales: solo que en su obra, si consideramos sus primeros ensayos y su novela *El túnel* de 1948, este humanismo posee inflexiones del existencialismo, marca legible sobre todo en su insistencia con las nociones de “angustia” de Jean Paul Sartre y “absurdo” de Albert Camus. En este sentido, su primera novela, si bien no rechaza los recursos del verosímil realista y las posibilidades de la introspección que proporciona el uso de la primera persona, tiene, como en el resto de su obra de ficción, una tendencia a lo alegórico que lo acercan todavía más a la obra de Mallea. El elemento alegórico de la ficción sabatiana (ausente, por otro lado, de las novelas de Sartre y de Camus, si exceptuamos *La peste*) corroboraría esta posición humanista de su autor, en la medida en que los conflictos de sus novelas estarían dramatizando los problemas esenciales y espirituales de la civilización, por lo que sus historias tenderían a ser alegorías de la condición humana:

Así, entonces, la literatura está destinada, lo cual se traduce, en lo concreto, en cierta apodíctica solemnidad y una fuerte tendencia a la alegoría...

(...)

Tanto María Iribarne Hunter (*El túnel*) como Alejandra Vidal Olmos (*Sobre héroes y tumbas*) entran en el mismo, y quizás posromántico, paradigma de la *femme fatale* (Castillo Durante, 2011: 502 y 503).

Por su parte, *Adán Buenosayres* de Marechal, también de 1948, fue en su momento desatendida casi unánimemente (una de las célebres excepciones fue la reseña del entonces poco conocido Cortázar), en parte por lo que se interpretó como burla de sus viejos camaradas martinfierristas, en parte por lo extemporáneo y radical de semejante propuesta novelesca. Marechal publica su extensa y elaborada novela como un homenaje póstumo a la vanguardia de la década del veinte, haciendo una síntesis novelesca de todos los procedimientos vanguardistas de entonces, parodiando el criollismo del joven Borges y, a la vez, estableciendo un diálogo con la gran tradición narrativa occidental, intertextualizando a Homero, Dante y Joyce. *Adán Buenosayres* fue, en algún sentido, una rareza de la época y un anacronismo: significó una inesperada resurrección del martinfierrismo, su clausura definitiva, y anticipó la vanguardia novelesca de Cortázar, alimentando líneas subterráneas hacia el futuro (Prieto, 2006: 242-243).

Por su parte, la década del cincuenta lleva la huella de la irrupción de los escritores de la revista *Contorno*. Para Saítta, *Contorno* significó una reacción contra esta posición refractaria a la representación literaria de lo histórico político:

La narrativa de estos años (a partir de 1955) introdujo lo político y lo histórico como materiales literarios, incorporando y reformulando procedimientos del realismo. David Viñas, Bernardo Kordon, Bernardo Verbitsky, Beatriz Guido, Andrés Rivera, entre otros, encuadraron la indagación histórica y social en relatos que retoman líneas de la literatura de

Boedo y del realismo socialista cuestionando, a su vez, el modelo realista hegemónico en las décadas anteriores (Saítta, 2004: 14).

El título mismo de la revista apuntaba a un programa de sutura: el “contorno” alude a esa zona en la cual la obra literaria se interrelaciona con su contexto material y social de producción. En el marco de este programa, el rescate de la obra de Arlt es una operación clave: para los contornistas, Arlt también está “equidistante” del formalismo borgiano-martinfierrista y del compromiso representacional de los novelistas de Boedo. La obra de Arlt encarna el ideal contornista: un realismo literario que trabaja en tensión con la materialidad histórico-política de su época, pero que es al mismo tiempo desbordado por la experimentación verbal y la deformación imaginativa. La novela resulta ser, en este sentido, el género más apto para destacar ese “contorno”: la tradición de la novela argentina, desde Mármol hasta Mallea, ha estado presa de un realismo ingenuo que carece del componente de tensión necesario para esa emergencia del contorno. En este sentido, el diagnóstico de la revista coincide bastante con el de Borges. Solo que, al contrario de éste, los contornistas sí apuestan por la novela realista, solo lograda artísticamente por Arlt, olvidado hasta entonces:

Arlt, entonces, por encima de Boedo y de toda la tradición realista tardía, pero también de toda la literatura de invención de Borges y Bioy Casares, de la novela psicológica de Mallea y del pesimismo confesional, incoherente y falso, de Ernesto Sabato, según lo describe [Adolfo] Prieto en la revista *Centro*, en diciembre de 1952 (Prieto, 2006: 324).

Hasta aquí, hemos descrito a grandes trazos la situación de la narrativa en las décadas del cuarenta y del cincuenta. Habría que agregar, además, que Vanasco viene de un grupo de poetas, por lo que su formación complica la situación de su propia obra, tensionada por las divergentes y contradictorias líneas señaladas, a las que hay que agregar además el impacto de la experiencia poética de su época.

En el prólogo a la reedición de *Sin embargo Juan vivía*, la primera novela de Vanasco, cuya primera edición es de 1947, Noé Jitrik escribía:

La narrativa no era tenida en cuenta, como si hubiera sido difícil luchar contra un monstruo ético llamado realismo apuntalado no solo por las tendencias de actualidad en Europa sino por los alcances ético-políticos que podía tener una aproximación a la realidad desde el punto de vista narrativo. Heroicamente, pero también congelada y acriticamente, si se era disconforme y se quería dar algo a los otros, confundidos y deprimidos por un proceso histórico bastante avasallador, no quedaba otro camino que el del realismo; toda izquierda se volcaba en el realismo (Jitrik, 1967: 13).

¿A qué se refiere Jitrik con este “menosprecio” de la narrativa si hemos visto, hasta aquí, justamente la situación de disputa en la que se hallaba el género? Se refiere a los jóvenes de la vanguardia del cincuenta, de la que Vanasco era parte por afinidad de grupo y por generación: el invencionismo y su antecedente, el surrealismo. Esquemáticamente, y si

nos limitamos al ámbito de la poesía argentina, la generación del cuarenta es considerada neo-clásica y neo-romántica, en contraposición con la del cincuenta, vanguardista. Sin embargo, el punto de vista generacional tiende a simplificar en demasía la cronología. En 1944 apareció el único número de la revista *Arturo*, vinculada al grupo Arte Concreto-Invencción, cuyo principal animador fue Edgar Bayley, teorizador del “invencionismo”; en 1946, Vanasco funda junto a Mario Trejo el H.I.G.O. Club, que realizaba intervenciones callejeras y anticipa, de ese modo, el *happening* de la década del 60; en 1948, Juan Jacobo Bajarlía edita la revista *Contemporánea*, que nuclea a jóvenes poetas invencionistas y surrealistas; Aldo Pellegrini, por su parte, introductor del surrealismo en Argentina, edita la revista *Ciclo* entre 1948 y 1949; por último, importantes poetas de la vanguardia del 50 como Enrique Molina, Olga Orozco y Raúl Gustavo Aguirre publican sus primeros libros en la década del 40 (Prieto, 2006: 371-380; Espejo, 2009: 20; Alonso, 2009: 71-73). Es este contexto poco favorable a la narrativa el que destaca Jitrik. La poesía se había erigido, del mismo modo que en las revistas del veinte, en vanguardia del arte y la literatura, mientras que aquellos que habían tenido éxito durante la vanguardia histórica en su versión local ya se habían aclimatado a su propia madurez y a la lenta consolidación de una obra cuyas tendencias se habían vuelto hegemónicas (Borges es el ejemplo paradigmático).

Pero Jitrik señala otra cosa en el prólogo, que ya anticipamos: la *elite* literaria era fundamentalmente antiperonista. La alternativa de izquierda no peronista surge recién con los escritores de la revista *Contorno*. La política atraviesa y de algún modo determina las elecciones poéticas: es imposible considerarse un escritor de izquierda y, a la vez, tomar como modelo a Borges.

Es de todas estas contradicciones que las novelas de Vanasco se alimentan, y por lo que resultan, aun hoy, difícilmente legibles. Borgiana, surrealista, existencialista, la novelística de Vanasco expresa además una concepción materialista de la realidad por la cual se la puede acercar al contornismo de los años cincuenta. ¿Cómo se articulan todas estas aristas tan heterogéneas y hasta contradictorias? Nuestra hipótesis postula una continuidad sutil que va de la experimentación vanguardista hasta la figuración histórico-política y da cuenta del modo en el que Vanasco intentó escribir una narrativa políticamente comprometida y formalmente de avanzada, combinando líneas en tensión de la narrativa y procedimientos aprendidos del surrealismo.

Tiempo y narración.

Todas las novelas de Vanasco son experimentos con la temporalidad.¹ *Sin embargo Juan vivía* está narrada en segunda persona y en tiempo futuro, por lo cual se ha considerado una precursora de *La modification* (1957) de Michel Butor (Jitrik, 1967: 14-15; Benítez Pezzolano, 2000: 148-149). Ese tiempo está sostenido por la conjetura: la trama policial, con su correlato de hipótesis, de posibilidades mutuamente excluyentes, anticipa argumentalmente la reflexión sobre el estatuto de lo virtual. El protagonista, al que se dirige tentativamente el narrador, considera su existencia como potencialidades no actualizadas. La conjetura, que parece recaer sobre el enigma policial, muy pronto se muestra como origen del relato: ¿cuáles serían las posibilidades que se abrirían con la muerte de la hermana del protagonista? El tiempo futuro es entonces la pregunta por la potencia de un cierto acto que permanece como virtual. No hay encadenamiento causal de

acciones, sino yuxtaposición desigual de actos cuya lógica se desprende de posibilidades diferentes. La línea de la escritura no acompaña el despliegue temporal de la duración, sino que constituye el continuo en el que se montan escenas heterogéneas. El procedimiento es el *collage* surrealista (Breton, 2006: 197): la incoherencia de la historia delata el origen divergente de los actos, separados cada uno, doblemente, por la posibilidad que los excluye y por el desprendimiento de la lógica causal que los convertiría en acciones componibles en una unidad argumental. Lo mismo sucede con el espacio: la descripción contradictoria de la ciudad, el pueblo, la montaña y la isla, no es consecuencia de la postulación de una realidad segunda, onírica o imaginaria, sino el alineamiento de espacios distintos para diferentes posibilidades virtualmente desanudadas. Y, por supuesto, es lo que sucede con el tiempo: el futuro no es una modalidad prospectiva, sino más bien el modo más eficaz de intentar ceñir, atrapar, esas posibilidades divergentes y, desde el punto de vista del verosímil, mutuamente incompatibles.²

En *Sin embargo Juan vivía*, lo virtual no se opone a lo real, sino a lo actual (Deleuze 2002: 314-15). Lo virtual es la potencia que permanece como potencia: es una parte constitutiva de lo real. Para el protagonista de la novela, la obligación de elegir entre los posibles narrativos significaría reducir la vida a la unidad y, por lo tanto, renunciar a su esencia que es la multiplicidad. El acto, proyectado, fantaseado o soñado (que, como tal, debe ser trascendental, debe tener un sentido metafísico, como el asesinato: Erdosain, Raskolnikov, Christmas), suspende la actualización y proyecta un futuro plural donde las posibilidades se dan todas a la vez:

Genoveva –en el momento de su muerte – habrá sido para ti el punto de partida desde el cual (hacia el futuro y en todas direcciones) reventarían tus mejores posibilidades, los deseos más claros y las esperanzas más turbias, ya sin trabas ni restricciones (Vanasco, 1967a: 34).

El futuro anterior es un tiempo paradójico: expresa el porvenir desde el punto de vista de un futuro posterior. Para el protagonista, su pasado mismo tiene una modalidad de futuro anterior: aquello que quiso hacer pero no hizo, lo instantáneo de su voluntad que no pasó nunca al acto, se le aparece como un futuro puro, en la medida en que no se actualizó y, por lo tanto, no dejó nunca de ser potencia, es decir, inscripción del porvenir en el presente por inflexiones de una conciencia (deseo, impulso, esperanza):

Esa palabra despejará todo un sector olvidado de tus viejos anhelos, cuando pensabas recorrer América a caballo y ser, de a caballo, el mismo de siempre pero mucho más dinámico y más fuerte (Vanasco, 1967a: 36).

El viejo anhelo aparece románticamente como una utopía de juventud. Esta novela, la más radical de Vanasco desde el punto de vista del experimento, es también la que menos tematiza la preocupación histórico-política. Sin embargo, aparece, como en todas, una interrogación por la causa “americana”. El futuro no realizado del protagonista, que experimenta como un pasado-futuro, está estrechamente vinculado al motivo del viaje y a la posibilidad de la formulación de una problemática americana encarnada en esa experiencia.

En *Para ellos la eternidad* (1957), su segunda novela, el experimento es menos espectacular, pero igualmente visible. Varios personajes se encuentran en un tren secuestrado por unos sindicalistas después de un atentado político. El relato alterna entre el tiempo presente, que describe las relaciones entre los personajes durante la fuga, y el pretérito, que cuenta las historias de cada uno. La novela es en gran parte una reflexión sobre la contingencia, una de las obsesiones del autor: el destino de esas vidas se imagina a partir de una serie de coincidencias y encuentros fortuitos que desembocan en el viaje. Porque, al mismo tiempo que el itinerario de cada uno los ha reunido en esa circunstancia, las historias ya se han cruzado con anterioridad, de modo que el encuentro es el desenlace de un cálculo de probabilidades: cada uno arriba huyendo o buscando algo en relación con una historia que implica el destino de otro de los personajes.

Podría decirse que en esta novela sucede a la inversa que con la primera: siendo la menos experimental de las cuatro, es correlativamente la que más cerca está de degenerar en tesis, en el sentido de toma de posición ideológica ante la realidad histórico-política de su tiempo. De hecho, *Para ellos la eternidad* trabaja deliberadamente en el terreno de la alegoría: los pasajeros a los que sorprende la abrupta partida del tren son diez; sumados a los tres personajes que se fugan después del atentado, la cantidad de destinos o vidas que comparten ese viaje son trece. Ese es el número de los países de América del Sur y hay varios párrafos que corroboran esa intención alegórica: los trece destinos atraviesan la noche continental en búsqueda de la frontera. Ese horizonte de rebasamiento de una limitación es claramente simbólico y la insistencia con América y con lo americano (en todas las novelas se habla en estos términos, nunca de América Latina o del Sur y rara vez de Argentina) hacen presuponer que esa esperanza se refiere a un destino colectivo y no solo individual³:

El tren prosigue su carrera desencadenada en la noche, unificando por unas horas sobre el corazón desollado de América del Sur esos trece destinos complicados con el suyo.

(...)

Nada puede reconocerse, ni aprehenderse, ni siquiera nombrarse, en la infinitud que los protege. Sólo esa rápida y confusa maraña de nieblas: metáfora de América (Vanasco, 1957: 61).

Si la primera novela experimenta directamente con el tiempo futuro, *Para ellos la eternidad* sitúa su interrogación en el presente: en ambas, se trata de la abolición del pasado. El título puede entenderse en el sentido de que, en ese viaje, la duración se encuentra suspendida y no solo porque la intención alegórica tienda a desprender la trama de la anécdota: las historias de los pasajeros, que se introducen en cada capítulo mediante una analepsis, tienen por efecto ensanchar, densificar, ese presente suspendido en el que lo que sigue sucediendo, una y otra vez, es el encuentro, la epifanía de cada destino enlazado al otro de modo no esencial ni fatal. Pero, simultáneamente, cada una de esas historias termina por un *acto instantáneo* que saca al sujeto de la fatalidad de la acción y lo corta de su propio pasado, arrojándolo a la incertidumbre del presente (y, en consecuencia, del futuro: el destino del tren, que es también el destino de América en la clave alegórica). Por eso, *Para ellos la eternidad* es una novela, en cierto modo, hecha de relatos: cada uno de

esos relatos (distinguidos, además, por un estilo particular) posee la unidad y la clausura de la duración, de lo definitivo. El personaje “pasa” de su historia al caos del presente, y entre un tiempo y otro no hay continuidad, sino interrupción, salto: para Virginia, la muchacha de la segunda historia, la vida de reclusión con sus tías, opaca, monótona y vacía, se terminó el día anterior a esa noche del viaje, pero experimenta esa vida como si hubiera transcurrido en un pasado remoto, arcaico. La interrupción tiene, cada vez, la forma de una experiencia extrema: la acumulación de calamidades a partir del accidente de Simón, el personaje de la primera historia, lo lleva a un exceso que lo obliga a dar un salto fuera de su propia vida, hacia un heterogéneo radical. O bien, el encuentro de Virginia con el joven que la obliga a abandonar el hogar, lo conocido y lo ordenado, por el afuera, incomprensible y caótico:

–Ahí va –dijo él–. Tendría que haberlo atado.

–¿Qué perro?

–Ese lanudo.

–No veo nada.

–Ahí enfrente. Mírelo.

Virginia no veía nada y menos algo lanudo.

“Esta confusión debe ser el mundo” pensó. Sentía, eso sí, la presencia del muchacho como una fuerza poderosa y latente... (Vanasco, 1957: 29).

Del mundo se tiene experiencia, no conocimiento: la confusión es, para Virginia, el comienzo de una vida más intensa o, sin más, el comienzo de la vida. La presencia se da en términos de fuerza, no de inteligibilidad: la situación se presenta para ella como absurda, pero al mismo tiempo como algo que la impacta corporal, materialmente. Lo que tiene sentido, orden y coherencia, lo claro y distinto, es para Virginia la casa, la vida familiar, las tías. El cruce del umbral tiene como consecuencia la caída de esas categorías, el sumergirse en el caos y la incertidumbre, pero ese desorden es precisamente el mundo.

De ahí el trabajo de socavamiento con el pasado. El tiempo pretérito es un orden de hierro que no puede sino obturar la potencia. En este sentido, todas las novelas de Vanasco se erigen contra el pasado, contra la duración y, por lo tanto, contra la lógica de los posibles narrativos, el binomio causa-consecuencia y el encadenamiento secuencial. Por eso hablamos de *acto* y, más arriba, hemos enfatizado de modo deliberado llamándolo *instantáneo*, lo que en rigor es una redundancia: la acción es la que se encadena en un secuencia lógico-causal, la que obedece a una motivación, mientras que el acto es lo que interrumpe ese continuo secuencial, es instantaneidad que permite el salto, el pasaje entre heterogéneos: pasado-presente, presente-futuro (Bachelard, 1980: 24):

Luego seguí hacia el hotel presintiendo que ella no iría porque la gente se deja arrastrar en todo momento por demasiadas cosas, por los hechos accidentales e imperiosos que nos reclaman a cada instante y que nos alejan para siempre de todo pasado y de todo orden (Vanasco, 1957: 79).

Las expresiones temporales son de una precisión notable: nótese que en ninguna de ellas el narrador presupone la idea de duración. “Todo momento” y “a cada instante” describen la experiencia temporal como descompuesta en átomos: las “cosas”, lo

“accidental” y lo “imperioso”, son la aparición de lo que descompone todo orden lineal y toda historia inteligible. El instante es algo que se renueva cada vez, que nace y muere en un éxtasis que descoloca al sujeto, que lo libera del orden de su pasado. Incluso la frase “para siempre” no expresa una duración ininterrumpida, sino la salida fuera de toda duración: cada instante puede (o no) desencadenarnos del pasado, cada instante puede (o no) ser fecundo. Llamamos *contingencia* a la experiencia del instante fecundo. La contingencia no sería ni el destino (el orden, lo preestablecido, lo necesario) ni el azar (el caos, lo indeterminado, lo accidental), sino el término que permite salir de la alternativa y de su lógica: la contingencia es el acontecimiento de la probabilidad, el instante infinitesimal en el que *la vida se hace real*. La acción tendría su fundamento en el sujeto; la circunstancia, por el contrario, lo anularía como tal. Pero el *dejarse llevar*, el obedecer a algo que se presenta como exterioridad, es la coincidencia entre el adentro y el afuera que llamamos contingencia. Todos los personajes de estas novelas en algún momento “se dejan llevar”, pero ese abandono es consentido y de ningún modo azaroso, sino enlazado a lo fortuito de un tiempo-lugar. En la contingencia, el hecho fortuito, puramente exterior, se conecta arbitrariamente con la decisión que cambia la propia vida, pero entre esta decisión y la exterioridad no hay necesidad alguna. El día siguiente al encuentro con el enigmático muchacho, al que no volverá a ver, Virginia decide escaparse:

Se despertó con la seguridad de que ese día era trascendental para ella. Hay vidas lentas, desproporcionadas, protegidas de la duda y de la zozobra, envueltas en la nada y encallecidas por ella, que vegetan a la sombra de un gran error que concluirá por consumirlas. Pero la vida acababa de acelerarse para ella (Vanasco, 1957: 35).

Es significativo que el atomismo temporal, que ha sido objeto de reflexión en el pensamiento contemporáneo (nosotros nos remitimos a Deleuze y a Bachelard), haya sido pensado por Vanasco en los mismos términos: hay en sus novelas una imaginación material que remite directamente al problema físico de la cuántica y al problema matemático del cálculo infinitesimal. Quizás el problema del tiempo sea el tema de toda su obra: de ahí su interés por la ciencia ficción (publicó un libro de cuentos en colaboración con Eduardo Goligorsky sugestivamente titulado *Adiós al mañana*) y por la obra de Hegel. Las novelas de Vanasco evocan la imaginería borgiana del tiempo no solo porque trabajan ideas que Borges imaginó en ficciones breves, sino también por cuanto el narrador de Vanasco es más una conciencia pensante que narradora: la descripción, la reflexión, la arquitectura de la imaginación, es en Vanasco tanto o más importante que la “historia” que se cuenta. En este sentido, es un vanguardista cabal: no importa tanto el resultado (más de un crítico ha considerado sus novelas intentos fallidos⁴) como la huella de un proceso de pensamiento, el rastro de una reflexión que no es la de un filósofo ni la de un científico, sino la de un novelista. Lo esencial es la idea de la que salió la novela, más que la novela misma.

Ahora bien, esta suerte de investigación fenomenológica tiene por horizonte una consideración que rebasa la dimensión filosófica y pretende llegar hasta lo social. En el caso de *Para ellos la eternidad*, tenemos, como fuerzas en tensión, *lo alegórico* y *lo novelesco*, esto último entendido como la exploración reflexiva del narrador. Pero, más allá de lo alegórico, el salto de lo atómico o cuántico hacia lo social acontece en el despliegue

mismo del pensamiento novelesco: no hay *lo filosófico* por un lado y *lo social* por el otro, sino el intento de hacer la experiencia del *pasaje* de uno a otro. Para volver a la última cita: la historia de amor con la joven, cuyo encuentro contingente se produce durante el viaje a Mar del Plata para probar un método de juego en el casino (de nuevo la reflexión sobre la posibilidad de encontrar una clave para dominar el azar), implica para este narrador una dimensión que trasciende lo individual:

Yo quería encontrarme con ella en las grandes playas alejadas del centro, porque en los ámbitos abiertos quería sentir en toda su amplitud la inmensidad de América, la profundidad de la vida, el vértigo del tiempo, la alegría del espacio, la plenitud de todo eso que termina por transformarse en meras palabras y que solo sentimos o comprendemos a medias (Vanasco, 1957: 80).

Esta novela anticipa una idea examinada con detalle en *Los muchos que no viven* y en *Nueva York Nueva York*: la gran ciudad como espacialización de ese orden opresivo que encarna el pasado. El viaje (romántico, criminal, revolucionario, de exilio) es siempre en Vanasco anhelo de intemperie y de franqueamiento de límites: es una experiencia sublime. La cita también es precisa en su enumeración: la liberación del orden opresor (pasado, duración) es correlativa de la apertura de un espacio (cerrado, claustrofóbico: la gran ciudad). Esa apertura implica ya un sentimiento de otredad: la inmensidad metafísica es la prueba del estatuto de lo americano (quizás haya en esta idea un eco de Ezequiel Martínez Estrada, cuya *Radiografía de la pampa* fue un hito ensayístico de los años treinta). Esa es la “alegría del espacio”: soltar las amarras que encadenan a la duración (y, por lo tanto, a la Historia: el destino trágico, sangriento, de América) es abrirse a la geografía de un continente de profundidad existencial y vital. De modo que la contingencia, el don del instante, se presenta a una conciencia subjetiva, pero esta conciencia es ya conciencia del otro. No hay una sin la otra, pero hace falta el paso, el pasaje, de una a otra, de la consideración microfísica del átomo temporal a la consideración metafísica del ser-con pasando por ese misterio que es la vida: de ahí el *vitalismo*, que también es vanguardista y fundamentalmente surrealista.

No en vano Vanasco es lector de Hegel: el examen de sus novelas va de la materia hasta la conciencia pasando por el problema de la vida. Esos son los tres términos: átomo material, vida (orgánica, sensitiva), conciencia (pensamiento, del yo, del mundo y de los otros). Como lo tematiza la novela:

Diminutos puñados de materia que han reaccionado de alguna forma y pueden reconocerse a ellos mismos y al universo. Esa es toda la perplejidad metafísica. Expresar esa perplejidad es la función del arte. Y el goce estético es asistir a esa lucha e intuir la victoria. (...) Nos lanzamos hacia el futuro y solo se nos opone la circunstancia. Es la circunstancia lo que debemos vencer. Es necesario tan solo ser un impulso, un salto, un ir hacia algo. La vida es futuro de acción y allí está nuestro sentido (Vanasco, 1957: 112-113).

Los muchos que no viven (1967) lo plantea desde el título: no hay que entenderlo en el sentido de los muchos que no pueden vivir o que viven mal, sino de los que viven una sola vida. Esa unidad, lo dijimos, es lo contrario de lo vital: constituye un orden que encadena la conciencia, imposibilitada por tanto de experiencia alguna. Esta vez el experimento consiste en la utilización excluyente del pretérito imperfecto. Hay por lo menos dos corolarios importantes de este uso. En principio, es imposible distinguir los acontecimientos extraordinarios de lo habitual: tanto la descripción de la situación estable como la irrupción de lo nuevo se colocan en la misma superficie narrativa. Aunque la lectura puede separar analíticamente la descripción y la acción, el avance de la novela tiende a confundirlas. Por otro lado, la ausencia de pretérito perfecto vuelve, a la larga, sospechosa la ubicación temporal de esa historia en el pasado: la impresión de acción no concluida, que provoca el imperfecto, coloca el relato en una especie de virtualidad constante; como si lo que se nos contara perteneciera a un pasado cortado del presente en el que se rememora, como si ese pasado estuviera en una dimensión que, o bien está separada de su relato por un hiato, o interrupción, o bien lo ocupa todo como una especie de peso insoportable, como si el relato hubiera queda preso de ese pasado de tedio y no pudiera más que repetir aquello que, una y otra vez, retorna. El imperfecto de la novela da, en ese sentido, la imagen de un pluscuamperfecto omnipresente y, por decirlo de algún modo, contemporáneo del presente de su relato, una suerte de *pasado del pasado* que, al no pasar jamás al perfecto, al no devenir ni siquiera una potencia que pueda engendrar un presente, quedara, como el futuro de *Sin embargo Juan vivía*, también virtual. Un tiempo amenazante y esterilizante que impide toda eclosión de un presente.

Los muchos que no viven narra la historia de un profesor particular que está a punto de ser desalojado de su casa, y que tiene una relación de indiferencia y de extrañeza con su mujer y con su hijo. En un ambiente de decadencia, sinsentido y violencia contenida, el protagonista deambula por la ciudad nocturna y, como telón de fondo, se recorta una vaga amenaza social, que no parece corresponder exactamente a una fecha en particular, sino más bien a la sensación de inestabilidad política posterior al golpe de Estado de 1955 en Argentina. A diferencia de las otras dos novelas, *Los muchos que no viven* está narrada en primera persona (algunas de las historias de *Para ellos la eternidad* también, pero la persona de base es la tercera). Este punto de vista acentúa la extrañeza del relato, porque el narrador abre una distancia tal que pareciera que nos contara, no su vida, sino la de un tercero completamente ajeno.

Ante la ausencia de tiempos perfectos, el narrador se ve obligado a forzar la sintaxis del relato introduciendo adverbios que buscan situar los acontecimientos:

Había una mujer buscando expedientes. La veía durante todo el año.
(...) Llevaba una libreta negra y de vez en cuando se inclinaba, apoyaba la libreta en un muslo y anotaba algo. Yo la miraba hacer: ahora casualmente estaba escribiendo (Vanasco, 1967b: 20).

El encuentro con la mujer saca al narrador de su hastío y de su angustia cotidiana. En las novelas de Vanasco, el acontecimiento disruptivo es en general del orden del encuentro amoroso (argumento de *Nueva York Nueva York*). *Los muchos que no viven* cuenta una historia verosímil, realista, solamente incomodada por ese imperfecto constante,

hasta que el narrador conoce a Antonia. Pero paulatinamente ese hecho va a tomando un cierto cariz de irrealidad, con lo cual se introduce de modo subrepticio la sospecha de que el narrador imagina a la mujer y todo lo relacionado con ella: la historia de su adulterio (la mujer también es casada) ocurre en un plano desdoblado y onírico. Si en *Sin embargo Juan vivía*, las situaciones absurdas o incoherentes se dan desde el comienzo mismo y no cesan; y en *Para ellos la eternidad*, se apoderan de ciertos relatos (la historia de Virginia, la del fotógrafo, etc.) pero la historia de base es realista (aunque tendiente a la alegoría); en *Los muchos que no viven*, en cambio, el verosímil realista va siendo ligeramente alterado por pequeñas anomalías. La historia se va minando subrepticamente y el mundo de ensueños del narrador, que es también su escape melancólico, se superpone al mundo diurno, haciendo una sustancia única: no hay separación de dos mundos y tematización del pasaje, sino “vasos comunicantes” o “campos magnéticos” (para decirlo con los términos de Breton), continuo en el que lo onírico cubre, como un nacarado, la totalidad de la historia.

Tanto el encuentro amoroso como la amistad permiten al hombre de este universo salir de su soledad esencial. Veíamos que la ciudad era objetivación de un orden alienante: en este sentido, la multitud dificulta, o directamente impide, la comunicación: *Era la prolongación de mi conciencia, su complicación y su ampliación: la ruptura de mi soledad* (Vanasco, 1967b: 25). Para pasar de la microfísica del átomo a la consideración del lazo social, el narrador hace escala en la relación uno a uno: lo decíamos más arriba cuando describíamos la conexión contingente entre los diferentes personajes de *Para ellos la eternidad*, muchas de cuyas historias se encuentran “pareadas” (Simón y Virginia, el paralítico y uno de los sindicalistas, la mujer del paralítico y el jugador, etc.). La física del átomo es una metafísica de la soledad: los entes están separados y su conexión es aleatoria, probabilística. Esa conexión es siempre uno a uno y, a lo sumo, implica a un tercero, casi siempre conflictivo: el triángulo amoroso, el tercero excluido (el narrador de *Los muchos que no viven* asiste a la sempiternas peleas entre su amigo Miguel y la novia). La conciencia del instante es al mismo tiempo evidencia de soledad, porque la relación, en la instantaneidad, solamente puede comenzar o terminar o, mejor, comenzar y terminar: la relación (amor, amistad, fraternidad) solo puede articularse en un todo prospectivo o retrospectivo, pertenece al orden de lo establecido o por establecer. Por eso siempre los personajes de Vanasco están terminando una relación y/o comenzado una, siempre están buscando algo o huyendo de algo, siempre están esperando o viajando. Podría decirse incluso que el amor erótico es la utopía de una eternidad inmanente: es lo imposible de una conciencia de alteridad que esté siempre recomenzando.

Los muchos que no viven es una historia de inmovilidad, de inacción, de procrastinación: es una historia de la imposibilidad del exilio o de su inautenticidad como solución. En *Nueva York Nueva York* tendremos la historia de un argentino en la gran metrópoli, pero nunca quedará claro si es o no un exiliado. En *Los muchos que no viven*, la claustrofobia existencial (el encierro en la ciudad, metonimia del país) es inmediatamente social y, el exilio, una solución de compromiso que solo pueden darse los que tienen los medios materiales para hacerla. Pero, también, la ciudad es la encarnación de la injusticia humana y la necesidad de trascender sus límites, la necesidad de salir de su centro, es la evidencia de una soledad no solo metafísica:

Ciudad orgullosa, amurallada en su miedo a la intemperie y a la tierra, con los ojos cerrados, de espaldas a su verdad, que era la soledad y el desamparo que empezaban un poco más allá de sus últimas casas, el desierto que llegaba a diez kilómetros de la avenida General Paz (Vanasco, 1967b: 28).

El desamparo metafísico del continente es el correlato de un desamparo social (más allá de la avenida General Paz termina la ciudad de Buenos Aires y empieza la pobreza del Conurbano). El desierto conecta la intemperie geográfica de América con el límite en el que la civilización muestra su corrosión: la ciudad está cercada por un afuera inhóspito que impide la salida, pero ese afuera es resultado de la ciudad, es obra civilizatoria.

Nueva York Nueva York, también escrita en primera persona, está narrada siguiendo una cronología invertida. Es la historia de amor entre un argentino y una joven de Minnesota: comienza con el regreso de ella a su ciudad natal y el proyecto del narrador de volverse a Sudamérica, y termina con el día en que se conocen casualmente en una fiesta, que es también el día en que él llega a la metrópoli. De modo que la historia de amor coincide espacio-temporalmente con el tentativo exilio. Sin embargo, no puede hablarse de una “reconstrucción”: el carácter retrospectivo del relato no va de un desenlace a su explicación. Más bien la novela es el resultado de una yuxtaposición de escenas discontinuas. La pregunta por el desenlace, que se plantea explícitamente en el primer capítulo, promete una búsqueda de causas y consecuencias que el relato finalmente defrauda: *¿Cómo hemos podido llegar a esto?* (Vanasco, 1967c: 11). La novela comienza en presente y a partir de entonces se remonta hacia el origen. La respuesta a esa pregunta permanece oscura o suspendida.

¿Cuál es el sentido de la cronología invertida? Suponemos que en cada experimento de Vanasco no hay una intención definida, sino precisamente un ensayo que no prevé el resultado. El sentido del experimento es inmanente a su ejecución: en el punto de partida, solo hay un rechazo de la idea convencional del tiempo. La búsqueda de respuesta del protagonista, que podría ser un primer sentido de la inversión, se revelaría como una búsqueda fallida. Siempre es posible pensar las novelas de Vanasco en esta clave negativa altomodernista: sería inherente a su carácter experimental una moral del fracaso. Imposibilidad de elegir múltiples futuros (*Sin embargo Juan vivía*), imposibilidad de dar continuidad al pasado con el presente (*Para ellos la eternidad*), imposibilidad de comenzar (*Lo muchos que no viven*), imposibilidad de terminar (*Nueva York Nueva York*). Si cada ensayo “falla” en el sentido del resultado es porque su búsqueda es un imposible: una utopía. Si bien esta lectura altomodernista es viable, preferimos subrayar la dimensión positiva del gesto experimental. Cada novela es una imagen del tiempo. Y cada imagen es la afirmación de una cierta experiencia temporal que la convencionalidad de la duración reprime o escamotea.

Nueva York Nueva York ha sido criticada acremente por David Viñas. Para su punto de vista crítico, las objeciones parecen justas: los tópicos *beatniks*, que la novela acumula, no logran encarnarse en una imagen concreta de la gran metrópoli y de la experiencia norteamericana. El experimento narrativo no puede ser para la gravedad de Viñas más que frivolidad: la novela abundaría en ilustraciones de tesis y discusión de ideas en un plano puramente abstracto. Pero Viñas no puede (o no quiere) desentrañar la posible relación

entre la ejecución del experimento, y las preocupaciones metafísicas y sociales del narrador:

Los capítulos del relato titulados con un abecedario al revés (desde la erre a la a) que apuntan a recuperar el pasado o lo lamentablemente perdido y que aluden a una especie de elegía, apenas si logran rescatar nombres o cierta aventura que inexorablemente concluye impregnada con el tono insulso y desalentador (Viñas, 1998: 307).

Como lo analizamos más arriba, Vanasco tiende más bien a subestimar la realidad del pasado. La cronología invertida no tendría que ver con la elegía, puesto que lo que guía el movimiento entre los dos puntos (r y a) es la analítica de un rasgo capital de la duración: la unidireccionalidad del flujo, la idea de que el pasado-futuro debe traducirse necesariamente en un atrás-adelante espacial. El razonamiento de Viñas parece una petición de principio: postula, a partir de un análisis superficial de la inversión, una intención elegíaca y de inmediato, habiendo descrito el tono neutro, insulso y desalentador, concluye una carencia de tono elegíaco. La falta de carnadura, por su parte, una vez admitido el repertorio de motivos beatniks, es la causa de que la misma se quede en una crítica puramente abstracta. Para nosotros, el problema estriba en que la abstracción está en la base del trabajo narrativo de Vanasco: la falta de carnadura de Nueva York es la misma carencia de cualquier experiencia de la ciudad que hacen los personajes en todas las novelas analizadas. No es que Vanasco fracase en dar espesor a la gran metrópoli, sino que todas las ciudades de estas novelas son fantasmales, amenazadas de irrealidad. Muchas de las objeciones de Viñas podrían matizarse si se lee esta novela en serie con las otras: se ve entonces que sus “fallas” en realidad pueden imputarse a una deliberada pobreza de “concreción” general. De ese modo, puede presumirse que la abstracción es programática: es en el terreno de la idea donde se dirige el interrogante sobre el tiempo.

Como sucede muchas veces en las lecturas críticas, la irritación puede estar más cerca de la verdad del texto que la mera complacencia o elogio compensatorio. Dicho de otro modo: la crispación de Viñas pone en evidencia una lectura justa de la novela de Vanasco, en consonancia con la nuestra, aunque, por los presupuestos críticos de Viñas, su evaluación sea diferente y hasta contraria. Sirva de ejemplo esta cita:

Frente a esa generalizada y abrumadora irrealidad que va predominando en el relato como una temperatura o una emanación sin llegar a lo fantástico ni a las abstracciones extravagantes o alucinadas, se insinúan (hasta que episódicamente se instala en el proscenio de los primeros planos) un par de conjuros: la música y el sexo (Viñas, 1998: 307).

Esa “irrealidad” es para Viñas la falta de carnadura, es decir, el fracaso de la novela: pero es, para nosotros, el logro de Vanasco, esa especie de atmósfera onírica que lo tiñe todo, y que puede implicar la delicia del sueño o el horror de la pesadilla. Más bien delicia y horror se confunden y anulan, lo cual da a todas las novelas una nota de indiferencia o de asepsia que también puede resultar criticable para determinado lector. Esos dos “conjuros”, por su parte, que Viñas examina en relación con sus intereses críticos, puesto que la música

del jazz y el erotismo ponen en escena el *pathos* de los cuerpos, tematizan esas dos posibilidades trascendentales de Vanasco, las del arte y el amor. Son absolutos y, si bien se encarnan, son más bien del orden de la idea. Es en la obra de arte donde se dirime la lucha del espíritu contra la materia, pero también en el amor, en el estatuto trascendente del sexo.

Al contrario de *Los muchos que no viven*, aquí lo que llena el relato es la sensación de un presente evocador, que no obstante en ningún momento se explicita. Contando la historia al revés, su protagonista la repite y, de modo simultáneo, la retrotrae de acción en acto y de acto en potencia. Cuando la novela termina, es decir, cuando empieza la historia, la aparición de Mary posee una consistencia que repite, sin necesidad de explicación ulterior, la experiencia del encuentro, con lo que tiene de espesor en cuanto cargado de posibilidades y de promesas. Es como si la inversión buscara, con su movimiento de rebobinado, devolverle a cada instante una densidad que solo la imaginaria duración puede otorgar de modo retrospectivo, pero sugiriendo que la densidad ya estaba allí, aunque permaneciera desconocida o escamoteada. O, mejor, que ya estaba allí precisamente *porque* permanecía desconocida: es la duración, la unidad que otorga sentido a un “comienzo” y a un “desenlace”, lo que arruina la intensidad de un instante fecundo, pleno de posibilidades. No es nostalgia del pasado, como quiere Viñas, sino inscripción que desengancha cada instante del transcurrir, convirtiéndolo en un mero punto de la línea temporal, no subordinado a la totalidad causal.

Conclusiones.

Alain Badiou afirma que la retórica futurista de la vanguardia no tiene relación con la idea de un arte o una literatura por venir sino, más bien, con una necesidad de aprehensión del presente. La actitud vanguardista hay que buscarla en el acto artístico instantáneo: como el ahora es, por definición, aquello que no puedo sujetar, la retórica del artista tiene que inventarle un futuro programático a lo que está teniendo lugar en el presente perpetuo del acto. El futuro es entonces el horizonte necesario que captura, prospectivamente, lo que esencialmente se fuga: el proceso artístico incesante y puro que no coagula en ningún resultado.

Si nos circunscribimos al ámbito de la literatura, la poesía parece el lugar más propicio para esta investigación de lo instantáneo y fue por eso que se erigió en “vanguardia de la vanguardia”: la novela, en detrimento, no podía sino prestarse mal a esta búsqueda, toda vez que se hallaba indisolublemente ligada a la duración temporal. El monólogo interior fue una de las soluciones, en la medida en que reemplazaba el pasado intrínseco de la historia por el presente perpetuo del tiempo de la conciencia. Sin embargo, es conocida la desconfianza que la novela despertaba, por ejemplo, en Breton. En el desfase temporal del surrealismo en Argentina, Vanasco debe tramitar esta desconfianza (que era, recordemos, no solo la de la vanguardia histórica europea sino también la de los jóvenes que constituirán la vanguardia del 50) y, además, procesar el rechazo borgiano del género. Sus novelas son en gran parte experimentaciones con ideas que Borges se negó a ejecutar en la forma larga y que sintetizó en ficciones extraordinarias: *Sin embargo Juan vivía* es, entre otras cosas, una respuesta a la imaginación borgiana sobre la posibilidad de un relato que si bifurque en tiempos paralelos. Pero la solución de Vanasco, al utilizar el *collage*, es diametralmente opuesta a la de Borges y otorga a su primera novela ese sabor

tan peculiar. El programático uso del tiempo futuro tematiza esta invención del arista de un porvenir para un acto que es, esencialmente, fugaz e inaprehensible.

Si la temporalidad del artista de vanguardia es, cualquiera sea su época, el presente, Vanasco enfrenta este problema con respuestas radicales. El problema de sus novelas es el estatuto del instante como átomo temporal y de esa preocupación derivan las otras: la materia, el espíritu, la vida, el mundo y la sociedad. Esa crisis de conciencia de la que habla Breton en el epígrafe con el que comenzamos este trabajo es aquí una crisis de la conciencia narradora: la forma novelesca sufre una violencia, una implosión, correlativa de la deformación que las imágenes de tiempos extraños imprimen a la idea de duración. Pero Vanasco deja ver los fragmentos de la forma novelesca realista: el inacabamiento, la imperfección, forman parte de su tentativa. El mundo se desgasta y se corroe como la misma forma de la novela. El movimiento y el proceso de esa corrosión son refractados por la disolución de la forma. El universo sombrío de la posguerra, que en la época dividió a los artistas entre autónomos de la forma y comprometidos con la política, se deja entrever menos en ese tono melancólico y en esas ideas tomadas del existencialismo en boga, que en las imágenes atroces de una experiencia temporal hecha añicos.

Fecha de presentación 31/05/2014 - Evaluación: 03/11/2014

Notas:

¹ Vanasco publicó siete novelas, aunque la primera (*Justo en la cruz del camino*, 1942), texto adolescente en edición de autor posteriormente reciclado en otro, no suele tenerse en cuenta. Sus novelas serían entonces: *Sin embargo Juan vivía* (1947), *Para ellos la eternidad* (1957), *Los muchos que no viven* (1964), *Nueva York Nueva York* (1967), *Otros verán el mar* (1978) y *Al sur del Río Grande* (1987). Nuestro trabajo toma como corpus las cuatro primeras. Carecemos, por lo demás, de un índice bibliográfico riguroso de sus obras completas. Cfr. (Aira, 2001; 551), que omite la última novela, y (Benítez Pezzolano, 2000: 160), que hace lo propio con la penúltima.

² Ofrecemos una síntesis de las hipótesis desarrolladas en otro trabajo. Ver (Arce: 2013).

³ David Viñas señala esta intención americanista de Vanasco en *Nueva York Nueva York*, aunque lo hace en términos de valoración negativa de la novela y de intenciones desmesuradas con respecto a la representación del continente: “a partir de la Argentina –y mediando la Cuba del Che – se trataba de hacerse cargo, literariamente y sin más, de la totalidad de América Latina. (...) Cuando, en verdad, lo latinoamericano conocido entre los argentinos era anecdótico, escaso o simplemente vacío” (Viñas, 1998: 303-304).

⁴ Cfr. (Viñas, 1998: 299-309) y (Abbate, 2004, 573-597).

Obras de Alberto Vanasco.

(1967a) *Sin embargo Juan vivía*. Sudamericana, Buenos Aires.

(1957) *Para ellos la eternidad*. Doble p, Buenos Aires.

(1967b) *Lo muchos que no viven*. CEAL, Buenos Aires.

(1967c) *Nueva York Nueva York*. Sudamericana, Buenos Aires.

Bibliografía.

Abbate, Florencia (2004) “La exploración de líneas heterodoxas. Enrique Wernicke, Bernardo Kordon, Arturo Cerretani. Alberto Vanasco”. En Jitrik, Noé: *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 9: *El oficio se afirma*, Dir. Sylvia Saítta, Emecé, Buenos Aires, 573-597.

Aira, César (2001) *Diccionario de Autores Latinoamericanos*. Emecé – Ada Korn, Buenos Aires.

Alonso, Rodolfo (2009) “Antes y después de *Poesía Buenos Aires*”. En Jitrik, Noé: *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 7: *Rupturas*, Dir. Celina Manzoni, Emecé, Buenos Aires, 71-88.

Arce, Rafael (2013) “La novela conjetural”. En *Badebec* N° 5, Rosario, disponible en http://www.badebec.org/badebec_5/sitio/pdf/03_articulos_Arce.pdf

Bachelard, Gaston (2005) *La intuición del instante*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires.

Badiou, Alain (2005) *El siglo*, Manantial, Buenos Aires.

Benítez Pezzolano, Hebert (2000) “Encrucijadas de la objetividad”. En Jitrik, Noé (ed.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 11: *La narración gana la partida*, Dir. Elsa Drucaroff, Emecé, Buenos Aires, 43-160.

Breton, André (2006) *Manifiestos del Surrealismo*, Terramar, Buenos Aires.

Castillo Durante, Daniel (2004) “Entre el engegucimiento de la razón y el artificio de la ficción: la novela apocalíptica de Ernesto Sabato”. En Jitrik, Noé: *Historia Crítica de la*

-
- Literatura Argentina*, Vol. 9: *El oficio se afirma*, Dir. Sylvia Saítta, Emecé, Buenos Aires, 501-522.
- Deleuze, Gilles (2009) *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Espejo, Miguel (2009) “Meandros surrealistas”. En Jitrik, Noé (ed.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 7: *Rupturas*, Dir. Celina Manzoni, Emecé, Buenos Aires, 13-47.
- Jitrik, Noé (1967) “Prólogo”. En Vanasco, Alberto: *Sin embargo Juan vivía*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Podlubne, Judith (2011) *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*, Taurus, Buenos Aires.
- Saítta, Sylvia (2004) “Introducción”. En Jitrik, Noé: *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 9: *El oficio se afirma*, Dir. Sylvia Saítta, Emecé, Buenos Aires, 7-15.
- Viñas, David (1998) *De Sarmiento a Dios: viajeros argentinos en USA*, Sudamericana, Buenos Aires.

LA SUBVERSIÓN DEL RELATO EN *LA MUERTE DE UN HOMBRECITO*

Lucía Feuillet*

Resumen: En el presente artículo estudiamos la novela *La muerte de un hombrecito*, de Juan Carlos Martelli, desde el punto de vista de la técnica literaria, a partir de la construcción de la voz narrativa. El texto que nos ocupa está estructurado en base a la reflexión acerca del instrumento de trabajo del escritor, el lenguaje como medio de producción literaria. La imposibilidad de construir una verdad monódica, el develamiento del carácter ficcional de todo relato, las estrategias que sustentan el engaño literario, son algunos los problemas alusivos al procedimiento de escritura que desarrolla un narrador no más burgués que delincuente. El presidente de una bodega atraído por el submundo del delito será la voz que estructura la ficción sobre la ambigüedad, poniendo en jaque la confianza del lector en la omnipotencia de la figura narrativa. Este análisis que pretende pensar la literatura como producción o práctica se vincula a una lectura del género policial desde el concepto de delito como rama de la producción social, para desplegar los sentidos de las obras literarias en función de sus “conexiones sociales vivas” (Benjamin, 2012). De esta forma, las organizaciones delictivas que sustentan los negocios legales e ilegales nacionales, en la etapa de retirada de la última dictadura, configuran las coordenadas de un policial atravesado por la traición, tanto a nivel de historia como de la construcción del discurso.

Palabras clave: técnica literaria, delito, relaciones sociales, ficción.

Abstract: In this paper we analyze the novel *La muerte de un hombrecito*, written by Juan Carlos Martelli, from the point of view of literary technique from the construction of the narrative voice. The text in question is structured on the basis of reflection on the working tool of the writer, language as means of literary production. The inability to build a monadic true, the unveiling of the fictional character of every story, the strategies underlying the literary hoax, are some of the writing problems that develops a narrator's as bourgeois as criminal. The chairman of a winery attracted to the underworld of crime will be the voice that structures the fiction upon ambiguity, putting at risk the reader's confidence in the omnipotence of narrative figure. This analysis that tries to think of literature as production or practice is linked to a reading of the detective genre from the concept of crime as social production branch, to deploy the meanings of literary works in terms of their "living social connections" (Benjamin, 2012). Thus, the organizations that support the national legal and illegal businesses in the moment the dictatorship ends set the coordinates of a crime narration crossed by betrayal at both the history and construction of discourse.

Key-words: literary technique, crime, social-relations, fiction.

*Lic. en Letras Modernas. Doctoranda en Letras en la FFyH-UNC. Becaria de CONICET-IDH. Integra equipos de investigación “Escritura, género, otredad e identidad...” y “Políticas de la vida, normalización y proliferación de monstruos...”, (CIFYH). [feuilletlucia@gmail.com] Recibido 05/2014. Aceptado 07/2014

Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura? Rebelión, conformismo, angustia, alimentos terrestres, todas las dicotomías (...) Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir, la falsea, es decir, la transforma en otra cosa (...). Todo es escritura, es decir, fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas del mundo.

Julio Cortázar. *Rayuela*

Toda novela es un acto de mala fe, no sólo porque se filtran en la prosa ideologías y supuestos, sino porque, también, los personajes son, inevitablemente, dobles del autor.

Juan Carlos Martelli. *Los muros azules*

Juan Carlos Martelli es señalado por Jorge Lafforgue como uno de los autores más importantes del “Período Negro” del género policial argentino por su novela *Los tigres de la memoria*, uno de los cuatro textos destacados publicados en 1973 -junto con *The Buenos Aires affair*, de Manuel Puig, *El agua en los pulmones*, de Juan Martini y *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano- (Lafforgue, 2003: 19-20). Pero el trabajo de Martelli con el género puede rastrearse en textos tanto anteriores como posteriores a esa novela (que es la tercera parte de una trilogía). En casi toda su narrativa aparecen organizaciones sociales que se sostienen en base al delito -piratas en *El Cabeza* (1977) y *Getsemaní* (1969) e importantes figuras vulgares y abyectas ligadas al Estado en *Debajo de la mesa* (1987), *French* y *Beruti*. *Los patoteros de la patria* (2000) y *Melgarejo* (1997)-, de la misma manera que un sostenido trabajo con el lenguaje en tanto instrumento de subversión de la norma literaria. Por esta razón, destacamos que en nuestra lectura del género, el delito es comprendido desde una visión materialista, como rama de la producción social, desarrollada a partir de asociaciones delictivas que llevan adelante negocios ilegales.

En *La muerte de un hombrecito* (y en otras novelas de Martelli) el delito opera como anunciaba Karl Marx en *Teorías sobre la plusvalía* -texto citado en parte por Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito. Un manual-*, como una rama más de la producción material en la sociedad, que moviliza las fuerzas productivas a la vez que desequilibra el orden burgués. El delincuente así pensado, aislado de los prejuicios sociales, no sólo produce delitos sino que de su actividad se desprenden también otras ramas de producción social, como las asociadas a la justicia y la policía, inspirando profesores que disertan sobre este tema y luego venden sus libros en el mercado. A su vez, el delito extrae trabajadores del mercado laboral reduciendo la competencia y provocando el correspondiente impacto en el salario, impulsa descubrimientos vinculados a la seguridad y crea nuevas profesiones. Por último, destacamos que el delito produce literatura, en la medida en que ésta lo retoma como tema (Marx, 1974: 327-328). Incluso algunos autores como Ricardo Piglia señalan al delito entre los modos de funcionamiento de la literatura: préstamos, citas apócrifas, plagio y engaño ponen al escritor al lado de la figura del ladrón (2001: 15 y 68).

Complementariamente con esta visión del delito como rama de la producción social¹, intentamos estudiar también la literatura como práctica. Terry Eagleton destaca el papel de los trabajos de Walter Benjamin y Bertolt Brecht en las concepciones que refieren al arte como producción social, desmontando la relación de distancia y jerarquía entre la base y la superestructura. Según el autor, al estudiar un objeto que sustenta la conciencia humana, suele olvidarse el otro lado de esta cuestión, a saber, que la literatura es también una industria: los libros son una mercancía producida para ser vendida en el mercado editorial, los escritores son trabajadores que hacen su actividad en función de los dictados de las editoriales, los críticos también son profesores que trabajan en pos de producir la ideología necesaria desde el Estado, etc. (Eagleton, 2013: 128-129). Es decir que la literatura forma parte de la base económica propia entendida como práctica en la sociedad capitalista, en este sentido, nos dice el autor, tanto Benjamin como Brecht pensaron a la literatura como actividad social y económica que coexiste con formas análogas de producción social.

Para Eagleton, esta mirada de la literatura reconceptualiza la actividad estética, a la vez que permite entender las relaciones sociales como internas al arte mismo, y que por tanto, pueden modificarse y cuestionarse desde su interior (Id: 142). Esto teniendo en cuenta que el autor es un productor que se encuentra en cada estadio histórico con determinados materiales de trabajo, y puede transformarlos. La novela policial estudiada, *La muerte de un hombrecito*, editada en los 90, discute al interior de la ficción y de manera central la utilización de los medios de producción literaria en la escritura, en relación a los fenómenos del mundo delictivo. Ésta es una de las razones por la que ponemos en juego aquí la técnica literaria en tanto subversión del relato. El develamiento del carácter ficcional del lenguaje en la obra constituye una reflexión sobre las maneras de construir la narración, el discurso y sus estrategias, haciendo participar al lector de este debate. En “El autor como productor”, Benjamin proporciona las claves para enfocar la literatura desde su lugar en la producción social. Mientras que comúnmente la crítica materialista se pregunta por la vinculación de las obras literarias con las relaciones sociales de producción vigentes en su época, Benjamin postula que hay que descubrir cómo están las obras *en* las relaciones de producción, impulsando a revelar el lugar de la técnica literaria como elemento central en los análisis (2012: 92). De lo que se trata entonces, para este autor, es de transmutar el aparato de producción, modificar sus formas y sus instrumentos, y esto es posible en nuestro relato gracias a la ruptura de la autoridad discursiva y del estatuto monódico de su verdad.

Si bien no es nuestro objeto en este trabajo estudiar de qué manera se inserta la novela en la tradición del policial, tocamos este punto algunas veces y podemos decir que la estructura controversial del texto da cuenta de una reescritura transgresora del género. Por un lado, porque allí la búsqueda de la verdad permanece en el centro de interés, pero ésta es compleja y paradójica, e incluye la traición y la rebelión egoísta e individual contra los modos en que las organizaciones delictivas configuran sus lógicas de poder. Por otro lado, la vuelta a la democracia luego del último gobierno de facto cruza como fondo la novela sin determinarla, y la traición del narrador –en los dos ámbitos productivos de los que participa, la literatura y el delito- se vuelve un modo de resistencia individual luego de que la dictadura ha arrasado con el último intento colectivo de subvertir las relaciones sociales. Así las cosas, nuestra historia se contradice varias veces, y lo hace a partir de una multiplicidad de estrategias reveladas en la narración. Mediante este esquema de

contradicciones, se refuta permanentemente lo referido y se naturalizan la ambigüedad y la mentira como procedimientos narrativos. Es necesario aclarar aquí que entendemos relato a la manera de Gerard Genette, quien define la historia como significado, y el relato como significante o texto narrativo (1989: 83), en el sentido de discurso que despliega un conjunto de estrategias o procedimientos técnicos.

Organización del relato

En referencia a los procedimientos literarios –si bien aquí utilizamos “procedimiento” como sinónimo de “estrategia discursiva”, preferimos el primer término porque acentúa el carácter de la literatura como práctica- diremos que durante todo el texto se alterna de manera confesa la primera y la tercera persona, según se declare la necesidad de volver lo relatado mayormente ajeno o propio. Hemos empleado así la designación que imprime el narrador al procedimiento, aunque un especialista en análisis del discurso literario como Genette rechaza el término “persona” por sus implicancias psicológicas (1989: 86), remplazándolo por el de “voz”. No es, de esta manera, nuestra intención realizar una detallada descripción de las estrategias discursivas, sino poner en foco el carácter subversivo de su develamiento tal como son concebidas por el narrador. No discutiremos entonces la alternancia entre los segmentos de narración heterodiegética u homodiegética, pero sí destacamos la siguiente idea genettiana: lo que separa estas instancias es la actitud narrativa de hacer contar la historia por un personaje o por un narrador extraño a aquélla (Id: 298). La ajenidad en nuestra novela queda así planteada por una conciencia social que se desmorona conforme recorre el relato: *Esta tercera persona que me salva de la vergüenza de escribirme. ¿No se llama a eso, decorosamente, tomar distancia?* (Martelli, 1992: 119). La distancia implica vergüenza, un comportamiento que, ya veremos, determina la moral burguesa dominante en estos personajes, y define una dinámica social de apariencias y escondrijos. Los encuentros y desencuentros del personaje con el lenguaje y la historia que le pertenece se dan en la superficie del texto y no constituyen un secreto. Es destacable que estos procedimientos queden revelados ante el lector que, figurado como un descifrador de este juego, va descubriendo las maniobras de la ficción así configurada.

A partir de esto, en cada instancia narrativa se discute si el narrador participa o no de la historia que relata, aunque es mayormente su ajenidad la que se presenta como problemática: *No puedo a esta altura, describir mis acciones como si fueran las de otro* (Id: 73). En algunas situaciones narrativas, por ejemplo, la distancia con la historia permite al narrador ajeno ubicar el empresario en función de su contexto productivo, como un frívolo manipulador de números que: *Estudia los nuevos costos de corchos, botellas, cajas, estuches, papel. Los aplica a los nuevos precios para que quede incólume un pilar de la civilización: la rentabilidad* (Id: 27). Dentro de la paranoia que desata el ingreso del hombrecito en su actividad cotidiana, los números son el único refugio porque “se comportan razonablemente”, a diferencia del desarrollo del lenguaje en esta novela que es profundamente contradictorio y ambiguo. Sin embargo, e inmediatamente, la intervención del narrador con una aclaración entre paréntesis instala la tensión y la ambigüedad del discurso literario volviendo a hacer propia la historia: *(me cuesta reconocerme en ese tipo frívolo, resentido, arbitrario, confuso, autoritario)* (Id: 27). En el fondo del proceso de conmoción introspectiva que atraviesa el empresario -la ruptura de su aislamiento a partir

del encuentro con el hombrecito, que lo vuelve permeable a la invasión de los otros en un proceso caracterizado como la “interrupción del culto”- se desnuda una operación literaria. Esto forma parte de una estrategia que incluye lo ficcional como cruce entre lo verdadero y lo falso (se aclara que el relato tanto en primera como en tercera persona se ajusta a lo “verdadero” mientras que se miente sobre algunos puntos), y que subvierte una y otra vez el estatuto de la verdad a lo largo de la novela.

La ficcionalización de la instancia de escritura en Martelli funciona a partir de personajes que son frecuentemente escritores y, por tanto, toman parte activa en la instancia de producción lingüística, son autores ficticios que problematizan el oficio literario. En esta novela se consigna la necesidad de contar como un imperioso llamado al lenguaje... *tengo que escribir, desprolija, rápidamente* (Id: 11). Y es con el anuncio de la falsa muerte de uno de los personajes que se marca la exigencia de una distancia con la historia, indicándose también la técnica literaria requerida para sellar esta separación: *El día siguiente tuvo la brutal inconsistencia de un sueño, pero aún hoy me duele. Prefiero, por eso, contarlo en tiempo presente, como si fuera de otro* (Id: 23). En este caso, la ajenidad del narrador es indicio de una tensión entre las narraciones de lo pasado, lo “presente” y lo que aún no se contó, todo confluye allí. El asesinato es el quiebre, como en toda novela policial, el pasaje hacia el misterio futuro, y el indicio del comienzo de la ambigüedad, el ingreso de la duda y la contradicción. En este proceso de ruptura, la historia narrada desmiente y resignifica el presente, y el futuro está determinado por la verdad acerca del hombrecito. En la protesta contra el orden cronológico se cuele el problema de la ficción como cruce entre lo verdadero y lo falso, que queda así trazado: *El orden que impongo en el relato es cronológico. La cronología miente siempre. El futuro es tan improbable como el pasado (...)* *El hombrecito, sin saberlo, no sólo creó el futuro que nos devoró y aún nos devora a todos, sino que cambió el pasado, lo torsionó, lo violentó, lo lanzó y nos lanzó a todos a la impredecibilidad* (Id: 58). A la manera de los tigres que vienen del pasado a asaltar la memoria de Cralos en *Los tigres de la memoria* –el nombre del personaje exhibe ya un juego con el lenguaje a partir de esa “r” que molesta y parece fuera de lugar-, el hombrecito viene del futuro a reinventar la traición del pasado entre los amigos-delinquentes².

Organizaciones delictivas

Para comprender esta ordenación del discurso, daremos cuenta de las contradicciones sociales que movilizan el fondo de la historia. Primero diremos que la novela parte de una negociación imposible –las negociaciones intervienen frecuentemente en Martelli como un modo de organización de lenguaje que ostenta los antagonismos y las dinámicas de poder subyacentes-: entre un hombre (el empresario) y un hombrecito. Este acto representa una ruptura a las convenciones morales del “respetable hombre de negocios”, perseguido por los espectros prostibularios en su lugar de trabajo. En este recinto, la presencia del hombrecito sólo puede implicar una amenaza y una tentación: *El monstruo siempre está afuera, esperando. Sin la aquiescencia de la víctima no puede entrar* (Id: 19). La insignificancia de su tamaño es el punto de partida, pero no lo único que lo convierte en un ser extraño, el apunte del carácter de un derrotado es acompañado por el detalle de su repulsiva apariencia: las arrugas, la escasa altura, las manos y pies “de muchacha”. En el

relato del acuerdo con el hombrecito permanentemente se cuele la descripción de las tareas cotidianas de la empresa: atención de proveedores, promotores, revista de las cifras en la computadora, discusiones con el gerente de ventas, etc. Esto se vincula a la ausencia de nombre propio en el personaje principal, lo que nos obliga a nombrarlo por su lugar en la producción social (“empresario”) y lo contrapone al hombrecito, quien sí es designado como Carlos Crespo.

El dinero respalda la negociación en torno a un sobre con información secreta que el hombrecito solicita sea resguardado en secreto. El sobre está asegurado por una suma de capital que va creciendo conforme la cantidad de rechazos, y que será depositado en una cuenta ilegal en el exterior: *La verdadera plata recorre circuitos intangibles. Como toda magia, tiene sus propias reglas. No es alcanzada por la ley común* (Id: 17). Desde esta advertencia se comienza a sugerir que los circuitos delictivos en la novela atraviesan los negocios legales, y son sostenidos por la ilegalidad del submundo económico-financiero. Es como si hubiera en la superficie del relato dos mundos aparentemente separados, ya sea por el día y la noche o por los espacios que se recorren, y su contacto se celebra bajo estrictas convenciones. A su vez, el sobre en sí mismo es el signo de la etapa histórica que termina, contiene información de lo prohibido y de lo pasado: *Aquí -gimió- hay asesinos y asesinados. El sobre para él, era un cuartel y un cementerio, la muerte y la culpa; el país estaba adentro* (Id: 14). El Estado sostiene las organizaciones delictivas, que son orgánicas al capitalismo como modo de producción, y el sobre aparece como *los rostros salvajes del poder y del prestigio* (Id: 67) que no deben conocerse. La bodega, espacio donde todo puede suceder, fuera de la producción diaria funciona como escenario de multitudinarias fiestas condensando las distintas ramas de la producción social: [...] *prostitutas y adolescentes, la ley y el afuera de la ley, uniformes mezclados con ropas civiles, militares, policías y gánsters desnudos (...)* ¿No ha invitado también a escritores y pintores? (Id: 71).

Una única referencia temporal ubica la narración en una mañana de 6 de diciembre de 1983, a cuatro días de la asunción del gobierno democrático de Alfonsín. El cambio del gobierno dictatorial por uno democrático actúa como fondo de esta historia: *La democracia ha ganado. Se acabaron los grupos de tareas (...) Los torturadores serán castigados. El terror está guardado en un sobre marrón* (Id: 25). El compromiso adquirido con Crespo se percibe a partir de aquí como encubrimiento a un cómplice de los crímenes de Estado. El problema legal y ético que esto implica, sin embargo, no es el centro de la historia, sino más bien todo el despliegue delictivo oculto tras esta figura. La red de trabajo del empresario es armada con personajes pertenecientes al ámbito del submundo delictivo que tanto se desdeña en cada arrebató de moralidad burguesa: su secretaria y ex-prostituta, María, es quien asistirá al hombre en la búsqueda de la información; el Obispo, su chofer, y Nelly, su mujer, son los empleados fieles que cierran la red de asociación desigual. El misterio con que se describe la función del Obispo ya da cuenta de la connivencia del empresario con actividades ilegales, y por lo tanto, del cruce de los mundos cuya separación se defiende celosamente: *El Obispo es mi chofer y lo llamamos así por su cráneo pelado, en forma de bonete sacro; y porque se persigna ante cualquier iglesia, aunque la cruce a 150 kilómetros por hora y porque, a pesar de ser profundamente religioso (...) no juzga nunca. Carga en el coche los restos de la madrugada sin mirar por*

el espejo retrovisor (Id: 12). La apariencia mafiosa del chofer nos subsume en la sospecha de lo que está por venir, y en la duda respecto a la pretendida respetabilidad del empresario.

Pero el personaje que más fuertemente conecta los dos mundos en esta sección es Daille, “el Obeso”. Incluso la primera descripción del hombrecito como un ser encerrado en la fábula de su pasado está filtrada por la voz de Daille: *El Obeso Daille objetaría este intento de definir a Carlos Crespo* (Id: 7). Los jefes delictivos en las obras de Martelli frecuentemente son obesos, y la gordura es señalada con repulsión junto a su poderío y perversión (tanto en *Los tigres de la memoria* como en *Getsemaní* y *Gente del Sur* (trilogía) aparecen estas figuras). En este caso, el falso gordo es el dueño del Picadilly, prostíbulo - como lo califican sólo en ocasiones, *en un esfuerzo lateral de llamar a las cosas como corresponde* (Id: 7)³ - donde se conocen el empresario con Crespo y de donde proviene María. Daille es dueño de otros diez cabarets y de una docena de supermercados y, acorde a su apariencia de gran magnate, está siempre rodeado de guardaespaldas y dinero. Como parte de esta organización, aparece la figura del hombrecito, “bufón” que unifica los dos mundos de poder económico (legal e ilegal): *Las cortes no han desaparecido. Todos los que tienen ganas y (...) poder y plata, las inventan. La de Daille me pareció obscena y, no sé por qué, peligrosa. Me mantuve alejado de ella. Yo tenía la mía. Sí, compartíamos algunas muchachas. Y el bufón* (Id: 16). Tan poderoso es Daille, que al comienzo la aparición del hombrecito con el sobre misterioso es percibida como una broma escenificada por el obeso.

La duda acerca de la respetabilidad del empresario mencionada anteriormente, encuentra su límite exacerbado cuando se comienza a relatar el revés de la historia, y se devela el lugar de la mentira como construcción narrativa. En principio, la intención declarada del narrador de aparecer más amable presentando a los otros como aborrecibles es la que sostiene este armado contradictorio, *Así mentimos* (Id: 44). Se erige a partir de aquí un recorrido de impugnación del relato anterior que tiene la forma de varios descubrimientos en la superficie de la nueva historia. Lo primero que se devela es la relación del empresario con Daille, su amigo de la infancia que le presentó tanto a Crespo como a María. Contrariamente a lo dicho, Daille aquí es descrito como lo opuesto de obeso, de una flacura “casi transparente”. El discurso se vuelve permanentemente sobre sí mismo y sobre el modo en que se construye la ficción violentando la apariencia misma de la voz narrativa como supuestamente monódica y confiable, y se introduce otro elemento al nivel de las relaciones sociales: la traición. El narrador miente pero también le mienten.

El choque en la infancia entre distintas clases sociales motiva la traición, la vergüenza del contacto sostenido con el abyecto es compartida por los amigos burgueses (Granados y el empresario), y motiva esta falacia. Ambos provienen de familias tradicionales que encubren sus miserias bajo la moral de una pequeña burguesía profesional acomodada, que ignora a los obreros y desprecia a los empleados (Id: 50), y ante las cuales la presencia de Daille resulta revulsiva. En este ámbito lo que domina son las apariencias, la ambigüedad y la contradicción son el centro de las reflexiones: *...nunca se sabía exactamente qué era lo que se esperaba de nosotros, porque el modelo (...) desleído, repleto de alusiones contradictorias y de convicciones débiles, no era alentador ni amable. Carecía de amor, rebosaba de una ficcionalidad que jamás llegaba a ser mito. A uno lo invitaban a cumplir reglas en las que nadie creía* (Id: 51). El juego ficcional opone el mundo adulto al infanto-juvenil, donde se propone una dinámica de teatralización de conductas sin consistencia, que

exige erigir otro orden de racionalidad: *¿cómo dejar de jugarlos sin volvernos locos o asesinos?* (Id: 52).

Así se consigna el comienzo de un poderoso, que, aunque a veces ridículo por su delgadez, su palidez y su vestir fuera de moda, encabeza en el secundario ya la acumulación de dinero gracias a la venta de artículos prohibidos. Los objetos principalmente vinculados al sexo y a las armas se presentan como una versión más rudimentaria de las mercancías futuras: *cigarrillos y forros; láminas con desnudos más o menos artísticos y cachiporras que él mismo fabricaba cuidadosamente* (Id: 54). Incorrecto y traidor, el delincuente desconoce la lealtad hasta en el ámbito político: mientras que Granados y el hombre militan en el comunismo, Daille, peronista declarado, delata a sus amigos y provoca que estén “marcados”. El narrador instituye la mencionada delación como causa de la separación del trío, junto al acercamiento no deseado al submundo delictivo que promueve el transgresor: *Desde el día en que [Granados] me dijo que no vería más a Daille, que no le interesaban más los tráfugas, los matones, los adolescentes y los locos, no hablamos más de él* (Id: 55). Pero los negocios comunes -compra y venta de autos de dudoso origen, departamentos y empresas- unen a los amigos separados por la moralidad ficticia. El manejo de estos mercados siempre “laterales”, es decir, al margen de la ley, impulsan a sostener la comunidad delictiva que gestiona el negocio de la bodega al igual que los cabarets, los autos con chofer en las fronteras o los viajes a zonas que sugieren el contrabando. La tensión, no obstante, atraviesa esta organización ilegal, y se vuelve contradicción a partir de la traición perpetrada por el acuerdo con el hombrecito, primero, y luego por la asociación secreta Granados-Daille.

Se instala así, en el mismo momento que el relato de la amistad, el relato de la traición que conduce la novela hacia la violencia y la persecución. La cinematográfica escena planteada en la bodega cuando el hombre acude en busca de los dólares que quedaban y se encuentra con un reguero de vino y sangre, asesinando a uno de sus custodios en defensa, termina de coquetear con el lado más negro del género, ligado al gansterismo. Este es un mundo delictivo cercano al que describe ya Raymond Chandler en *El simple arte de matar*, donde los pistoleros pueden gobernar ciudades y los dueños de restaurantes han hecho su dinero regentando burdeles, o una estrella del cine es jefe de una banda de quinieleros (1970: 204). El cafisho Daille está al frente en la búsqueda de la información que sostendrá sus negocios presentes y futuros, a partir de la zona libre en el mercado que deja la ausencia de Crespo. Cuando se descorre la cortina de los negocios diurnos, se desnuda toda una organización delictiva que sostiene la economía del país, tanto las zonas de mercados “legales” (como empresas o supermercados) con improntas ilegales (contrabando, circulación de mercancías prohibidas, monopolización de actividades económicas), como las actividades comerciales laterales (cabarets, circulación ilegal de drogas y armas). Es decir, estas organizaciones abarcan varias ramas de la producción, y en ellas está involucrado el Estado, que protege, alimenta y se sostiene en base a estas poderosas estructuras delictivas. Pero lo que se inserta en esta tradición del policial a partir del violento despliegue en la bodega es el engaño en tanto conjunción de los dos amigos traidores en contra del empresario: *Daille y Granados (cualquiera de los dos puede ser el jefe, o ambos empleados de algún otro) se burlan de mí. Son sólo un monstruo bicéfalo convocado por el sobre de Crespo [...] De lo que el sobre guarda dependen sus vidas, futuras, pasadas...* (Martelli, 1992: 66).

El empresario bodeguero, constituido como antagonista del cafisho, deberá hacer surgir su propia asociación para oponérsele. En su recorrido a lo largo de la novela, su poderío va creciendo conforme a sus competencias, dado que hacia el final maneja armas, también es piloto, tiene amigos influyentes y dirige la organización armada que convoca el Obispo. Todo esto sobre la base de un poder económico creciente a partir de los dólares aceptados en prenda por la peligrosa información del hombrecito: *Eran buenos los muchachos del Obispo, carísimos, pero buenos: habían desbaratado tres huelgas en la bodega, habían cobrado dos huelgas incobrables de empresas grandes, entre otras cosas. Eran suaves, eficaces. Respetaban al Obispo, que había sido jefe de ellos Dios sabe cuándo y dónde en que vericueto, dictadura o grupo de tareas* (Id: 134). Así, la naturaleza de esta organización es la misma que la de Daille, violenta, ilegal, involucrada con el Estado y al mando de quien les pague, ya sea para sostener negocios legales –rompiendo huelgas- o ilegales.

Las ficciones de la traición

Como vimos, en la novela se pone en juego permanentemente la reflexión sobre los procedimientos literarios, y la dinámica de las organizaciones delictivas estructura la trama en este contexto. Ambos ejes se cruzan en lo que denominamos ficciones de la traición: una serie de escenas montadas estratégicamente por los personajes en la disputa del poder. Son ficciones dentro de la ficción, donde las relaciones sociales se presentan con la lógica de una farsa, una teatralización montada sobre la traición, ya que los personajes actúan para que otro crea, haga o delate. La primera de estas secuencias ocurre en consultorio de Granados, donde la racionalidad del comportamiento del empresario refugiado en los números de la primera parte es metamorfoseada por pura irracionalidad. En medio del acoso a la secretaria –Marcela, también ex-prostituta- y la agresión al médico mientras éste intenta justificar su traición, se configura el próximo encuentro con Daille en el Picadilly.

No obstante, la farsa tiene una particularidad que ya hemos visto en la novela, y es la subversión de la confianza del lector mediante el quiebre de la certeza en la voz que narra. Una vez referida la primera versión excesivamente violenta del asedio al consultorio de su amigo, se está dispuesto a ponerlo todo en duda: *Difícil decir por qué escribo esta escena que me incrimina. Tal vez porque no sucedió. Porque, se les pregunta a Granados y a Marcela, ellos dirían que no sucedió* (Id: 113). El narrador se rebela al mismo tiempo contra la pretensión de verdad del lenguaje, y contra la ética y la moral vergonzante de una clase, que llevó a la traición de los amigos. Al igual que los otros delincuentes de esta novela, ya no tiene sentido del decoro, y pretende quebrar lo que queda de la ética profesional y la falsa moral de Granados, contaminarla de violencia, prostitución y traición para desmantelarla: *Granados -ese bulto- quedó de todas maneras destruido, más que desmoralizado después de esa lucha idiota con su ética* (Id: 113). Lo que interesa aquí es contar una serie de ficciones que contribuyan a romper con la moral burguesa instalando en su lugar el caos delictivo, amoral y adyacente al problemático concepto de verdad. Mediante este procedimiento, el narrador instituye la duda eterna, afirmando que nunca se sabrá lo que pasó porque la memoria no es confiable, y nada otorga más credibilidad a ninguna de las versiones por encima de las otras, por el contrario, todas ostentan alguna transgresión y por eso no hay certezas en la narración: *Está bien, me avergüenzo,*

discrimino y me incrimino, pasó lo que pasó y ninguno de nosotros lo olvidará ni lo sabrá jamás (Id: 114).

La compleja ficción montada por Daille en el Picadilly agrega a todo esto la consideración acerca del perfil artístico-creativo del poderoso jefe delictivo. Su habilidad artística le permite montar shows llenos de sentidos ocultos, *los mejores de Buenos Aires*, pero también *los más perversos* (Id: 120). La función que presenciara el hombre junto con un disminuido Granados es un nuevo relato de la novela en otro código, con un conjunto de signos propios del submundo cabaretero y perverso. Dos actos teatrales configuran la exhibición en el Picadilly, el primero representa la escena de Granados y María y el segundo, la escena del sobre en Tandil, con Marcela amenazada de muerte. Restituidas a su ámbito de origen, las mujeres son aquí los instrumentos de extorsión para los delincuentes que deben negociar por el sobre. Daille ofrece a María primero, luego más dólares, más negocios a cambio del sobre inviolado, pero ya nada puede sostener un pacto pueril con el poder. Un signo teatral se coloca por encima de todos los otros: el escenario tiene la forma de un sobre que representa, según Daille, el castigo de la usura, el involucramiento del empresario con el mundo delictivo, y la traición al recibir y ocultar información a cambio de una buena cantidad de dólares.

En esta novela, las figuras delictivas son dobles y complejas, en el caso de Daille, el delito y la creación artística presentan en otro código su tendencia a la transgresión. Es decir, el lenguaje artístico, la representación y el delito se asocian para autorizar una perspectiva de lectura distinta, realzando la jerarquía del arte en lo social: *Una alusión es mucho más feroz que una amenaza. Y una ilusión que pone en tela de juicio la realidad es más malvada que algo tangible* (Id: 130). La literatura es más peligrosa que cualquier otro tipo de discurso social porque, como todo modo de enunciación artística, es alusivo, no se cierra a una significación unívoca y determinada. La serie de traiciones ficcionalizadas produce una asociación entre la mentira o el engaño, la ficción y el delito: el procedimiento creativo es producido por el jefe delictivo para emitir un mensaje, amedrentar o redoblar el peligro. La alusión representada demuestra la omnipotencia del delincuente que puede manipular cualquier cosa que pase arriba del escenario, ¿no es este el correlato de la autoridad narrativa que se está queriendo desmontar durante toda la novela? Tradicionalmente, el manejo del lenguaje como medio de la producción literaria mantiene una verdad enunciada por la autorizada voz narrativa. Ése es el poder que se cuestiona en la permanente exhibición de los procedimientos de construcción del discurso literario en la novela. Aquí la voz narrativa, que es además escritural porque representa a alguien que escribe para no olvidar o conjurar fantasmas, no es certera, miente, y reconoce la duda como procedimiento narrativo.

Como parte de este manual de procedimientos del arte y la representación, se presenta también una breve pero valiosa reflexión sobre la recepción. En principio, el significado del montaje teatral cabaretero es exclusivo para los involucrados en la historia de horror que se narra, sólo quienes decodifican la alegoría y temen a la alusión pueden apreciar el carácter amenazante de las exhibiciones de tortura, dolor y muerte. Asimismo, para el público del Picadilly la escena tiene otra significación, no sólo porque en dicho recinto la atrocidad está naturalizada sino también por el aporte de la cultura de masas –ya que, se destaca, estas escenas no eran muy distintas a las que sus familias habían observado en el televisor más temprano-. Todo lo cual vehiculiza el planteo de una problemática propia de la literatura, el

contraste entre realidad y ficción, [...]nadie distinguía bien realidad de ficción; nadie sabía si la mujer en la rueda, los verdugos y las arrepentidas los excitaban más que esos pedazos de carne que pellizcaban en sus mesas. Lo obsceno es siempre traicionero (Id: 138).

Narración, utopía y traición

La reestructuración final de las relaciones sociales en la novela otorga al empresario la posibilidad de una revivificación moral, el trayecto hacia el delito lo vuelve héroe al protagonizar el rescate de las prostitutas-secretarias convertidas en su esposa e hija. Pero como toda relación entre los personajes de la novela, esta última está preñada de transgresión, la falsa familia se proyecta incestuosa desde su origen. En caravana y con la protección de los hombres del Obispo, la nueva comunidad encuentra su lugar en el enfrentamiento a un Crespo disminuido y oculto en la colectividad hippie de Tandil, dirigida por Susana y Susanita. El empresario vuelve tras el sobre que dejó en manos de la viuda porque su tenencia dirime el destino de la jefatura de los negocios delictivos, siempre dentro de este modelo de delito estructural, organizacional, productivo e impreso en todas las ramas de la producción social. Una verdad a retazos sobre la figura de Crespo se construye desde la voz de las prostitutas como vértices subalternos de tal edificio social, el sector más bajo que se sostiene en base a su trabajo, primero en el cabaret y luego como secretarias-informantes. Las mujeres son objetos que pasan de Crespo a Daille, y a “secretarias putas” dedicadas al control y la delación de los “amigos”, son torturadas, desaparecidas y vendidas: *...secretaria, puta, mártir y ahora, madre* (Id: 148). Se convierten en portadoras de la racionalidad y la verdad en el lugar doméstico: [...] *armamos nuestro imperfecto mosaico: corregimos el pasado, restituimos el presente, imaginamos un futuro* (Id: 167). La utopía que se mantiene en el horizonte de esta historia es escapar del poder, encontrar un refugio privado con las mujeres así constituidas como familia. Pero para esto es necesario reconstruir el relato del pasado e imaginar el futuro mediante el lenguaje. En esta historia no hay un relato revolucionario ni una esperanza de subversión como en las demás novelas de Martelli, la subversión es la del lenguaje y la ficción es su materia. Mientras, el develamiento de las relaciones sociales que operan en la producción delictiva funciona como fundamento de estas operaciones.

La versión femenina de Crespo lo ubica nuevamente en el lugar de lo bestial, aunque ya no es un hombrecito, un ser irrisorio ni un bufón de la corte de Daille, sino un gran jefe del delito en todas las ramas de la producción social. El aspecto del lenguaje que narra esta verdad casi coloniza el relato en paralelo al desarrollo de la verdadera historia de Crespo: el narrador toma “notas” fragmentarias que transcribe mientras las mujeres hablan. La polifonía queda representada mediante el cambio de tono entre la voz femenina que narra y la masculina que enumera y resume, a la vez que se relata la apariencia material de lo escrito con: *letras temblorosas, esas raspaduras a las dos de la mañana* (Id: 171). Se va develando así el lugar de Crespo como dueño de una inmobiliaria que encubre otros negocios, y de una cadena de supermercados sostenida por otros jefes delictivos en base a la adicción, la trata y el robo. A la vez, se va dejando lugar al replanteo novelesco.

Nuevamente lo que ha sido narrado vuelve a presentarse en su revés: *Estos tres días me habían mostrado la falacia del pasado* (Id: 185). Todo lo que ocurre en la historia está cruzado por un matiz de falsedad; la amistad, la relación con las prostitutas, los negocios y

hasta la identidad de los personajes funcionan de manera doble. El objetivo de la disputa, detrás de las trampas y de las traiciones, es la herencia delictiva del hombrecito, su inmenso poderío productivo del comercio ilegal. Una vez más, un *leit motiv* de las novelas de Martelli se hace presente: el protagonista es usado por los sectores dominantes y termina en una encrucijada sin salida que beneficia al más poderoso, socio inconsciente, como si no le fuera posible salirse de esas relaciones dominantes preñadas de engaño: *Creyendo hacer una broma muy astuta, yo había entregado el sobre a quien correspondía. Las chicas me habían salvado de la última trampa, atacar lo intocable* (Id: 182). También es frecuente en la narrativa de nuestro autor la negociación con el poderoso, que finalmente es traicionada porque siempre el pacto con el más fuerte se rechaza. Este gesto coloca al personaje en un plano superior, insertándose en una larga tradición del policial centrado en perdedores moralmente íntegros (Amar Sánchez, 2000: 72). Es decir, el héroe delictivo termina rompiendo con las relaciones dominantes hacia la dirección de los más débiles: se escapa con las prostitutas y se niega a negociar con Crespo.

Consecuentemente con esto, el final de la novela es el calco de su comienzo, un pacto imposible entre un hombre poderoso y un hombrecito, sólo que en su exacto revés porque los personajes se han intercambiado, las palabras mismas del hombrecito dan cuenta de esto: *Usted me creía un payaso. Ahora me cree muerto y estoy vivo. Usted siempre se equivocó respecto a mí* (Martelli, 1992: 200). La revelación de los equívocos finales es el ultimátum de la novela, el relato se termina cuando se acaban las fallas. La escritura de esta última etapa ya no es entonces mentirosa, lúdica ni engañadora, es solamente ridícula por la negociación inadmisibile con el poder, *Me resulta ridículo escribirlo así* (Id: 195). La confesión hace aún más complejo este escollo: el sobre representa a Crespo, sus relaciones y sus crímenes, él guarda los datos de las torturas y la muerte y su poder está sostenido por el dinero. De esta manera, aparece la confirmación de que el capitalismo es el verdadero fondo de estas relaciones sociales, que revelan el origen del delito como rama de la producción sostenida por Crespo, porque el hombrecito no es más un “tecnócrata” y un gran monopolista de negocios negros: *Usted me creyó por algo intangible: el valor del dinero. Yo compro. Compró siempre* (Id: 197), así se califica el mismo Crespo como *uno de los cinco o seis que deciden* (Id: 198). La gran verdad que se devela aquí es el significado del delito como organización en el conjunto de las relaciones sociales. Recordamos las alusiones de Marx a lo tangible que se fetichiza en el capitalismo para investirse de una apariencia mágica, y de esa manera esconder las verdaderas relaciones sociales que lo sostienen, como es el caso del dinero: [...] *esta forma acabada del mundo de las mercancías –la forma dinero-, lejos de revelar el carácter social de los trabajos privados, y por tanto, las relaciones sociales entre los productores privados, lo que hace es encubrirlas* (Marx, 1973: 43). El dinero funciona así igual que el lenguaje, ficcional y tramposo, al que hay que desmontar como en la novela para descubrir las relaciones sociales que subyacen⁴.

Crespo se jubila como regente de un pequeño reformatorio, alejado de los supermercados, cabarets, armas, bancos suizos, drogas, contrabando, etc., que manejaba anteriormente con el beneplácito de la dictadura. Y acabará muerto en manos de esta pequeña comunidad tandilense unida por el crimen, a partir del cual no pueden separarse ni delatar, construyendo un sentido extremo de justicia: *Se ha realizado una compleja justicia* (Id: 213). El hombrecito se descubre poderoso al mismo tiempo que preso, regenteando una

comunidad-cárcel-campo de concentración como el Picadilly, bajo una ley criminal y torturadora. En estos términos, podría leerse la figura de Crespo como la alegoría de una dictadura saliente, un magnate económico, torturador de las mujeres que empleaba para la trata, que está aquí tocando su ocaso⁵. Pero leer la novela desde la alegoría exclusivamente deja escapar complejidades de todo un espacio productivo que se revela a partir del crimen.

Hay un interrogante que sostiene otro orden de lectura, ligado al recorrido de un empresario involucrado y fascinado por el mundo delictivo del que no le puede escapar, por los lugares legales e ilegales del capitalismo: *A usted no le gusta mi ley degenerada. ¿Por qué se fascinó por nuestro mundo? ¿Quién lo obligó?* (Id: 202). Al abyecto mundo del poder económico y delictivo se opone un camino alternativo: la entrega del sobre a Daille - que también ofrece ser su máscara, siendo una vez más rechazado- y la huida hacia el espacio de la utopía individual/familiar con las prostitutas, la casa hundida en Gesell. Así queda en manos de Daille “la ley de las bestias”, que gobierna el sistema productivo descrito en la novela. La narración termina con la certeza de la persecución y la incerteza del lenguaje y de la contradicción que atraviesa la ficción: *He redactado dificultosamente, aterrado, un réquiem (...) Yo estoy solo y no me arrepiento. Estoy solo y no me arrepiento. Si lo escribiera tres veces, sería verdad* (Id: 216). El final de la novela es la brutal interrupción de la escritura en la convicción de la mentira. Y el que aquí decide es el lector, que descifra los sentidos últimos. Tal como desarrolla en su texto Benjamin, se rompe la separación entre autor y lector, quien, hacia el final se convierte en “colaborador” (2012: 106), restablece los sentidos perdidos en la maraña de engaños.

La subversión de la técnica literaria

A lo largo de este artículo enfocamos la novela desde el procedimiento de construcción de la voz narrativa, poniendo en el centro una visión de la literatura -y del delito- como producción social. La obra literaria que abordamos exige ser leída en estas claves, para pensar la exhibición de estrategias que ostenta. Allí la narración funda una verdad a medias, teñida de engaño, y vista desde la lente del delito y la traición. En principio, podemos decir que la novela opera una transformación de los medios de producción que apunta a poner en duda el estatuto de verdad del discurso narrativo, y a transformar al lector en colaborador que debe decidir y completar los sentidos sugeridos, e incluso ponerlos en duda. Por eso para Benjamin existe un carácter modélico en la producción que permite poner a su disposición un aparato mejorado (2012: 105). En *La muerte de un hombrecito*, se desnudan los mecanismos de la ficción, dando a conocer las instrucciones del narrador para crear efectos de sentido: presentar a los personajes como peor de lo que son intentando parecer él mismo más amable, cambiar de “persona” narrativa según la historia se presente como ajena o propia, advertir sobre la mentira de las versiones narradas, etc. Las interrupciones en la historia para dar cuenta de estos procedimientos tienen una “función organizadora” similar a la de los montajes brechtianos (Id: 107), es decir, apuntan a que el lector tome posición ante la ambigüedad y la duda así expresadas. Todo lo cual le exige identificar en la literatura un conjunto de estrategias y una instancia productora de conciencia y representaciones. Así, decimos que la literatura es una producción social porque está situada en las relaciones de producción de su tiempo, a las cuales transforma, a la vez que presenta las contradicciones del acontecer histórico.

Se plantea la posibilidad de reflexionar sobre el oficio de la escritura porque la narración lo pone en juego permanentemente. En este sentido, ¿puede pensarse al narrador como “doble” del autor? Quizás sí en referencia al oficio escritural asumido por el protagonista y narrador de esta novela, en la medida en que esta figura remite a la problematización de la instancia de producción literaria. Philippe Lejeune a propósito de la autobiografía señala: *A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce* (Lejeune, 1975: 61). No hay aquí –a diferencia de otras novelas de Martelli como *Gente del sur*, en la que aparecen iniciales que identifican el nombre del autor con el del personaje- otras marcas que puedan asociar el narrador al “firmante”, como lo llama Genette (1989). Tampoco podemos sostener, desde nuestra lectura, la identidad entre autor, narrador y personaje principal que define la novela autobiográfica en Lejeune (1994: 63), sino más bien fundamentar su clasificación como narración “autodiegética”, en términos de coincidencia entre estos últimos dos. En *La muerte de un hombrecito* el autor es un personaje de la ficción, que recorre todo el universo de la producción delictiva y desde allí produce el relato, es un delincuente/empresario que escribe. Lo que nos interesa destacar, en todo caso, es el trabajo del narrador con los distintos modos de construir el discurso, proponiéndose como productor/transformador de la norma escritural y poniendo en foco la dimensión del hacer literario. La reflexión del autor ficticio sobre los procedimientos literarios y sobre su posición en el proceso de producción sucede en esta novela desde el espacio de la transgresión delictiva y de la traición.

En este sentido, la traición y el delito son dos elementos que deben tenerse en cuenta para sostener esta lectura. Por un lado, el delito como actividad productiva desnuda una serie de relaciones y tensiones sociales propias del modo de producción, y por otro, la traición como modo de relación por excelencia entre los personajes pone en evidencia la complejidad de su participación en la organización social. Es así como, en esta reescritura del género policial, la redefinición del código genérico apunta a la posibilidad de repensar toda la literatura a partir del texto, y el modo de producción a partir del conjunto de relaciones sociales suscitadas por el delito. Finalmente, destacamos una reflexión sobre la traición con la que Benjamin termina su ensayo, retomando el debate entre Aragon y Maublanc: *La solidaridad del especialista con el proletariado (...) puede ser solamente solidaridad mediada (...) ¿Por qué? Porque la clase burguesa le ha dado al intelectual mediante la cultura un medio de producción, que, a consecuencia del privilegio cultural, lo hace estrictamente solidario con ella, y aún más todavía, a ella con él* (Id: 110). Por lo tanto, el escritor que transforma estos medios de producción aparece como traidor a su propia clase. El personaje-narrador de esta ficción es un traidor social porque ostenta la misma doble pertenencia -aliado a las clases que manejan la economía nacional y además a sus límites más bajos (las prostitutas), pone en evidencia su relación conflictiva con la estructura social-. Pero también es un traidor literario porque exhibe una posibilidad de pensar la escritura y subvertir los medios de producción lingüística. Si los personajes son dobles del autor, como reza uno de los epígrafes de este trabajo -que forma parte del prefacio a *Los muros azules*-, en los textos literarios este efecto se vuelve subversión que tiende un puente entre el acto productivo de la escritura y el interior la ficción misma, a partir de narradores-escritores que develan los procedimientos técnicos, transformando el estatuto de la literatura y revelando su vínculo último con las relaciones sociales.

Fecha de presentación 31/05/2014 - Evaluación: 24/10/14

Bibliografía

- Amar Sánchez, Ana María (2000) *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (2012) "El autor como productor". En *Escritos políticos*. Abada Editores, Madrid, pp. 89-111.
- Chandler, Raymond (1970) *El simple arte de matar*. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Cortázar, Julio (2013) *Rayuela*. Alfaguara, Buenos Aires.
- Eagleton, Terry (2013) *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires, Paidós.
- Feuillet, Lucía (2011) *Dinero y delito: la tradición materialista en la lectura/escritura pigliana del género policial*. Córdoba, Alción.
- Genette, Gérard (1989) *Figuras III*. Lumen, Barcelona.
- Huebe, Leonardo "Juan Carlos Martelli el escritor que hizo literatura con el futuro" (2013 junio 20). [On line] *Télam*: Suplemento cultural, Buenos Aires. Disponible en: www.telam.com.ar (consultado el 29-08-14).
- Jameson, Frederic (1974) "Chapter two. Versions of a Marxist Hermeneutic". En *Marxism and Form. Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, pp. 60-83.
- Lafforgue, Jorge (2003) *Cuentos policiales argentinos*. Alfaguara, Buenos Aires.
- Lejeune, Philippe (1975) *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, Madrid.
- Ludmer, Josefina (2011) *El cuerpo del delito. Un manual*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Martelli, Juan Carlos (1969) *Getsemaní*. Carlos Pérez Editor, Buenos Aires.
- (1975) *Gente del Sur*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- (1977) *El cabeza*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- (1986) *Los muros azules*. Emecé, Argentina.
- (1997) *Melgarejo*. Libros Perfil, Buenos Aires.
- (1997) *Los tigres de la memoria*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- (1992) *La muerte de un hombrecito*. Editorial Planeta, Buenos Aires.
- (2000) *French y Beruti. Los patoteros de la patria*. Ediciones Atril, Buenos Aires.
- Marx, Karl (1973) *El capital. Crítica de la economía política*. "Tomo primero". Editorial Ciencias Sociales. Instituto Cubano del libro, La Habana.
- (1974) *Teorías sobre la plusvalía. Tomo I*. Editorial Cartago, Buenos Aires.
- Marx, Karl-Engels, Friederich (2005) *La ideología alemana*. Buenos Aires, Santiago Rueda Editores.
- Piglia, Ricardo (2001) *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Anagrama.
- Voloshinov, Valentín N. (2009) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Ediciones Godot, Buenos Aires.

Notas

¹ La producción se entiende, a partir de las tesis materialistas, como modificación de la naturaleza por parte del hombre; y en este sentido, a la vez que los hombres producen sus medios de vida producen su propia vida material, su propio modo de vida (Marx-Engels, 2005: 19). Es decir que desde la construcción teórica del materialismo, se considera al hombre siempre en relación con su producción: “Lo que los individuos son, depende, por tanto, de las condiciones materiales de su producción” (Id). Los individuos como productores contraen diversas relaciones entre sí, por lo cual, la organización social que nace desde estas relaciones proviene de la manera en que estos individuos actúan y producen: “y por tanto tal y como desarrollan sus actividades bajo determinados límites, premisas y condiciones materiales, independientes de su voluntad” (Id: 25).

² Sobre la presencia del futuro en *Los tigres de la memoria y El cabeza*, Leonardo Huebe sostiene que hay allí un presagio de la violencia política y de cambios de los códigos delictivos en Argentina (2013: 2).

³ El uso del lenguaje y su relación con la verdad está presente en todas las etapas de la novela y es frecuente en estos detalles donde pone en crisis los preceptos morales dominantes. En última instancia, desde V. Voloshinov (2009) ha sido incesantemente señalado el hecho de que la disputa por el lenguaje forma parte de las batallas sociales. En este sentido, el personaje de Daille está también marcado por un lenguaje excepcional, según lo señala el narrador, es guarango y vulgar, en contraposición a la corrección burguesa de su propio uso del lenguaje. Pero nuestra intención no es leer simplemente a través del lenguaje los antagonismos sociales sino señalar el trabajo con la técnica, la reflexión, en su carácter tanto novedoso como transgresor de los límites de la ficción, sobre el instrumento de trabajo de la producción literaria desde dentro de la obra misma.

⁴ La relación entre lenguaje y dinero se funda en el carácter demiúrgico y sígnico que ambos ostentan. Tanto en los *Manuscritos económicos y filosóficos* como en *El Capital. Crítica de la economía política*, Marx da cuenta del dinero como signo que encubre las relaciones sociales y como elemento a partir del cual todo se puede tener. Ricardo Piglia, a su vez, habla del poder mágico de la escritura en los mismos términos (2001: 28). Esta vinculación ha sido estudiada en extenso en nuestro trabajo sobre el género policial en Piglia (Alción, 2011).

⁵ Fredric Jameson en *Marxism and Form* estudia el pensamiento alegórico de Benjamin, en torno a sus textos menos abordados, y retoma en este marco su obsesión con el pasado y la memoria y el acento puesto en el estudio de la forma en las obras literarias. Es sobre Goethe, y al modo de una demostración de su habilidad para el pensamiento dialéctico, cuando Benjamin aborda la idea de *Lebensweisheit* como un medio camino entre la experiencia subjetiva humana o la mecánica de sus pasiones y la historia o la influencia del medioambiente y la situación, y donde reflexiona sobre los símbolos presentes en *Las afinidades electivas: It is the originality of Benjamin to have cut across the sterile opposition between the arbitrary interpretations of the symbol, on the one hand, and the blank failure to see what it mean on the other: Elective Affinities is to be read not as a novel by a symbolic writer, but as a novel about symbolism* (Jameson, 1974: 67). Del mismo modo, podemos decir que *La muerte del hombrecito* es una novela sobre la literatura y su técnica, que incluye el trabajo con las alegorías, tal como la define Jameson en el texto mencionado, como un intento de restaurar las continuidades históricas, una reconciliación del pasado y el presente que el símbolo excluye por su carácter instantáneo, y su insistencia en el presente (Id: 72).

ANCESTROS TEXTUALES Y DESCENDENCIAS CONTEMPORÁNEAS: EL CASO ROBERTO ARLT – FABIÁN CASAS.

Santiago Guindon¹

Resumen en español: el siguiente trabajo propone una lectura contrastiva entre la novela de Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, y sus resonancias actuales en el corpus narrativo de la obra de Fabián Casas (*Los Lemmings y otros* y la nouvelle *Ocio*), desde el marco general de los núcleos semántico-ideológicos y formales del género de aprendizaje.

Palabras clave: novela de aprendizaje – lectura comparativa – literatura argentina contemporánea – ficción – realismo.

Resumen en inglés: The following work proposes a contrastive analysis between the novel *El juguete rabioso* by Roberto Arlt and its current effects on the narrative corpus of Fabián Casas's work (*Los Lemmings y otros* and the nouvelle *Ocio*), from the general framework of the semantic-ideological and formal cores of the learning genre.

Keywords: learning genre - comparative reading – contemporary Argentine literature-fiction- realism.

Notas para el concepto de Ancestro textual.

Según Nicolás Rosa, la crítica contemporánea estructura su registro imaginario a partir de tres fantasmas: el de la especificidad de la literatura (¿qué es?), el de la paternidad del texto (¿de dónde viene?, ¿quién la origina?) y el fantasma de la lectura en tanto categoría hermenéutica (¿qué significa? y ¿cómo sabemos qué significa?). Es formando parte del segundo fantasma, el de la paternidad textual, donde ubica la productividad e importancia de la noción de intertextualidad. En relación con el concepto, identifica al menos dos versiones. Una versión destinada a reconocer y buscar las fuentes que dieron origen a un texto particular, como si se tratara de una especie de esencia textual que transmigra de texto en texto. Por otro lado, una concepción más activa, antagónica en relación a la anterior, que habla de un acercamiento deconstructivo a la noción, en el cual se produce la (...) *ruptura del original y, simultáneamente, de la copia, el protopadre textual es una reconstrucción imaginaria producto de la lectura que la escritura realiza (...)* (Nicolás Rosa, 2003: 21). De esta manera, la genealogía parece quebrar la lógica lineal de la filiación, en la medida en que las relaciones se establecen retrospectivamente, del hijo hacia el padre, rompiendo la causalidad lineal que va del ancestro al descendiente textual.

¹ Licenciado y Profesor en Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Email:santi_guindon@hotmail.com. Recibido 05/2014. Aceptado 07/2014.

Rosa enmarca el concepto de intertextualidad dentro de la lógica de la paternidad textual, lógica que funda una ley textual:

(...) La función paterna permite la articulación entre la *sucesión diacrónica* (Intertextualidad) y *simultaneidad sincrónica* (Intratextualidad). Esta función de la Ley como operador lógico de relación nos permite fundar la intertextualidad sobre las operaciones estructurales de *alienación* (identificación) y *separación* (sustitución) entre los textos ancestros y los textos que se filian y afilian en esa relación. La categoría de Otro Textual implica, por lo tanto, el reconocimiento de las articulaciones del texto en su relación de filiación textual como lectura de los ancestros y por lo tanto la constitución de genealogías, los linajes y las estirpes. La relación de los Ancestros Textuales con sus descendientes se da en la doble relación de determinación intra-textual (Kristeva): lo que el texto recuerda de otros textos, rememoración, citación, pero también aquello que el texto *olvida*, la deslectura (...) (Id: 23).

Si bien extensa, la cita vale para explicitar el tributo a la manera en que concebiremos las relaciones intertextuales: nunca se trata de una copia directa total de un texto a otro, sino que el texto descendiente reescribe parcialmente alguna zona, algún aspecto estilístico (formal, temático, etc.) del texto anterior en su relectura, pero, a su vez, esa relectura supone un desplazamiento que borra parte del ancestro. A ese desplazamiento que opera por medio del olvido, del borramiento, Rosa y nosotros lo denominaremos deslectura. Una concepción semejante sobre las relaciones intertextuales es elaborada por el crítico estadounidense Harold Bloom en su libro *La angustia de las influencias*, en el que estudia, desde una matriz literaria y psicoanalítica, los vínculos conflictivos entre un poeta en pleno proceso formativo de su universo imaginario y su precursor, que se desempeña como ancestro. La desviación– (...) *todo poema es la interpretación errónea de un poema padre* (...) (Harold Bloom, 1991: 110)– se constituye en un concepto clave de esa relación, ya que el poeta en formación, a través de una interpretación errónea y perversa, establece distancia de los poemas de su precursor para así forjar su propia obra.

El realismo en el sistema literario nacional y el uso particular de Fabián Casas.

En la consolidación de la literatura argentina, durante la transición entre los siglos XIX y XX, la estética realista fue determinante.

El primer momento de la presencia realista en Argentina puede datarse desde el cambio de siglo hasta la tercera década del siglo XX, aproximadamente¹. En este período, su consolidación coincide con una política de Estado que impactó sobre la cultura letrada en lo atinente al proceso de alfabetización destinado a formar una creciente masa de lectores. Si bien al principio el nuevo público consumía objetos literarios ajenos a la alta cultura, periódicos y folletines, se produce un desplazamiento que permitió a la literatura culta –la novela y el teatro– usufructuar las disposiciones de aquel público consumidor de literatura popular. Entre otros aspectos, aprovechar las posibilidades de reconocimiento puestas en práctica en el plano de la recepción por la mimesis ficcional.

Con posterioridad, es posible advertir una nueva emergencia de la estética realista, pero bajo otros modelos teóricos de base (el Existencialismo y el Marxismo, a partir de la lectura de los contornistas, por ejemplo), a lo que deberían añadirse las reformulaciones contemporáneas que se enmarcan en estos parámetros estéticos.

De esta manera, si tuviésemos que establecer provisoriamente una delimitación de los diversos momentos del realismo en el sistema literario argentino sería la siguiente: 1) un primer momento, en el cual esta estética ostenta la mayor visibilidad, que abarca la transición de siglos hasta entrada la década del treinta, aproximadamente. Es decir, sus inicios pueden datarse en década del ochenta del siglo diecinueve, con la novela naturalista ya consolidada y el folletín. Sus exponentes más reconocidos son Eugenio Cambaceres, Eduardo Gutiérrez, Francisco Sicardi, Roberto Payró, Fray Mocho, Manuel Gálvez y el grupo de Boedo. Tanto Horacio Quiroga como Roberto Arlt pertenecen a esta estética, pero en parte, pues incluyen en sus respectivos proyectos narrativos construcciones de matrices imaginarias que los sitúan también como practicantes del género fantástico². Esta primera etapa tuvo su contraparte en las vanguardias, particularmente en los jóvenes martinfierristas; 2) un segundo momento, en los años cuarenta y cincuenta, marcado por la coexistencia de la estética realista (tanto en su versión urbana como regionalista) con una narrativa fantástica que, en sus construcciones referenciales específicas tendientes a la ambigüedad de lo sobrenatural, lo incierto e imaginario, establece, en cierta medida, un cuestionamiento de los cánones narrativos realistas desarrollados hasta ese momento. Así lo afirma Carlos Dámaso Martínez:

Hacia 1940, la literatura argentina ha construido una sólida tradición literaria, que se caracteriza por un desarrollo de todos los géneros (...), quizá sea ésta una razón para entender, en varios escritores, una búsqueda distinta de las manifestaciones más consagradas (...). Esa búsqueda elige orientarse hacia formas distintas de la narrativa realista y de la práctica de cierto costumbrismo coloquial, es decir, hacia géneros como el fantástico y el policial (2004: 171).

En esta fase, cobra relevancia la estética del grupo nucleado en la revista *Sur*, encabezado por Jorge Luis Borges quien, luego de desplazar de la hegemonía interna de la publicación a Eduardo Mallea y sus seguidores, construye como valor, en la producción y la lectura crítica, un programa que tiene como núcleos la negación de la representación verosímil y la ponderación del poder de invención y perfección en la construcción de las tramas argumentales. Esta emergencia puede fecharse a partir de un conjunto de publicaciones:

No se podría negar que es a partir de 1940, con la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, y con la aparición de los relatos de los dos primeros, cuando se comienza a reconocer la trascendencia de esta modalidad ficcional (Id: 172).

En la senda opuesta, la estética realista, en particular bajo formas novelísticas, aunque sin descuidar géneros como el ensayo de interpretación nacional de Martínez Estrada, se construye como el valor según el cual los intelectuales de la revista *Contorno*

operan su revisión del pasado literario (entronizando como modelo a Roberto Arlt) y la estimación de su presente; 3) Un último momento, en los sesenta, ese realismo crítico que venía siendo objeto de valoración por los contornistas es producto de un cruce con el sistema de autores norteamericanos –Faulkner, Hemingway, etc. – a partir del cual la narración realista es sometida a procedimientos de tendencias experimentales. Si hablamos de coexistencia y no de alguna tradición hegemónica es porque la narrativa fantástica no desplaza a la construcción realista, en todo caso le disputa su predominio; incluso algunos críticos, como el caso de Andrés Avellaneda, consideran la vigencia del realismo narrativo hasta entrados los años ochenta, asumiendo que las obras que cuestionaban la ilusión referencial eran de carácter desafiante respecto de aquél:

Entre 1960 y mediados de la década siguiente aparecen los primeros desafíos al canon narrativo realista (...). Casi todas estas propuestas quedan enterradas bajo el imperio del canon realista prácticamente hasta comienzos de la década del ochenta, cuando se las recoge de entre el basural de la historia literaria para mentarlas como punto de apoyo y continuidad de las nuevas propuestas (Andrés Avellaneda en Hernán Vidal, 1985: 580-581).

El interrogante que surge, luego de esta síntesis destinada a confirmar la presencia del realismo en distintos momentos del sistema literario argentino, refiere a la posible relación que establecen los escritores contemporáneos con esta estética.

Haciendo un balance del campo literario de fines de los años ochenta, José Luis De Diego³ constata el desplazamiento del núcleo problemático desde el plano de lo representado al de la representación. Como consecuencia de ese cambio de la mimesis clásica, destaca fundamentalmente la fragmentación del universo representado al negarse la totalidad social como objeto de representación. Esa pretensión de representar en el mundo ficcional la totalidad del mundo social de la que hablaba Lukács, parece disgregarse en las literaturas contextualizadas en tiempos de la crisis de los grandes relatos, como si el realismo de pretensión abarcadora se correspondiese con la era de la modernidad y sus relatos totalizantes. Sin embargo, el autor se pregunta sobre la posibilidad de seguir pensando la literatura de los ochenta a esta parte en los términos de realismo-antirrealismo, es decir, según un esquema interpretativo de oposiciones que tiene su propia trayectoria en la crítica literaria del siglo XX, sobre todo con el surgimiento de las poéticas vanguardistas. En su respuesta sostiene que, a pesar de su transitada trayectoria, la categoría “realismo” y su oposición siguen siendo productivas para la interpretación, con la salvedad de que los críticos se desmarcan del realismo ingenuo, por lo que recurren a la adjetivación según su discernimiento de las nuevas inflexiones efectuadas sobre la base de esta estética particular. Así, el realismo de Arlt es realismo, pero “metafísico”, el de Laiseca realismo, pero “delirante”, etc. Se matiza de esta manera la posibilidad de quedar asociado con una categoría como la del realismo a secas, fuertemente criticada a partir del llamado “giro lingüístico” de mitad de siglo pasado.

Si el realismo en términos representativos se vincula, como vimos, con las nociones de mimesis y de referencialidad verosímil, en la narrativa de Casas parte importante de su inversión en términos de productividad escritural está centrada en la construcción de un referente excesivamente “icónico”. Con “icónico” aludimos al procedimiento destinado a

reconstruir la minuciosidad de la experiencia en el tiempo y el espacio por intermedio de una descripción específica. No en todos sus relatos, pero sí en la mayoría (lo que se constituye en tono general), tanto los objetos como los lugares, y sus respectivas descripciones, funcionan como íconos referenciales de un tiempo cultural e histórico claramente delimitado: los años setenta. Esta función le podemos atribuir a la proliferación de enumeraciones relativas a objetos de consumo, algunos cotidianos, otros culturales (como las películas, los grupos musicales de la época, los aparatos tecnológicos como, por ejemplo, el combinado, etc.):

La dictadura fue la música disco. Estuve en el lugar equivocado en el momento equivocado. Y si no, mírenme: en mi pieza. Acabo de volver del cine Lara, de avenida de mayo. Vengo de ver ‘La canción es la misma’ de Led Zeppelin. Todos los sábados íbamos con mis amigos a ver la misma película (Casas, 2005: 9).

O *Ya está, soy un Travolta de chocolatín Jack (...)* (Id). Algo semejante sostiene Alan Pauls en su análisis cuando habla de “acting referencial generalizado” como procedimiento dominante de los relatos:

Los lemmings y otros llama a las cosas por su nombre (...) quiere devolverles el nombre a las cosas que ya tenían uno y lo perdieron, pero también empujar hacia el nombre –hacia la potencia de inscripción del nombre– categorías, ideas, creencias más generales informes o difusas (...) (Pauls, 2006 / 2007: 1).

Para Pauls esta potencia de inscripción de la nominación en la narrativa de Casas trata de corroer lo indeterminado que despliega toda ficción en pos de la univocidad y claridad de los signos del lenguaje. A su vez, articula en su lectura esta facultad de la nominación con su anclaje temporal específico que destacamos anteriormente:

Pero el nombre (...) es básicamente conservador; es el formol que preserva un bloque de espacio-tiempo perdido y sirve para “hacer” Historia sin perder tiempo, o más bien, para retener, de la Historia, el chispazo puntual, fulgurante, de un acontecimiento (...) (Id).

A lo largo de los relatos, este procedimiento está presente y se relaciona con otro aspecto muy importante de la construcción realista: su configuración del espacio. Si decíamos que el tiempo tiene una notación muy precisa, gracias a la construcción metonímica de productos de consumo que funcionan como íconos de anclaje “setentistas”, la configuración del espacio se produce en términos de locaciones identificables en un mapa porteño: el barrio de Boedo. Así, las distintas secuencias de la narración destinadas a describir lugares como las calles, las plazas del barrio, etc., no pueden ser desestimadas como aspectos que sumergen a la narración en momentos de morosidad, pues desde el punto de vista de la construcción referencial son fundamentales para conformar la ilusión de realidad que el pacto de verosimilitud parece exigir⁴.

Estos rasgos que hacen al procedimiento específico de representación constituyen un primer núcleo estético que vincula la narrativa de Casas, desde una perspectiva general, con una tradición literaria que se ha consolidado conformando parte importante del sistema literario argentino. Sin embargo, nuestro interrogante teórico sobre las dinámicas de filiación/desafiliación respecto de las tradiciones permite pensar que todo pronunciamiento en relación con el pasado implica no sólo un reconocimiento, una identificación, sino también un olvido, una deslectura o un desplazamiento, en términos de Harold Bloom, aunque sea leve sobre su antecedente⁵. En este sentido, advertimos una leve desviación en el realismo practicado por Fabián Casas, desvío que no observamos en otros registros inscriptos en la órbita realista. Se trata de una característica vinculada con la temporalidad de la representación y la distancia de la instancia de enunciación. Como si entre el conjunto de experiencias que se nos está contando, aquéllas de un grupo de amigos de infancia en el barrio de Boedo en los años setenta, y el momento en que se ubica la narración existiera una distancia temporal que le atribuye a lo narrado un tono nostálgico. Desde el presente, en donde narra una voz adulta, se recuperan las vivencias de un pasado que, en su carácter de irremediamente perdido, imprime a la narración un matiz de evocación dolorosa. Sin querer caer en el fetichismo de las etiquetas, podríamos denominar al realismo de Casas, continuando la operación crítica consistente en adjetivar las formas actuales del realismo estético, como una modalidad de “realismo nostálgico” o de “evocación”⁶.

La zona narrativa arltiana.

En alguna de las reseñas que se detienen en su narrativa, se esboza, de un modo amplio, una posible afinidad entre Casas y Roberto Arlt. Así lo hace Alan Pauls⁷, cuando compara a ambos escritores teniendo en cuenta la conflictiva relación que los vincula con la cultura (letrada-ilustrada), relación marcada por una actitud sádica y socarrona (entre otras cosas, por aquel famoso asalto a la biblioteca escolar de *El juguete rabioso*), en virtud de la cual denomina como neocostumbrismo o “literatura de barrio” la narrativa de Casas. Nosotros destacamos un vínculo entre las narrativas de Arlt y la de Casas, pero no tanto por el rasgo de burla despectiva, señalado por Pauls, de la que es objeto la cultura en la narrativa de Casas. Nos parece posible e interesante identificar una matriz genérica que está presente como modelo de muchas de las narraciones de Casas y que tiene un ilustre antecedente en *El juguete rabioso* arltiano: el género de educación-aprendizaje. Esta matriz genérica puede reconocerse a partir de ciertos rasgos particulares: 1) por un lado, su estructuración a partir del principio fundamental de la adquisición de un saber. El personaje principal se encuentra implicado en diferentes acontecimientos en base a los cuales se despliega en el relato un proceso relativamente progresivo de adquisición de conocimiento, culminando con la constatación o comprensión de una verdad, en la medida en que al finalizar el relato se vuelve explícita la distancia que media entre los conocimientos que tenía al inicio del mismo y los que posee en el final; 2) generalmente esta forma genérica establece un vínculo particular entre los personajes cuya configuración reconoce como núcleo una relación asimétrica desde el punto de vista del saber o el conocimiento. La figura de la relación que condensa este aspecto es la de la pareja maestro-discípulo; 3) el género se constituye, en ocasiones, en un evaluador respecto de lo que la sociedad le

demanda al sujeto con capacidad de autonomía, es decir, maduro. Así se vislumbra el principio crítico que rige este tipo de narrativas⁸.

El juguete rabioso narra, fundamentalmente, la serie de acontecimientos destinados a iniciar a un adolescente en el mundo del delito y el trabajo. Esto es importante porque ambas prácticas sociales se encuentran contrapuestas, en principio, como dos horizontes posibles a los que el sujeto puede aspirar según su anomia social o no. El modelo genérico de la novela es mixto, pues exhibe rasgos propios de la novela de educación-aprendizaje, pero también del género picaresco, en particular el tránsito del personaje por distintos oficios, estableciendo contacto con el sistema social específico de esas labores (el pequeño comerciante –librero en el cap. 2 y corredor de papelería en el 4–, y el trabajo militar en el cap. 3).

Silvio Astier es un adolescente (en capítulos sucesivos se precisa su edad: 14 años en el primer capítulo, 15 en el segundo, 16 en el tercero⁹) que vive con su madre viuda y su hermana. Este detalle no es menor, pues el modelo tutelar que postula el género de educación-aprendizaje en la mayoría de las narraciones analizadas se construye en un espacio que ha quedado vacante. Vale decir, allí donde la familia está disgregada, donde falta la figura aleccionadora, modelo de admiración-identificación, que por lo general es el padre –como en este caso–, aunque no siempre, viene a instalarse un personaje ajeno al círculo familiar que intenta llenar ese vacío.

Silvio se encuentra a lo largo del relato en una posición de asimetría, con respecto a Enrique Irzubeta en el capítulo inicial y al Rengo en el capítulo final. De esta manera, el principio y el final de la novela trazan un círculo que relaciona una pareja de personajes en la que uno de ellos se posiciona como un modelo a seguir para el otro. En ambos casos, la relación modélica se entrama en el marco del mundo delictivo: Enrique se constituye en un modelo a seguir, ya que conoce los avatares de lo ilícito, tal como lo acreditaba su fama de falsificador, con tan sólo catorce años. Le muestra a Silvio un mundo nuevo, una forma de vida desconocida hasta entonces por él. Con Enrique y otro adolescente más –Lucio–, deciden formar una sociedad destinada a planear robos y hurtos: por ejemplo, camuflarse como posibles inquilinos y desvalijar bienes inmobiliarios (instalación eléctrica, portalámparas, lámparas, canillas de bronce, etc.) en tanto objetos de reventa en el mercado negro. En esta serie de robos contra la propiedad, se enmarca el famoso robo a la biblioteca de una escuela, mediante el cual se traza una relación conflictiva, con la cultura letrada simbólica, que se distancia de los medios de acceso legitimados –la enseñanza formal, por ejemplo– y valora las vías clandestinas y no reconocidas. En este mismo sentido, nosotros leemos tanto el consumo de folletines de bandidos famosos como Rocambole, gracias a su alquiler a un zapatero andaluz, como las reiteradas lecturas mencionadas por el personaje que no hacen otra cosa que ilustrar la práctica del autodidactismo. Se describe, entonces, un itinerario “otro”, alternativo, en el acceso a la cultura letrada, no sólo literaria, sino general –técnica, física, química (de ahí el conocimiento para los diversos inventos)–. La novela asume de esta forma la oposición entre lo legal y aquello que trasciende sus normas, como un eje que estructura la totalidad de su universo imaginario.

El punto final de la relación con la figura de Enrique lo termina caracterizando como el delincuente auténtico y es por esto por lo que se constituye en modélico, pues, cuando la policía está a punto de atrapar a los adolescentes delinquiendo y estos deciden suspender las actividades del Club por el peligro inminente, el único que se resiste es

Enrique, quien sostiene que a pesar de la soledad y la amenaza piensa continuar con las actividades ilícitas.

El otro modelo a seguir para Silvio Astier es el Rengo. Este personaje, ya no un adolescente sino un hombre mayor con experiencia, trabaja en el mercado cuidando los carros de los vendedores y Silvio lo conoce gracias a que intenta venderles papel a los puesteros. Allí traban amistad. El Rengo tiene un pasado como ladrón, y si se constituye en un modelo para Silvio no es tanto en este sentido como en la capacidad que demuestra para ganarse la vida (que tanto le cuesta al mismo Silvio como vendedor) por medio de pequeños engaños: por ejemplo, utilizar uno de los carros bajo custodia para hacer un flete sin que su dueño se entere o robar una pieza de carne que un vendedor olvidó en su carro, etc. En principio, su costado delictivo se encuentra anquilosado en el pasado, inactivo, remitido siempre a anécdotas añejas. Sin embargo, su estado es latente y se manifiesta en la propuesta que le hace a Silvio, pues ya no se trata de una simple ratería para la supervivencia cotidiana, sino de un golpe considerable: robar la caja fuerte del ingeniero cuya doméstica es la mujer del Rengo.

Es interesante señalar qué enseñanza adquiere el sujeto que ocupa la relación de aprendiz en los términos asimétricos y cuál la consecuencia, si la hay, de esa transferencia de conocimientos. La enseñanza que Silvio consigue asimilar de la relación mantenida con Enrique refiere a interrogar su propia naturaleza en tanto delincuente. Al encontrarse perseguidos por la policía, tanto Silvio como Lucio acuerdan desarmar la organización, mientras Enrique persistirá robando, porque al parecer constituye algo fundamental en él. Sin embargo, Silvio blanquea su situación y se desmarca de la ilegalidad tomando un trabajo como ayudante de librero, etapa que abarca todo el capítulo dos, titulado “Los trabajos y los días”. Si la clandestinidad termina acobardando a Silvio y orientándolo hacia el mercado laboral impulsado por demandas familiares (otra consecuencia de la inexistencia de la figura familiar dominante es la necesidad de sostenerse económicamente a sí mismo), el mundo del trabajo no le significa ningún progreso, ya que se encuentra vilmente explotado. La existencia de Silvio se configura como la búsqueda de su identidad: ni ladrón ni trabajador asalariado, parece oscilar entre inventor y poeta, habida cuenta de, no sólo el capital adquirido de manera autodidacta en estos conocimientos, sino de la avidez y curiosidad que estas materias le despiertan. Enrique le muestra una faceta que Silvio busca, porque no tiene: la certeza sobre su identidad.

La enseñanza que le transfiere la diversidad de experiencias, con Enrique, el mundo del trabajo y el Rengo, implica la posibilidad de autoconocimiento para Silvio. Luego de sucesivos fracasos (la salida de la librería sin una posibilidad de venganza redentora –la brasa humedecida–, la desertión del Ejército por su conocimiento excesivo para una institución embrutecedora y la supervivencia al límite como vendedor de papel), Silvio parece acercarse tanto a su identidad –en negativo, mediante la oposición con lo que va conociendo que no quiere ser– como al conocimiento del funcionamiento social de su época. Para poder dejar de ser un mero asalariado objeto de explotación, para escalar en la pirámide social, parece imprescindible atravesar ciertos límites. Esa revelación se condensa en un acto: dejar la ambigua línea de lo ilícito por la que transita a lo largo de la novela denunciando el robo del Rengo (con el que estaba vinculado como cómplice). Como si la traición con respecto al sujeto de la misma clase implicara la única posibilidad de ascender en el escalafón social y, a la vez, ubicarse definitivamente en el ámbito de lo legal. La

misma acción es leída de modo absolutamente opuesto según el código de clase. Para el mundo del hampa y la clase trabajadora, la delación es la más ignominiosa de las traiciones, mientras que para el código burgués significa el restablecimiento del orden amenazado por el delito. Mediante esa acción límite consigue su recompensa, al menos en apariencia: Arsenio Vitri, el ingeniero, le promete un puesto en Comodoro Rivadavia, con lo que la precaria situación de Astier parece adquirir estabilidad en un futuro.

Como último aspecto a destacar en relación con nuestra lectura de *El juguete rabioso*, deberíamos mencionar que a pesar de los códigos de clase enfrentados que se encuentran entramados en la potente escena final de la novela, como lectores nos queda la sensación de que los actos de Silvio son juzgados a partir de una moral universal. Luego de los padecimientos por los que ha atravesado al transitar el sistema social, Astier ha aprendido la lección –como Lucio, ladrón convertido en soplón de la policía, es decir, otro traidor– según la cual es necesario regenerarse (“la lucha por la vida”, dice Lucio citando a Darwin) sin importar a quién haya que dejar en el camino, mientras que para el lector el supuesto ascenso social de Silvio, y también de Lucio, desde una perspectiva moral es una caída o, mejor, un “tropiezo”, como la frase que concluye, ambiguamente, el sentido de la novela: *Tropecé con una silla ... y salí* (Arlt, 2009: 189).

El modelo basado en una relación asimétrica de conocimientos –en un sentido amplio– entre los personajes implicados también cumple un rol estructural significativo en parte del corpus narrativo de Fabián Casas.

Uno de los relatos más importantes del volumen *Los lemmings y otros*, titulado “El bosque pulenta”, se construye mediante este modelo de relato:

Se trata de dos chicos que salen a la vez por las puertas traseras del mismo taxi y que, por miles de motivos, no se vuelven a ver más. Uno de ellos soy yo, el que cuenta esta historia. El otro es Máximo Disfrute, mi primer amigo, *maestro instructor*, como se le quiera llamar (Id: 29, subrayado nuestro).

El cuento narra los acontecimientos a través de los cuales este personaje llamado Máximo Disfrute inicia en distintos planos de la experiencia al personaje narrador de éste y otros relatos –Andrés Stella–: desde el aprendizaje onanista hasta la forma de expresarse:

En la cortada del pasaje Pérez, escucho de boca de Máximo la palabra ‘Chabón’. Estamos jugando al fútbol en la calle. También dice, cada vez que algo está bueno, ‘Pulenta’. Yo le dije esa palabra a mi maestra y me retó. Mi mamá también me retó cuando se la dije a mi viejo. Mi papá, en cambio, se rió (Id: 30).

El relato entronca la influencia de Máximo sobre Andrés y su grupo de amigos de Boedo con cierta entonación de épica barrial marcada por la tensión creciente a causa de una pelea entre la barra de Máximo y otro grupo juvenil que se junta en Parque Rivadavia. De esta forma, la intersección entre estos elementos permite concluir que el personaje que funciona como modélico, tanto para el narrador como para todo el grupo, es aquél que simultáneamente ejerce el liderazgo colectivo. Es la experiencia, concebida en una diversidad de planos, lo que Máximo transfiere al grupo del que forma parte el narrador; vivencias que para ellos son desconocidas. Así, aunque tiene la misma edad que el resto,

Máximo demuestra haberse adelantado en el cumplimiento de las etapas que culminan con la madurez y, consecuentemente, con la autonomía. Máximo se masturba, luego tiene prácticas sexuales con chicas; es quien no teme a la hora de pelearse en la calle y el colegio, y se expresa como los muchachos mayores. Además, al igual que en el relato arltiano, tanto la inserción laboral como la violación normativa desplazan al personaje dominante como figura distanciada del común de chicos de su edad: Máximo consigue un trabajo en el mercado, a la vez roba en las oficinas donde su madre limpia y, luego, vende y consume drogas. Una correspondencia visible, entonces, entre el antecedente arltiano y este relato reside en la transgresión de las normas sociales operadas a partir del accionar desarrollado por el personaje modélico. Como en el relato de Arlt, la iniciación juvenil se encuentra vinculada con el delito y la lucha en el mercado laboral a través de la figura dominante. Es más, el mismo relato explicita de alguna manera el núcleo temático que despliega el género de educación-aprendizaje en el cual lo inscribimos:

Esa incertidumbre constante, ese peregrinar de pieza en pieza, aceleró la imaginación de Máximo y *lo convirtió a temprana edad en un adulto*. ¿Qué es un adulto? Alguien que comprende que la vida es un infierno y que no hay ninguna posibilidad de buen final (Id: 29, subrayado nuestro).

Implícitamente, el relato presenta lo que tiene de atractivo el personaje dominante para el grupo: un sujeto que se vuelve adulto de forma precoz y que mediante su experiencia se convierte en líder y también, de alguna forma, mentor para el resto.

La misma estructura asimétrica desde el punto de vista del conocimiento entre los personajes y el vínculo del modelo a seguir con la transgresión normativa se presenta en la novela breve titulada *Ocio*. Allí asistimos a una historia narrada por el mismo Andrés Stella, ya casi adulto, que ha alcanzado la mayoría de edad y que tiene dos problemas: por un lado, es hipocondríaco; por el otro, practica una forma de vida cuyas directrices están trazadas por la ociosidad: está tirado en su cuarto escuchando los Beatles, Led Zeppelin, y leyendo, todas actividades que, si bien son altamente significativas en cuanto constituyen un puntal en la identidad del personaje, desde la óptica del sentido común medio (el de su padre, por ejemplo) son altamente improductivas. En este relato, no sólo se toca la problemática del impugnamiento del arte por su supuesto régimen excedentario, por su improductividad, sino que el modelo de la matriz genérica de educación-aprendizaje permite confirmar, a pesar de sus variantes, un rasgo fundamental del ancestro arltiano: es la desintegración de la familia (se explica en el relato la crisis familiar provocada por, en este caso, la muerte de la madre) lo que en *Ocio* permite la búsqueda de modelos externos. Como hemos mencionado al leer *El juguete rabioso*, la implosión desintegradora de la familia se establece como condición de la acentuación en la búsqueda de modelos externos fuera del núcleo familiar. En la novela de Arlt, a diferencia de *Ocio*, se explicita la ausencia de la figura paterna. Además, de la misma manera que en la novela de Arlt, el mundo del trabajo es una fuerza que presiona sobre el adolescente en vías de maduración, de consolidación identitaria, imponiéndose como el horizonte que la sociedad le destina a los sujetos ya independientes. De ahí que el título de la nouvelle, *Ocio*, leído desde esta perspectiva, asuma toda su importancia al exhibir su agudeza en relación con el contenido temático-ideológico del género que trabajamos.

En este caso, el personaje que figura como el iniciador en los conocimientos de los que irá nutriéndose Andrés es un compañero de la secundaria llamado Roli:

Cada minuto de nuestra vida en común pasó por delante de los ojos de la mente. Durante los quince y los dieciséis habíamos ido puntualmente al trasnoche del cine Lara a ver 'La canción es la misma', de Led Zeppelin. Yo la había visto unas treinta y dos veces, Roli se jactaba de unas cincuenta. Cuando lo conocí, *me preocupé por imitar su forma de caminar. También repetía sus expresiones* como 'bardo catatónico' o 'frío nival' o 'me explota la cabeza' (Casas, 2006: 70, subrayado nuestro).

La vinculación –al igual que con Máximo– entre el modelo a imitar y la trasgresión normativa se efectúa, en este caso, como forma impostada de sustituir la vida “ociosa” del protagonista frente a los demás. Roli se contacta con un narcotraficante y consigue un “trabajo” de distribución de narcóticos para realizar conjuntamente con Andrés. Éste finge ante sus familiares un trabajo común (encuestador) que le sirve de coartada para hacer las distribuciones con Roli. Además de esta lucha entre los personajes para evadir las presiones sociales mediante la actividad clandestina, también en *Ocio* hay una interesante referencia al acceso a bienes simbólicos que no se caracteriza particularmente por efectuarse en ámbitos institucionalizados. Como si las narrativas de educación-aprendizaje que estamos analizando se interesaran por señalar que los aprendizajes significativos para un sujeto, aquellos que lo marcan para siempre y le permiten convertirse en un hombre, no se producen en ambientes institucionalizados; se desarrollan en la calle, con los amigos, o en los libros, la música, el cine, es decir, en las prácticas donde la experiencia está mediada simbólicamente. En estas narrativas de Casas, las instituciones educativas sólo importan como posibilidad de cruce entre los personajes, casi todos compañeros de escuela, pero no por el valor de los conocimientos y experiencias aprendidos en ellas. En este sentido, la escuela es como el barrio, son espacios que posibilitan el encuentro entre los personajes, pero a diferencia de ella, el barrio tiene una incidencia identitaria muy superior: estar en Boedo, pelearse por el barrio, transitar sus calles, etc., son cosas más importantes que asistir a tal o cual escuela. De esta forma, la cultura, el consumo de bienes simbólicos, tiene marca clandestina en estas narrativas. En *Ocio*, se reescribe el robo de libros de *El juguete rabioso*, pero ya no es a una biblioteca escolar, sino a una librería de la calle Corrientes, en la que Andrés aprovecha la distracción de los vendedores para llevarse un libro en el bolsillo interior de su campera. Parece haber un corrimiento respecto de los espacios donde se da el encuentro con la cultura (concebida aquí como saberes y experiencias mediadas simbólicamente): si en *El juguete rabioso* la cultura estaba en la calle, en la zapatería del viejo andaluz, en los libros que una vecina le presta a Silvio, ese lugar de circulación no institucional se enfrentaba con aquéllos institucionales, condensados en la biblioteca escolar violentada. En la narrativa de Casas, este enfrentamiento es inexistente. O bien se accede a la mediación simbólica de la experiencia de forma individual, o bien se la obtiene por intermedio del mercado de consumo (cines, librerías, etc.). El desplazamiento –antes la escuela ahora el mercado– no deja de ser significativo por lo que dice sobre la incidencia actual de las formas institucionales oficiales en la experiencia de los sujetos.

El último relato que quisiéramos tomar para ejemplificar esta filiación entre la narrativa de Casas y *El juguete rabioso* en base a la matriz genérica común es un relato titulado “Los cuatro fantásticos”, también integrante del volumen *Los lemmings y otros*. El narrador es, otra vez, un adulto que rememora sus años de escuela primaria y secundaria estableciendo cuatro etapas sucesivas, correlativas con las distintas parejas con quienes su madre mantuvo una relación. Los cuatro fantásticos del título aluden a las cuatro relaciones (un boxeador, un profesor de artes, un cura y, finalmente, un instalador de antenas) por las que su madre y, por lo tanto él, atravesó durante sus años formativos. Nuevamente observamos cómo la fragmentación de una familia orgánica clásica (el padre del narrador disolvió la familia al abandonarlos) genera la posibilidad, casi la necesidad, de la búsqueda de un modelo de identificación externo. La inflexión particular de este relato es que no se vincula al modelo tutelar con la trasgresión normativa, como en relatos anteriores, sino que la figura modélica es alternativamente representada por personajes distintos, cada uno de los cuales deja un aprendizaje sustantivo para el personaje narrador. Los sucesivos tutores imprimen una enseñanza en el adolescente que narra: *Ellos dejaron sus huellas en mi vida y pienso que una forma de retribuirles que me hayan pisado es contar quiénes eran, lo que me enseñaron* (Casas, 2005: 21). Del ex boxeador, el chico aprende a cuidar su propio cuerpo mediante el ejercicio disciplinado, porque, durante un período de enfermedad pulmonar, Carmelo –el ex boxeador– decide realizarle un plan de entrenamiento destinado a fortalecerlo. La primera enseñanza consiste, entonces, en disciplina y cuidado propio. El segundo tutor, el profesor de plástica del narrador, deja una enseñanza de índole más práctica, pero no por eso menos importante. Si de las síntesis que efectúa de su relación con cada pareja de su madre resalta lo más importante, según el criterio de asimetría entre la experiencia y la inexperiencia, de la relación con el profesor Locasso destaca los paseos que hacían por los subtes, en los cuales le mostraba las distintas posibilidades de combinación entre las estaciones. Al recordarlo, el narrador destaca: *[...] es justo decirlo, gracias a él conozco a la perfección la línea de subterráneos que cruza la ciudad. Jamás podría perderme [...]* (Id: 24). Es elocuente el pasaje porque refiere al aprendizaje práctico como posibilidad de ganar autonomía en tanto sujeto: poder viajar solo en el laberinto urbano ya es un índice de maduración. Y esto es fruto de la relación tutelar pretérita.

El tercer novio de la madre es nada menos que el cura joven de la iglesia –el padre Manuel– donde está el potrero al que el narrador va a jugar al fútbol. Luego de la separación con el profesor de plástica, la madre se encuentra deprimida y va a confesarse. El niño sospecha la relación al ver salir al cura vestido de civil de su edificio. En su casa la madre exhibe signos inequívocos de haber estado llorando. Él va a hablar con el cura y le dice estar preocupado por su madre, a lo que el cura responde que su madre era una gran mujer y que nunca debía olvidar eso. La madre nunca más vuelve a la iglesia y el cura es trasladado a otra provincia. A partir de esta historia, el narrador toma conocimiento de una actitud espiritual: la abnegación, el sacrificio. Es posible leer entrelíneas, y el narrador lo hace desde el presente de madurez, que el romance entre el cura y su madre generó en el padre Manuel un dilema existencial entre el amor trascendente y el terrenal. Optar por uno de ellos –Dios y la misión evangelizadora–, no significa desconocer la importancia de lo que es dejado de lado, de ahí el sacrificio. Como si a través de su propia vida el padre le explicara al joven narrador que la existencia tiene un componente sacrificial fundamental. El negativo de cada elección importante de vida esconde una alternativa desechada.

Por último, la pareja de la madre que más influye en el narrador es Rolando, un reparador de antenas que pasa la mayor parte del tiempo caminando por los techos de casas y edificios. Esta relación tutelar es interesante, porque, a diferencia de las anteriores, Rolando explicita de alguna manera el espacio vacío que está ocupando al referirse de modo despectivo cuando habla del padre biológico del narrador. Éste, ya de diecisiete años, se establece como ayudante de Rolando, por lo que comparten mucho tiempo juntos. Luego, el narrador es llamado para realizar el Servicio Militar Obligatorio –otro signo más de su progresiva autonomía– y su madre le cuenta por carta, tiempo después, que terminó su relación con Rolando. Al concluir la colimba, el narrador empieza a trabajar arreglando antenas. El conocimiento transferido en este caso es doble: primero, espiritual, al hacerle comprender al chico que no puede dejarse engañar ante un posible regreso del padre biológico –una lección de valoración propia, de autoestima–; segundo, un conocimiento práctico, un oficio que permite que el sujeto en trance de maduración cuente con una herramienta para responder, al igual que otras narrativas de la serie, a las demandas del mercado laboral.

Concluimos este núcleo semántico a partir del cual planteamos el parentesco Casas/Arlt señalando un aspecto interesante. Consideramos que el género de educación-aprendizaje despliega una relación de saber/conocimiento asimétrica entre un personaje que se constituye en el modelo dominante a seguir, pues es quien posee el saber, y un personaje que es iniciado-instruido en ese nuevo conjunto de conocimientos y experiencias gracias a esa relación. Además, decíamos que entre el principio y el final del relato mediaba una distancia correlativa entre un no saber inicial y un saber que ha sido asimilado, es decir, un proceso que adquiere la forma de la revelación de una verdad profunda. Si esa verdad profunda, existencial, de la condición humana ha sido señalada en las obras de Roberto Arlt, señalamiento que lo sitúa como un precursor del existencialismo, ¿qué podríamos decir al respecto de los relatos de Casas?

En la propuesta de una lectura, de una interpretación singular, reside, a nuestro entender, uno de los placeres de la crítica. En este sentido, los relatos de Casas permiten leer, a partir de esa relación de conocimiento entendida como transmisión amplia de saberes y experiencias, el proceso de decadencia por el que atraviesan los modelos de identificación. En todos los relatos que inscribimos en la matriz genérica de educación-aprendizaje, luego de que la transferencia de saberes y/o experiencias se efectúa, los personajes que en un momento son figuras dominantes actuando como referentes de identificación decaen estrepitosamente, volviendo evidente su patética declinación –no por lo ridículo necesariamente, sino por la carga emotiva, quizá compasiva, que produce en el lector–. Así sucede con el final de Máximo que permiten leer los “Apéndices al bosque pulenta”. Este relato, que cierra el volumen de cuentos *Los lemmings y otros*, narra en tres partes el final de Máximo. Luego de una elipsis temporal entre su salida del taxi tras pelear contra la barra del Parque Rivadavia, momento en que es visto por última vez –la parte de la historia que narra “El bosque pulenta”–, nadie sabe qué fue de su vida, contribuyendo ese misterio a la formación de un mito (muerte, cárcel, ingreso a una secta religiosa, etc.); el último cuento echa por tierra todas las especulaciones de sus amigos. La primera sección muestra a Máximo en un monólogo que, por los vocativos (“doctor”, “usted”, etc.) y los encabezados en forma de réplica (“exactamente”, “¿Por qué me pregunta sobre el mismo tema?”), nos refiere a un diálogo del que ha sido eliminada una de las voces. Máximo se

encuentra en una sesión psiquiátrica. Otra sección del mismo cuento refiere la reacción de algunos de los amigos de la barra de Boedo, ya crecidos, al ver por televisión la entrevista que le hacen a un paciente rehabilitado de una clínica de drogadicción: el paciente entrevistado es Máximo. De esta manera abrupta, conocemos el final de la historia del líder de Boedo.

Roli también termina siendo víctima de la experimentación con tóxicos que había practicado progresiva y acentuadamente luego del “trabajo” conseguido. Aunque no se explicita de forma directa su muerte, el hecho de que Andrés tenga en su casa la colección del *Corto Maltés* al final del relato confirma, de modo implícito, su deceso. Recordemos: luego de sufrir insistentes ataques de migraña y de asistir a una guardia médica, Roli es internado en observación y sometido a una intervención quirúrgica. En la visita de Andrés antes de la operación de emergencia, Roli le pide encarecidamente que le lleve al hospital su colección de comics del *Corto Maltés*, pues los médicos, esperanzados, le dicen que en breve podría volver a leer. Sin embargo, en la última visita, tras la intervención, el paciente se encuentra en terapia, en estado de inconsciencia. El relato despliega en ese instante una elipsis temporal relativamente amplia ubicando al narrador en su casa, momento en donde explica la posesión de la colección de comics que, entonces, nunca fue entregada. Esto constituye un claro indicio de imposibilidad del cumplimiento del deseo de Roli, al parecer su último deseo. Por su parte, cada uno de los cuatro fantásticos atraviesa el mismo proceso. Luego de la cumbre que irradia identificación como modelo, el inventario de sus declinaciones son particulares: uno termina negando el modelo que fue al dejar impresa su imagen como golpeador de mujeres, otro intenta imponer su modelo de vida a los demás y esta postura lo desestima, el sacerdote no cumple con los límites de su orden, y termina siendo transferido, y, finalmente, el instalador de antenas es atacado por el vértigo, siendo ésta, quizá, la mejor ironía que ilustra el proceso de caída de los modelos identificatorios.

Algo semejante ocurre con los personajes tutelares en la novela de Arlt. Tanto Enrique como el Rengo terminan sus biografías en un declive pronunciado. Pero, a diferencia de lo que sucede con los modelos identificatorios en Casas, la caída definitiva tiene una cifra específica y clara: es legal. Enrique y el Rengo terminan como carne de presidio. La violación a la Ley que consistía, entre otras cosas, en uno de los atributos que los vuelve atrayentes para Silvio, tiene un costo altísimo. Con su vida se encargan de enseñarle a Astier las consecuencias de no regenerarse, como hacen Lucio y el mismo Silvio, para dejar la senda de lo clandestino definitivamente atrás. Otra discusión es si esta regeneración no se traduce en falta de autenticidad.

Los personajes dominantes de Casas no pagan el precio de su posición didáctica con la cárcel. Sus pérdidas, sus caídas, no se clausuran según un código penal, aunque la mayoría de ellos transgreda las normas. Sus finales son diversos: algunos evidencian la caída con su declive en el cuerpo, como Roli y Máximo; otros ostentan un derrumbe que es de índole moral (por ejemplo, el boxeador de “Los cuatro fantásticos”). Lo que es importante es que todos, de una forma u otra, terminan cayendo, por lo que este corpus permite interrogar el presunto carácter conservador de la narrativa de educación-aprendizaje: ¿siempre es necesario restablecer el orden perturbado en el relato por los personajes dominantes (hayan violado las leyes o no)? ¿o es, quizá, el precio que deben pagar por ser personajes que se destacan como sujetos de identificación y referencia para otros?

Al principio de este artículo sosteníamos, citando a Nicolás Rosa, que la relación de filiación discursiva con el ancestro textual nunca es una relación absoluta de identificación, sino que implica un desvío, una separación y un olvido respecto del ancestro: ¿dónde advertimos la deslectura, el olvido, que la narrativa de Casas opera sobre el antecedente que identificamos en Roberto Arlt?

Analía Capdevila (2002) traza una serie de aspectos en los cuales lee un movimiento de distanciamiento realizado por la narrativa de Arlt con respecto al realismo practicado en su tiempo. A pesar de compartir algunos tópicos comunes con el grupo conformado por los boedistas, como por ejemplo rechazar la sensibilidad nueva defendida por la vanguardia martinfierrista, sostener la función social del arte y el compromiso del artista conjuntamente con una visión del espacio urbano como reducto donde la hipocresía y la abyección se constituyen en pilares, para Capdevila Roberto Arlt no se pliega a sus resoluciones narrativas para dar cuenta de esos tópicos:

(...) Arlt demuestra su ‘voluntad de realismo’ –como la llamó Adolfo Prieto– a partir de una adscripción fuerte a las convenciones de lo verosímil: una realidad fácilmente identificable por el gran público, evocada a través de un lenguaje ‘corriente’, con escenarios reconocibles y personajes comunes que hablan el mismo idioma. Con todo, a poco de iniciado el relato, se hacen evidentes una serie de fracturas y de distanciamientos (...) que atentarán contra ese ilusionismo inicial (...) (Analía Capdevila en María Teresa Gramuglio, 2002: 226).

Esa ruptura sobre el plano de representación realista se concreta a partir de las irrupciones emergentes del mundo imaginario de los personajes en sus diversos registros: desde los sueños propiamente dichos, hasta las imaginaciones diurnas que, de alguna manera, toman elementos del mundo real de los sujetos y los distorsionan.

Entendemos que la deslectura efectuada por la narrativa de Casas se realiza tomando como objeto la dimensión fantástica que el realismo arltiano despliega como construcción imaginaria de los personajes. Esta dimensión fantástica es desleída en la narrativa de Casas. Su narrativa nunca plantea tensionar la construcción del verosímil, es más, gran parte de su inversión, en términos de composición, se concentra en consolidar el “efecto de real” del que, siguiendo a Barthes, nos referimos con anterioridad. Quizá, la única presencia de un atisbo fantástico se encuentre en el “delirante” final reencarnatorio del relato “La mortificación ordinaria”, de *Los lemmings y otros*. Se trata de la historia de un ex militante de la Juventud Peronista y pintor famoso devenido en un hombre que ha borrado los rastros de su vida pasada, salvo por ráfagas de recuerdos que lo asaltan. Mudándose a la casa de su madre para cuidarla en los últimos trances de su vida, se implica en una matanza para ayudar a otro personaje que exhibe debilidades para solucionar sus problemas. Al final del relato, se retoma un tópico, el cardenal doméstico que el protagonista al comienzo deja a cargo de una vecina, para darle un cierre fantástico que se distancia del plano realista trabajado en la totalidad del volumen. La narración establece un vínculo imprevisto entre Kundari, uno de los compañeros del protagonista en tiempos de la militancia armada, y el ave doméstica, cerrando el relato mediante una explicación que se basa en un principio

metafísico como es el de la reencarnación. El carácter imprevisto y abrupto del final, a nuestro entender, muestra fisuras en la resolución del relato, pues en ningún momento estas relaciones no realistas son trabajadas, ni en el cuento ni en el volumen concebido como totalidad. En ese sentido, plantea un quiebre con el registro general de la colección de relatos. Este final de relato constituye una excepción respecto de la operación de deslectura que Casas realiza sobre su antecedente: eliminar las fracturas fantásticas características del realismo arltiano.

El término Realismo refiere a una categoría estética de una amplitud considerable que tiene su historia en el desarrollo del sistema literario argentino. Nuestra intención en este trabajo era acotarlo a uno de los géneros que se inscriben en su órbita, el género de educación-aprendizaje, a partir del trabajo que Casas realiza en su narrativa con este género, y trazar un diálogo con uno de los fundadores de la narrativa de aprendizaje como Roberto Arlt. Incluso, evitando generalizaciones, tratamos de denominar esta modulación que opera la narrativa de Casas como *Realismo nostálgico*. No debe dejarse de lado que distintos autores “jóvenes”, que practican en su escritura un planteamiento que tiene como centro de lectura la noción de verosimilitud, han recurrido al género de aprendizaje en sus primeras publicaciones. Menciono dos solamente: la novela *La sed* de Hernán Arias (2005), Ed. Entropía, y la novela *El amor nos destruirá*, de Diego Erlan, Ed. Tusquets; lo que nos permite interrogarnos sobre la vigencia de este género en la literatura argentina contemporánea.

Fecha de presentación: 31/05/2014 - Evaluación: 16/10/2014

Bibliografía.

Amícola, José. (2003). *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo. Rosario.

Arlt, Roberto. (2009). *EL juguete rabioso*. Ed. Losada. Buenos Aires.

Avellaneda, Andrés. (1985) “Realismo, antirrealismo, territorios canónicos en la argentina literaria después de los militares” En VIDAL, Hernán, *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, p.p 578-587.

Barthes, Roland, Boons Marie-Claire, Burgelin Olivier, Genette Gerard, Gritti Jules, Kristeva Julia, Metz Christian, Morin Violette, Todorov Tzvetan .(1970). *Lo verosímil*. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires.

Bloom, Harold. (1991). *La angustia de la influencia*. Ed. Monte Ávila. Caracas.

Capdevila, Analía (2002). “Las novelas de Arlt. Un Realismo para la Modernidad” En *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*. Emecé. Buenos Aires, p.p 225-244.

Casas, Fabián. (2006). *Ocio seguido de Veteranos del pánico*. Santiago Arcos. Buenos Aires.

---. *Los Lemmings y otros*. (2005). Santiago Arcos Editor. Buenos Aires.

Dámaso Martínez, Carlos. (2004). “La irrupción de la dimensión fantástica”. En Saítta, Silvia (Dir.), *Historia Crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Emecé. Buenos Aires, p.p 501-522.

De Diego, José Luis. (1999). “La novela de aprendizaje en Argentina”. En *Revista Orbis Tertius*, número V. Universidad Nacional de La Plata, p.p 15-31.

---. *Campo intelectual y literario en la argentina (1970-1986)*. Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor en Letras [on line]. Disponible en: W.W.W.Memoria.fhce.unlp.edu.ar.<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>.

Gramuglio, María Teresa (Dir.). (2002). “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”. En *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*. Emecé. Buenos Aires, p.p 7-38.

Pauls, Alan. (2007) “Revancha”. En revista *Otra parte*. Número 10, p.p 1-5.

Rosa, Nicolás. (2004). *El arte del olvido*. Beatriz Viterbo Editora.

Notas.

¹ Éste es el período estudiado en el tomo número seis de la *Historia crítica de la literatura argentina*, a cargo de María Teresa Gramuglio, cuyas consideraciones sobre el realismo nos guían, en parte, en nuestra labor.

² Sobre el caso del realismo arltiano y sus “fracturas”, quiebres o distorsiones respecto del verosímil, ver el artículo de Analía Capdevila “Las novelas de Arlt. Un Realismo para la Modernidad” en *Historia crítica de la literatura argentina, El imperio realista*.

³ Ver De diego, José Luis, *Campo intelectual y literario en la argentina (1970-1986)*. Páginas 211-220.

⁴ Ver el artículo de Roland Barthes “El efecto de realidad”, (1970).

⁵ Sin este olvido, la desmemoria o la desviación, estaríamos condenados como críticos y como lectores a suscribir una idea de la literatura como excesiva profusión epigonal de textos padres. Es decir, la “originalidad”, si es que éste sigue siendo un valor para determinar una lectura, siempre se ubicaría en el nivel de los ancestros textuales.

⁶ Deberíamos ser cautelosos para no asumir una postura crítica que consista en la inclusión absoluta y mecánica de todos los relatos de Casas bajo esta categoría. Por ejemplo, la breve novela titulada *Ocio*, no cumple del todo la modalidad que identificamos en muchos relatos de *Los lemmings y otros* y en *Veteranos del pánico*. Aun así, esto no invalida nuestra propuesta de identificación de ese rasgo específico en la narrativa realista de Casas.

⁷ Ver el artículo de Alan Pauls “Revancha”, (2006 / 2007).

⁸ Tomamos esta caracterización fundamental del género de educación-aprendizaje de José Luis De Diego (1999).

⁹ Véase cómo la explicitación de la edad del protagonista en capítulos sucesivos permite entroncar la novela al género de educación-aprendizaje, pues en la notación de la edad se condensa la idea misma de crecimiento.

LA TRADUCCIÓN COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN SOCIO SEMIÓTICA

María de los Ángeles Montes*

Resumen

La incorporación de los modelos ternarios de signo a la semiótica abrió un campo nuevo de problemas de investigación. La recepción de los signos es uno de ellos. Pero la recepción importa actividades de interpretación y actividades de apropiación. Mientras las segundas son fácilmente observables porque se plasman en prácticas y discursos, las primeras son reticentes a la observación directa, se refugian en el mundo interior y se expresan en el mundo exterior casi exclusivamente a través de las segundas. ¿Cómo acceder, entonces, a las interpretaciones? En busca de la respuesta a esa pregunta hemos diseñado una herramienta técnica que se sirve de la traducción para hacer producir discursos lo más apegados posible a las interpretaciones, en el marco de entrevistas focalizadas. En esta comunicación pretendo exponer los fundamentos teóricos que permiten utilizar la traducción como técnica, tanto para reconstruir las interpretaciones de los informantes, como para inferir las operaciones y los procesos cognitivos que llevan a ellas. Lo haré analizando las potencialidades de las traducciones intersistémicas e intrasistémicas, y lo ilustraré con ejemplos tomados de una investigación empírica sobre la recepción del tango (tanto en su música como en su poesía) en la ciudad de Córdoba.

Palabras Clave: Recepción – Traducción – Entrevista – Interpretación

TRANSLATION AS A SOCIO SEMIOTIC RESEARCH TOOL

Abstract

The incorporation of ternary sign models to semiotics has opened an entire new field of research issues. The reception of signs is one of them. However, reception involves both activities of interpretation and appropriation. While the latter are easily observable as they are embodied in practices and discourse, the former are harder to pinpoint as they hide in the inner world and express themselves to the outside world almost exclusively through activities of appropriation. How to get access, then, to the interpretations? In the search of the answer to this question, we have designed a technical tool that makes use of translation to produce discourses that are as closely associated to interpretations as possible, within the framework of focused interviews. In this article, I intend to put forth the theoretical bases that enable the use of translation as

* Licenciada en Comunicación Social. Integrante de un equipo de investigación radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Becaria de posgrado de CONICET (Doctorado en Semiótica). María de los Angeles Montes [montes.m.angeles@gmail.com]
Recibido 07/2014. Aceptado 09/2014

a technique, for both the reconstruction of the interpretations of informants as well as to infer operations and cognitive processes that lead to them. I intend to do this by analyzing the potential of intrasystemic and intersystemic translations, and providing examples from empirical research on the reception of tango (its music and poetry) in the city of Córdoba.

Key words: Reception – Translation – Interview – Interpretation

LA TRADUCCIÓN COMO HERRAMIENTA DE INVESTIGACIÓN SOCIO SEMIÓTICA

1. Introducción:

Traducir es una tarea compleja, por momentos demasiado subestimada. Traducir es mucho más que trasladar unas palabras por su equivalente en otra lengua. Traducir es una tarea de producción discursiva que responde a reglas de generación específicas y que se funda en una ardua labor interpretativa.

Por eso mismo, como pretendo desarrollar en esta comunicación, traducir puede ser una puerta de ingreso para encarar investigaciones sobre los procesos interpretativos de los signos desde una mirada semiótica.

Desde la incorporación cada vez más extendida de los modelos triádicos de signo, la recepción ha dejado de verse como una actividad de mera decodificación (Verón, 1993, 2013). La cuestión de cómo se interpretan los signos, pero mejor aún, de qué operaciones cognitivas ponen en acción las personas para darle sentido a lo que en sí mismo no lo tiene, se ha vuelto un horizonte de investigación cardinal para nuestra disciplina (Violi, 2001; Eco, 1999).

Pero, ¿Cómo acceder a las interpretaciones? y ¿cómo reconstruir esas operaciones?

Si queremos encarar investigaciones empíricas en el terreno de la recepción resulta pertinente desarrollar estrategias de acercamiento adecuadas a nuestra mirada disciplinar, y a la clase de problemas que esa mirada construye.

Es en afán de realizar un aporte a esa empresa, que propongo compartir un breve análisis sobre el potencial de las traducciones inter e intra sistémicas como herramientas de investigación, y algunos ejemplos de su aplicación en una investigación concreta sobre la recepción del tango entre sus consumidores actuales.

En la primera parte de este trabajo me abocaré a plantear una distinción necesaria en el terreno de los estudios en recepción, aquella entre procesos interpretativos y prácticas de apropiación. A partir de allí me propongo desarrollar muy brevemente la plataforma teórica que habilita pensar el estrecho vínculo entre traducción e interpretación para, luego, detallar el por qué considero que la traducción como actividad de producción discursiva, permite inferir los procesos interpretativos.

Seguidamente desarrollaré muy brevemente las potencialidades de diferentes tipos de traducción como técnica de investigación pero lo haré ya introduciendo algunos ejemplos reales de su puesta en práctica.

Finalmente, en el último apartado intentaré reflexionar sobre las bases en que se funda este potencial pero también sobre algunos riesgos y límites que se deben tener presentes a la hora de poner en práctica la traducción como herramienta de indagación.

2. Procesos interpretativos y prácticas de apropiación

Durante los años setenta y ochenta un grupo de intelectuales de vertiente pragmatista sostuvo un productivo debate en torno al alcance de la semiosis infinita del modelo peirceano. En aquella oportunidad, Richard Rorty (2004) y Umberto Eco (2004b) encabezaban dos posturas contrapuestas en relación a ese tópico y que llevaron al segundo a publicar varios trabajos abocados específicamente a la cuestión de los límites de la interpretación (1992, 2004).

La postura de Eco era, y sigue siendo, que la semiosis es infinita pero no ilimitada, y que la *interpretación* no debe confundirse con el *uso* de los signos (Eco, 1987). La comunidad es el garante intersubjetivo de la semiosis, la que limita la deriva interpretativa y garantiza la comunicación¹.

En ese gesto, Eco introdujo una distinción importante: no todo lo que se hace con los signos puede ser considerado una correcta interpretación en los términos que la comunidad establece y ése debe ser el criterio para juzgar si lo que las personas hacen con los signos es interpretarlos o usarlos.

Pero, además, no todo lo que se hace con los signos es interpretar, ni siquiera para los propios usuarios de los signos. Porque la distinción equiana apuntaba a distinguir las interpretaciones válidas de las erróneas, aún contra la opinión de los intérpretes que las sostenían. Pero existen otros haceres con los signos que no se juzgan verdadera interpretación ni por los intérpretes ni por el resto de su comunidad y, sin embargo, forman parte de la recepción de esos signos. Llamamos a esos haceres, *prácticas de apropiación*².

Podemos apropiarnos de un cuchillo para usarlo como destornillador, pero eso no implica que pensemos que eso que tenemos entre manos es, efectivamente, un utensilio que tiene el propósito de colocar o quitar tornillos. Podemos apropiarnos de un discurso preexistente para ironizarlo e incluso para parodiarlo, pero eso no significa que creamos que eso que producimos es el sentido correcto para ese discurso, en los términos de nuestra comunidad interpretativa³.

Porque interpretar supone arrojar una hipótesis sobre el sentido del signo o del paquete signifiante. Se funda en procesos inferenciales que involucran creencias previamente incorporadas, y que se estabilizan bajo la forma de hábitos (CP 1.379, 2.148, 2.170, 5.491)⁴. Luego, las personas pueden hacer algo más con un discurso: reescribirlo, traducirlo, discutirlo, parodiarlo, etc. La distinción es analítica pero necesaria porque supone un ordenamiento lógico y operaciones distintos. Solo es apropiable lo que ha sido interpretado previamente.

Pero, ¿Cómo acceder entonces a las interpretaciones que los usuarios concretos hacen de un determinado paquete signifiante?

Lo que encontramos normalmente como producciones discursivas no solicitadas a disposición del investigador son generalmente apropiaciones orientadas por los más diversos fines. Los procesos interpretativos en cambio, debemos inferirlos a través de éstas, y eso supone un gran desafío.

2. La clave en la traducción

La traducción se presenta como una práctica de producción de sentido muy particular que puede ser bien aprovechada para obtener información que nos permita inferir no solo las interpretaciones de los usuarios de los signos, sino también las creencias en que se fundan los procesos inferenciales que las originan y las normas sociales que regulan esas asociaciones de sentido.

Traducir significa producir un texto, signo o paquete significativo con el objetivo de equivaler con un texto, signo o paquete significativo fuente, intentando mantenerse lo más apegado posible a lo que se juzga sería el sentido supuestamente original del texto.

Eso último, la valoración sobre lo que sería el sentido profundo del texto, implica un esfuerzo interpretativo orientado por una pretensión de fidelidad en relación a lo dicho por el otro, una suerte de respeto jurídico por la palabra ajena (Basso, 2000:215). Al traducir se pretende ser fiel a la palabra ajena, o al menos ese es su ideal regulatorio (Eco, 2009:31).

Esta creencia en la posibilidad de traspasar fielmente el sentido de un paquete significativo a otro se basa en otra creencia de fondo que es muy útil al funcionamiento normal de la semiosis: la de que los signos tendrían un significado más o menos fijo, un “sentido original” que todos entenderían fácilmente y que sería *el* correcto. Está claro que desde una semiótica pragmática no podríamos estar de acuerdo con esa creencia y, sin embargo, debemos reconocer que esta creencia, aunque no sea cierta, es funcional a la semiosis en la medida en que permite una economía comunicacional. Permite comunicarse sin suponer que sea necesario desambiguar constantemente cada palabra que se dice. Suponemos que el resto entiende exactamente lo mismo que nosotros estamos pensando y únicamente nos disponemos a clarificar ante un hecho de incompreensión evidente.

Por este motivo resulta tan complicado investigar en lo que las personas interpretan ante los signos, es algo difícil de preguntar de manera directa, por ejemplo, en una entrevista. Es por esto que la traducción, en tanto práctica de producción de sentido, puede resultar de gran utilidad para indagar en la interpretación de los signos.

Y eso no solamente porque está guiada por el imperativo de fidelidad a lo que se interpreta que sería el sentido final del texto fuente, sino también porque esa fidelidad es, precisamente, un ideal nunca plenamente realizado.

Traducir obliga a interpretar y, en función de esa interpretación, ponderar diferentes *niveles del texto* (Eco, 2009: 434) o capas (Fabbri, 2000: 42). Quien traduce este obligado a tomar decisiones en relación a hasta dónde respetar lo que se dice literalmente, cuándo es un buen momento para reformularlo, qué elementos del paquete significativo fuente es más importante mantener y cuáles, llegado el caso de necesitarlo, serán más prescindibles. Deberá evaluar la necesidad de mantener la equivalencia semántica o estilística, y algunas veces deberá optar por preservar más una que otra.

De modo que una traducción puede hacer ver las operaciones de selección (Díaz, 2013) llevadas a cabo en la interpretación y permitimos inferir más fácilmente los esquemas de valoración que las promueven.

Esta imposibilidad asociada al imperativo de fidelidad podemos ponerla a favor de la investigación en recepción utilizando la traducción como herramienta de construcción de datos. Si en lugar de hacer la pregunta directa sobre lo que las personas interpretan ante un paquete significativo, solicitamos que lo traduzcan a otro sistema de signos (o

dentro del mismo sistema), y suponiendo que tengan voluntad sincera de participar de la propuesta, ellos intentarán producir un discurso lo más fiel posible a eso que juzgan sería el “sentido original” del texto, y esto es, su interpretación.

Pero, resulta igualmente evidente que no todo el mundo maneja varias lenguas naturales como para producir un texto equivalente en otro idioma. Sin embargo, ese no es el único tipo de traducción posible.

Umberto Eco (2009: 305) ha trazado una categorización de diferentes tipos de interpretaciones que pueden resultarnos útiles para pensar las distintas formas en las que se puede traducir un texto. Podríamos pensar, entonces, en traducciones intersistémicas e intrasistémicas.

En el primer grupo encontraríamos aquellos casos en los que la traducción se hace entre diferentes sistemas semióticos, como puede ser entre las diferentes lenguas naturales, pero también entre otros sistemas de signos no lingüísticos.

Mientras que en el segundo grupo se encontrarían todas las traducciones que se realizan dentro de un mismo sistema semiótico, como puede ser una misma lengua natural⁵.

3.1 El potencial de las traducciones Intersistémicas

Las traducciones entre lenguas naturales son traducciones entre dos sistemas de signos diferentes y es el caso más común y conocido de traducción intersistémica.

Al tratarse de sistemas distintos la posibilidad de transferir el significado de uno a otro se ve fuertemente condicionado. Existen por una parte, claros vacíos terminológicos en la transferencia. En la lengua castellana, por ejemplo, la palabra *resaca* se utiliza frecuentemente para designar el malestar ocasionado por la excesiva ingesta de alcohol⁶. En inglés existe el término equivalente *hangover*, pero la lengua italiana carece de un término para ese uso específico. Si alguien debiera traducir un texto que contenga ese término al italiano tendría que optar, o bien por decir más, o bien por decir menos que en el texto original.

Se puede optar por reemplazar la palabra *resaca* por una explicación que contenga la clase de síntomas que ese tipo particular de malestar ocasiona y las causas (el consumo de alcohol), intentando mantener la traducción lo más apegada posible al sentido en términos semánticos y esa sería una opción válida, aunque eso implique que el texto se modificará sustancialmente en lo que respecta al ritmo y a su extensión. Y eso puede significar mucho si el término se encuentra, por ejemplo dentro de un poema. O se podría, en cambio, optar por traducir por el término más cercano, manteniendo el ritmo y la forma del texto, ponderando lo estilístico y sacrificando parte del sentido que deriva del término.

En cualquier caso lo que se pretende destacar es que en toda traducción hay pérdidas y/o agregados. En el caso en que se cambia por completo de sistema de signos, lógicamente, las distancias son mayores que dentro de un mismo sistema de signos. Pero todavía más si esos dos sistemas de signos, además, están edificados sobre materialidades diferentes. Paolo Fabbri señala con acierto que cuando hay un cambio en la materialidad de los signos la traducción como tal encuentra un límite que empuja a una transducción (2000: 116-118) o, en términos equianos, a una adaptación o transmutación (2009: 410-447).

Pensemos en la posibilidad de traducir una imagen a una narración, la práctica de la écfrasis. La descripción verbal de una imagen, por más fiel que pretenda ser, sería incapaz de ofrecer el mismo efecto de sentido de su percepción visual. Además es altamente probable que una tal descripción diga mucho menos de lo que ofrece la imagen.

Sin embargo una actividad de traducción tal podría ofrecernos información importante sobre cómo observan las personas, vale decir, sobre qué elementos priorizan en la percepción visual y cuáles de éstos resultan más importantes para darle sentido a lo que ven. A la inversa, transformar en imágenes lo que está en palabras obliga a ofrecer información que muchas veces no está en el texto de origen, que ha sido a veces deliberadamente omitida.

Si quisiéramos filmar una película de *La metamorfosis* de Franz Kafka nos sería muy difícil hacerlo si no decidimos en qué clase de insecto se ha convertido Gregor Samsa.

A medida que los sistemas de signos se alejan, las incompatibilidades crecen, y fuerzan más agregados y recortes.

3.2 Los interpretantes de la música. Un ejemplo de traducción intersistémica

Pensemos ahora, por ejemplo, en la música. ¿Tiene sentido la música? Desde la perspectiva desaussureana-jakobsoniana la música no podría ser considerada siquiera un lenguaje porque la mayoría de las veces no representa nada y esto sería, desde ese paradigma, condición necesaria (Verón, 2013: 250). Pero desde la perspectiva equiana (deudora del paradigma peirceano), donde el signo que interpreta no tiene una forma o materialidad predeterminada, la música podría ser claramente un lenguaje si fuera capaz de provocar otros signos (emociones, sentimientos o pensamientos) como sus interpretantes, y si éstos estuvieran regulados por alguna clase de hábito interpretativo.

¿Cómo explorar empíricamente en los sentidos de la música si éstos muchas veces se limitan a provocar emociones?

En una investigación sobre la recepción del tango por parte del público milonguero en la ciudad de Córdoba diseñamos una variante de entrevista focalizada (Merton, Fiske y Kendall, 1998) en la que se le solicitó a los informantes que, tras la audición de diferentes fragmentos de tangos muy distintos entre sí, le asociaran a cada uno un sentimiento o una cualidad como complemento predicativo, bajo la consigna de que esas palabras tradujeran esa música. Los resultados fueron contundentes. Mientras un mismo fragmento de música recibió adjetivos como “triste”, “nostálgico” o “melancólico”, otro recibió palabras como “fuerza”, “pasión”, e “intensidad”, y otro recibió calificativos como “divertido”, “alegre” y “juguetón”.

Cada fragmento recibió de los informantes palabras que redundaban, o bien en el mismo campo semántico, o bien en unos muy cercanos⁷. Quedó claro que la música, al menos este tipo particular de música, es un sistema de signos con todo derecho, y que los efectos de sentido que es capaz de provocar no son de orden meramente subjetivo. A partir de allí fue posible avanzar en hipótesis sobre las operaciones cognitivas que ponían en marcha para adjudicarle esos sentidos y no otros⁸.

Es evidente que un grupo de adjetivos están lejos de conseguir traducir cabalmente todo lo que una música provoca pero debemos reconocer que es una buena puerta hacia su inferencia. Esas palabras dicen mucho menos que los fragmentos sonoros y, sin embargo, ya dicen algo importante.

Hay cosas que es imposible decir en otro sistema de signos y cosas que es imposible no decir también. Tenerlo presente es fundamental para poner la traducción al servicio de la indagación. Porque lo que es una debilidad en términos del ideal regulatorio de la traducción podemos convertirlo en una útil herramienta de investigación, capaz de ofrecer elementos para inferir las interpretaciones e incluso ir más allá, permitiendo abordar las *operaciones* interpretativas (qué atrae más la atención, qué se prioriza, cómo lo imaginan, qué le agregan y qué omiten, qué supuestos activan esos signos, etc.).

4.1 El potencial de las traducciones Intrasistémicas

Al igual que las traducciones intersistémicas estas otras implican agregados y recortes de sentido pero en un grado mucho menor. Estamos traduciendo dentro de un mismo sistema de signos, palabras por palabras dentro de una misma lengua, o sonido por sonidos, o imágenes por imágenes dentro de un mismo registro semiótico.

En el plano de la lengua las sinonimias, por ejemplo, operan como traducciones intrasistémicas (más específicamente intralingüísticas). Pero también lo son la reformulación, la definición, la metáfora y la paráfrasis en todas sus variantes. Todas ellas pueden funcionar como traducciones intrasistémicas muy productivas a la hora de adentrarnos en las interpretaciones que las personas hacen de los signos.

Por tratarse de una traducción dentro de un mismo sistema de signos ya no es el cambio en la materialidad la que fuerza recortes y agregados en la traslación. Lo que lo hace es, en cambio, el tipo de actividad que se solicita y puede llegar a permitir, en ese sentido, un condicionamiento de la traducción diseñado ad hoc. Podemos, por ejemplo, idear una traducción que requiera un recorte de información para observar operaciones de valoración y jerarquización interpretativa.

Solicitar a alguien un resumen de un texto es pedirle precisamente que nos lo traduzca en un formato más breve. Para hacerlo el traductor deberá interpretar el texto fuente, evaluar qué es lo más importante del texto, lo fundamental para mantener lo que él considera que es ese “sentido original”, y priorizarlo en su producción. Deberá en consecuencia decidir qué es prescindible, o menos imprescindible, para mantener el mismo efecto de sentido.

Incluso podíamos pensar en una serie de actividades de traducción en formato de resumen con una gradual disminución en la extensión requerida para observar así no solo cuáles son los elementos insustituibles según el intérprete, sino cuáles son más o menos prescindibles y cuáles completamente prescindibles (algunos tenderán a desaparecer rápidamente mientras otros permanecerán hasta el final).

En el extremo final estaría la *topicalización* (Eco, 1987). El tópico es un recurso pragmático que implica claras operaciones de jerarquización de los elementos del paquete signifiante (y decisiones sobre cuáles se debería activar y cuáles no) para poder desarrollar una hipótesis sobre su temática general.

4.2 Los supuestos de la interpretación. Un ejemplo de traducción intrasistémica

En la misma investigación sobre la recepción del tango se realizaron algunas actividades de ese tipo en relación a varios poemas previamente seleccionados.

En uno de ellos, por ejemplo, el enunciador hablaba a una mujer joven y le aconsejaba que disfrutara de la vida porque es corta, que no pensara en el amor ni tratara de ser una mujer virtuosa, y que en cambio buscara un hombre adinerado que le permitiera darse una buena vida⁹. Se le solicitó en primera instancia a los entrevistados que definieran cuál era el tema central del poema. Fueron muy pocos los que dieron una descripción similar a la que acabo de realizar líneas atrás. La mayoría o bien priorizó la cuestión de “disfrutar de la vida” (el fin) o bien la de “acomodarse” con un hombre adinerado (los medios) lo cual, además, provocó posicionamientos completamente distintos de esas personas en relación al poema. Mientras los primeros decían que les parecía bello, los otros decían que no les gustaba en lo más mínimo. Cuando se les preguntó a los primeros sobre si habían advertido cuáles medios proponía el enunciador para alcanzar ese fin ellos reconocieron la existencia de ese consejo pero, según decían, “lo importante no es eso, lo importante es esto de vivir la vida”.

Comprender las *operaciones* de jerarquización de elementos que realizan los intérpretes, entre otros factores, puede ayudarnos a entender, por ejemplo, cómo es posible que en las puertas del siglo XXI muchas personas disfruten de la poesía del tango, una poesía que responde a las condiciones de enunciabilidad de las clases proletarias de principio del siglo XX.

Pero las traducciones intersistémicas pueden ayudarnos también a visibilizar lo que está implícito en los procesos interpretativos reales, las creencias que operan como premisas en los procesos inferenciales que dan origen a sus interpretaciones, vale decir, podemos a través de esas actividades hacerles decir más de lo que dice el texto fuente.

En otra fase de la misma investigación, por ejemplo, se les entregó a cada uno de los entrevistados un poema previamente seleccionado para que lo tradujeran a una narración. El cambio de género discursivo es una herramienta que se puede explotar con muy buenos resultados.

Para el intérprete común de nuestra lengua, una narración es el equivalente a una historia con principio y final, que se sucede en un tiempo lineal, y que involucra a personajes determinados en diferentes acciones. Tiene, la mayor parte de las veces, un inicio o presentación, un nodo o conflicto y un desenlace o resolución.

Esta estructura narrativa es bien diferente a la que presentan la mayoría los poemas de las músicas populares, en este caso del tango. Muchos poemas, por ejemplo, describen un estado de cosas sin especificar el cómo se ha llegado a esa situación.

La narración, además, coloca a los personajes en tercera persona, a diferencia de esos poemas del tango en los que el enunciador suele hablar en primera persona. Eso puede obligar al traductor a hacer ciertas definiciones sobre los personajes (por ejemplo, la tercera persona tiene que ser o masculina o femenina, mientras que la primera persona puede obviar esa información)

De modo que traducir a otro género discursivo implicaba para ellos completar la traducción con información que no estaba de manera explícita en el texto (y a veces tampoco implícita).

La semiosis funciona, como bien señala Eco, porque el intérprete colabora con el texto completando la información que por cuestiones de economía comunicacional, se omite. Todos los textos excluyen información que el lector debe inferir del texto y del contexto. La frase “la ventana está cerrada” es comprensible porque el lector infiere que hay una ventana, que esa ventana podría estar abierta y, en algunos contextos de comunicación, podría inferir también que el enunciador está diciendo que él ha cerrado dicha ventana.

Para comprender los procesos inferenciales que dan lugar a los signos interpretantes se hace necesario a veces entender de cuáles premisas parten.

Por eso el objetivo en esa oportunidad era indagar sobre los prototipos (Violi, 2001) de relaciones de género que ponían en juego estos informantes a la hora de interpretar la poesía del tango.

Uno de los poemas (del que trabajamos únicamente la primera estrofa y que reproduzco a continuación), fue seleccionado precisamente para ese fin porque da pocas referencias sobre el género del enunciador (a excepción del adjetivo numeral “un”) y describe una situación en la que “del brazo de hombres” decidió “quemar” su juventud¹⁰.

Pucherito de gallina

Con veinte abriles me vine para el centro,
mi debut fue en Corrientes y Maipú;
del brazo de hombres jugados y con viento,
allí quise, quemar mi juventud...
Allí aprendí lo que es ser *un* calavera,
me enseñaron, que nunca hay que fallar.
Me hice una vida mistonga y sensiblera
y entre otras cosas, me daba por cantar.

El objetivo era conocer cómo imaginaban los informantes esa situación, quién suponían ellos que hablaba (si era un hombre o una mujer), y qué tipo de relación mantenía con esos hombres que menciona. Sobre la base de entrevistas anteriores habíamos construido la hipótesis de que para interpretar los poemas del tango estas personas tendían a realizar un primera topicalización, separando los tangos con tema amoroso de los otros, y que los primeros tendían a interpretarlos siguiendo el patrón de género heterosexual. A continuación reproduzco cinco ejemplos de traducciones realizadas por distintos informantes y que ilustran claramente la clase de información que este tipo de actividad es capaz de proporcionarnos.

Ejemplo 1.

Bueno, *el tipo* jovencito de algún interior. Ya sea de barrio, o del interior provincial, cayó como a París, de algún modo, y se encontró con una vida nocturna, de farra. Podría ser la milonga, podría haber habido una milonga ahí. Creo que de algún modo, acá se da mucho en la actualidad, cuando uno es de un pueblo y se va a estudiar a una capital. O a trabajar a una Capital. En este caso, se encontró con la noche, pero venir del campo e ir allá y encontrarte con esa vida, aprenderla, *con algunos amigotes*, qué se yo. Y *seguirlos*, creo que decía. Y se enganchó con la noche, me parece.

Ejemplo 2.

Es una chica que se inició muy joven en la calle. Calculo que a nivel sexual. Y con tipos muy adinerados y... Y se abrió la vida en la calle.

Ejemplo 3.

Bueno, habla... digamos, yo me imagino la época de antes el paso de lo que es la niñez, digamos, a lo que es la vida de un hombre. Entonces, cuenta que a los 20 años *el chico* “debutó en Corrientes y Maipú”, en este caso dice... De mano de *amigos mayores* que *él aprendió* todo lo que era la vida de ese entonces, o por lo menos la vida que tenía esa gente. Que pareciera que era la vida que tenían los milongueros, los tangueros de antes.

Ejemplo 4.

“Pucherito de gallina”. “Con veinte abriles...”. Yo a este sí lo escuché. “Con veinte abriles me vine pal centro. Mi debut fue en Corrientes y Maipú *del brazo de hombres jugados y con viento*”... ¿Viste que todas minas se prostituían?.

Ejemplo 5.

Una *chica* jovencita que *se va de hombres* con mucha plata y ahí aprendió lo que era la noche y todo lo que trae la noche. “Que nunca hay que fallar”, eso es cuando tenés códigos. “Mistonga y sensiblera”. “Y me daba por cantar”. Me parece como esos... Qué sé yo, tiempo de hoy, en un pub. Una cosa que se le dio de vivir la noche. Y, tendría que ser *la mujer de uno de ellos*. No otra cosa... Sí, para estar ahí, con ese tipo de gente, siempre tenés que tener un ladero, alguien *que te esté manteniendo* o te esté dando el lugar para estar ahí.

El traspaso entre géneros se complementa además con la utilización por parte de los entrevistados de sinonimias, todo lo cual contribuye a aportar información valiosa sobre cómo hace sentido un signo determinado en el momento de su interpretación.

5. Conclusiones

Traducir supone interpretar, pero lo contrario, según Paolo Fabbri también sería cierto, que interpretar significaría el traducir unos signos por otros. La inferencia, sostiene, consiste en el movimiento de signos en signos (Fabbri, 2000:29). Podríamos pensar, entonces, que interpretar y traducir serían sinónimos aunque lo más correcto sería en todo caso pensarlos como cuasi sinonimias.

Esto, porque “traducir” produce algunos efectos de sentido que interpretar no. El más evidente es que traducir remite a la actividad concreta de *producir* un texto equivalente con la intención de que reemplace a otro siendo lo más fiel posible al supuesto sentido original del texto, con el objeto de que esta traducción supere del mundo interior del sujeto, que se exprese. La interpretación, en cambio, puede bien quedarse dentro de la

mente. Existe, además, un uso socialmente instituido que ubica a un concepto en el plano de la producción reglamentada de discursos y a la otra en el plano del mundo interior.

Pero a pesar de esto, desde el punto de vista de la semiótica, interpretar de manera satisfactoria un signo es precisamente eso, traducirlo de manera correcta (en los términos que establece la comunidad de intérpretes) a otro signo, que puede manifestarse bajo la forma de un pensamiento o una emoción.

Luego, a partir de allí, las personas realizan distintas prácticas discursivas en las cuales usan esos signos y se los apropian, pero no ya con la intención de mantenerse fiel a lo que el signo dice, sino con el objeto de influir en el mundo, de actuar.

Por eso es tan difícil investigar empíricamente en las interpretaciones que hacen las personas de los signos, porque en el mundo exterior rara vez encontramos discursos que podamos juzgar como traducciones, donde eso que se manifiesta efectivamente esté lo más cercano posible a aquello que se interpretó de ese otro signo. Para abordar una problemática como esa he sugerido en este trabajo la posibilidad de realizar actividades de traducción con los informantes.

Pedirle a alguien que traduzca un texto es pedirle precisamente la producción un segundo texto bajo la consigna de mantenerse lo más apegado posible a ese “sentido original”, o a lo que él *interpreta* que es el significado último del signo o paquete significante. Es el tipo de producción discursiva más cercana a su interpretación.

Y lo es porque el ideal regulatorio de la traducción establece que una correcta traducción no debería decir ni más ni menos que el texto original. Y sin embargo, como espero haya quedado evidenciado, eso es imposible.

Pero esa imposibilidad también puede ser explotada en la investigación. La traducción nos es útil porque mantiene la producción discursiva de los informantes lo más apegada posible a la interpretación pero nos es útil también por todo lo que se aleja de ella.

El lector estará pensando que esto es contradictorio y en realidad no lo es. Porque todo aquello que se corre por fuera del ideal de traducción, todo lo que dicen de más y lo que dicen de menos, no depende ya del informante y de su intención comunicativa (si quiere influir, si quiere convencernos de algo, parodiar, etc.), sino que ese corrimiento se da por las características específicas del tipo de traducción que le estamos solicitando.

Como investigadores podemos prever esas distorsiones. Sabemos que cuando solicitamos un resumen le estamos pidiendo que mute el texto, sabemos que posiblemente en la interpretación, por la extensión impuesta a la traducción, el informante se haya visto obligado a omitir alguna información. Pero sabemos también que esa omisión delata una jerarquización de elementos. De modo que, a través de las limitaciones impuestas por las actividades propuestas, podemos abordar no sólo lo que los signos significan, sino también el *cómo* lo hacen, podemos emprender el estudio de los *procesos* de significación. Y al mismo tiempo, cuando por las características de la actividad de traducción solicitada obligamos a decir más de lo que el texto fuente dice, podemos hacer surgir las premisas tácitas, las creencias en las que se fundan los procesos inferenciales que hacen posible el sentido. Otra vez, podemos ir más allá de los sentidos producidos y enfocarnos en cómo se llega a ellos.

Claro está que una técnica con estas características tiene también serios riesgos. Lo primero, evidente, es el peligro de obligarlos a decir demasiado, o demasiado poco. Es importante tomar consciencia de hasta qué punto estamos forzando la interpretación. Si

solicitamos a nuestros informantes, por ejemplo, que traduzcan una imagen a una descripción verbal, debemos advertir que su percepción de esa imagen, lo que ellos efectivamente ven y lo que eso significa para ellos, en absoluto se limita a lo que son capaces de describir. Y en el caso extremo, si quisiéramos traducir a una imagen los 8 volúmenes de los *Collected Papers* de C. S. Peirce, seguramente obtendríamos algo muy alejado de lo que realmente hemos interpretado durante su lectura.

A medida que nos alejamos del sistema de signos original, la violencia sobre el texto se volverá mayor. Por eso es importante evaluar cuidadosamente qué tipo de traducción solicitaremos, si supone un cambio de materialidad, entonces la fuerza ejercida será mayor.

No existe una receta que indique qué traducción es la más adecuada para solicitar. Todo dependerá de las necesidades de la investigación, de lo que deben interpretar, de nuestras hipótesis y, por supuesto, de la creatividad de los investigadores y del diseño general de la investigación. En ese sentido es una herramienta flexible en grado máximo. Su aplicación tampoco se limita al tipo de traducciones que he citado aquí a modo de ejemplo y nada impide que otros investigadores puedan experimentar con otras variantes. Ante tanta flexibilidad, crece su adaptabilidad pero también exige un cuidadoso diseño de de la entrevista y de las actividades a realizar.

Pero, además, la técnica posee la desventaja de que produce un resultado en cierto sentido artificial, a raíz de que la situación de recepción no es la que se daría en la recepción real de los signos.

En nuestro ejemplo de la recepción del tango, los informantes eran *milongueros*, apelativo con el que se autodenominan los que bailan tango salón. La propuesta de escuchar fragmentos musicales y leer los poemas en el marco de esta variante de entrevista focalizada se aleja mucho de la situación real de recepción, cuando ellos escuchan el tango y lo bailan. Por ese motivo durante las entrevistas no nos limitamos a estas actividades de traducción e incluimos otras preguntas tendientes a poner en contexto la recepción.

De modo que de ninguna manera esta técnica por sí sola puede darnos toda la información que necesitamos para reconstruir los procesos de producción de sentido en recepción. Pero, no obstante, puede resultar una herramienta robusta que, en el marco de un diseño de investigación mayor, nos abra una puerta para abordar estudios empíricos sobre la interpretación de los signos desde una mirada semiótica.

Fecha de presentación 31/08/2014 - Evaluación 25/11/2014

Bibliografía

- Basso Pierluigi (2000): "Fenomenologia della traduzione intersemiotica", *Versus*, 85-87, pp. 199-216
- Eco, Umberto (2009): *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*, Debolsillo, Barcelona
- (2004): *Interpretazione e sovrinterpretazione*, Tascabile Bompiani, Milano.
- (1999): *Kant y el ornotorinco*. Barcelona: Lumen.

- (2004b): “Sovrainterpretare i testi”; en Eco, Umberto (Coord.), *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Bologna: Tascabili Bompiani.
- (1987): *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona.
- (1992): *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona.
- Díaz, Claudio (2013): “Recepción y apropiación de músicas populares: Dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades”, en revista *El oído pensante* N° 1(2). Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Último acceso 12/12/2013].
- De Certeau, Michel (2000): *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana
- Fabbri, Paolo (2000): *El giro semiótico*, Gedisa, Barcelona
- Merton, Robert; Fiske, Marjorie y Patricia Kendall (1998). “Propósitos y criterios de la entrevista focalizada”. En *Empiria*, Revista de metodología de las ciencias sociales N° 1, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED España, pp. 215-230.
- Montes, María de los Angeles (2014): “El lugar del poder en la perspectiva decerteana”, en Boito, M. (comp.): *Lo popular en la estructura de la experiencia contemporánea: emergencias, capturas y resistencias*. Córdoba: El colectivo editorial. [En prensa].
- (2011): “Interpretación y prácticas sociales en la recepción del tango”. En revista *AdVersus* año VIII N° 21, Istituto Italo argentino di ricerca sociale (IIRS), Buenos Aires, pp. 125-148.
- Peirce, Charles Sanders (1931-1958): *Collected Papers*. C. HARTSHORNE C, WEISS P, & BURKS A.W. (Eds), Ma: Harvard University Press., Cambridge, Vols. 1-8.
- Rorty, Richard (2004): “Il progresso del pragmatista”; en Eco, Umberto (Coord.), *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Bologna: Tascabili Bompiani
- Real Academia Española (2001): *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª edición, Espasa Calpe, Madrid.
- Verón, Eliseo (1993): *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.
- (2013): *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Paidós, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Violi, Patrizia (2001): *Significato ed esperienza*, Bompiani, Milano.

Poemas citados:

- Carnelli, María Luisa (1929): *Se va la vida*. Poema escrito bajo el seudónimo de Luis Mario. Disponible en Internet: <http://www.todotango.com/musica/tema/1983/Se-va-la-vida/> [Última consulta 10/11/2014]
- Medina, Roberto (1953): *Pucherito de gallina*. Disponible en Internet: <http://www.todotango.com/musica/tema/2239/Pucherito-de-gallina/> [Última consulta 10/11/2014]

Notas

¹ En los últimos años ha modificado levemente esta concepción incorporando al Objeto como otro elemento que impone también ciertos límites a la semiosis (Eco, 1999).

² La denominación es deudora de la tradición sociológica, más específicamente del trabajo de Michel De Certeau (2000). Sin embargo, aunque se toma su definición de *apropiación*, no se comparte con el autor el resto de los postulados que desarrolló en relación a las *tácticas* por las evidentes contradicciones que implicaría con la perspectiva teórica asumida en este trabajo. Para un análisis más exhaustivo de las implicancias del modelo estructural en el planteo de De Certeau existe ya bibliografía (Montes, 2014).

³ En la versión equiana de la *intentio operis*, la comunidad que establece los límites es la de origen del texto. Desde nuestra perspectiva, en cambio, la comunidad que establece los criterios de interpretación es la comunidad de recepción. Sobre los motivos de esta diferencia no profundizaremos aquí puesto que excede las pretensiones de esta comunicación y porque es un tema que ya ha sido trabajado en otra publicación (Montes, 2011).

⁴ Las referencias a la obra de Peirce se realizarán según la usanza internacional, señalando las siglas CP por los Collected Papers seguida del número de volumen y número de párrafo.

⁵ Aunque la noción de *sistema de signos* es en principio ajena al paradigma considero, siguiendo a Eco, que la utilización del concepto es posible y productiva. Solamente vale aclarar que estos sistemas de signos, como se los entiende en este trabajo, no son sistemas cerrados sobre sí mismos ni implican que el sentido sea un producto originado por el propio sistema, abstraído de su uso, ni de asignación de valor por negatividad. Decimos sistema simplemente como conjunto de signos agrupados y organizados según reglas de combinación específicas, con sus gramáticas y sintaxis propias, de estabilidad relativa.

⁶ Es, de hecho la tercera acepción del término según la Real Academia Española (2001) aunque en Argentina es el uso más frecuente del término.

⁷ Lo cual es más que significativo si tenemos en cuenta que la actividad era de respuesta abierta, que de entre los miles de adjetivos a disposición en la lengua eligieron unos que redundan en ideas similares.

⁸ Lo que se indagó a través de otras herramientas técnicas. En este sentido, la triangulación metodológica con entrevistas y/o observaciones es el complemento necesario de este tipo de actividades de traducción.

⁹ *Se va la vida.*

Se va la vida...

se va y no vuelve.

Escuchá este consejo;

si un bacán te promete acomodarse,

entrá derecho viejo.

Se va, pebeta,

quién la detiene

si ni Dios la sujeta,

lo mejor es gozarla y largar

las penas a rodar.

Yo quiero,

muchacha,

que al fin mostrés la hilacha

y al misio

recuerdo

le des un golpe de hacha.

Decí, pa qué quieres

llorar un amor

y morir, tal vez,

de desesperanza.

No rogués la flor

de un sueño infeliz

porque, a lo mejor,

la suerte te alcanza

si te decidís.

Se va la vida...

se va y no vuelve,

escuchá este consejo;
si un bacán te promete acomodar,
entrá derecho viejo.
Pasan los días,
pasan los años,
es fugaz la alegría,
no pensés en dolor ni en virtud,
viví tu juventud.

¹⁰ El poema originariamente habría relatado el debut y el ingreso a la prostitución de una quinceañera. Según fuentes periodísticas, al momento de registrar el poema en SADAIC, se le habría solicitado al autor que lo modificara por juzgarlo demasiado atrevido y éste, en un bar cercano, habría hecho algunas cuantas modificaciones para que pudiera ser registrado, cambiándole entre otras cosas el género al enunciador. <http://www.diarioandino.com.ar/diario/2012/11/23/una-pequena-historia-para-compartir-la-verdad-sobre-el-tango-%E2%80%9Cpucherito-de-gallina%E2%80%9D/>

**UN CAMP DESDE EL MARGEN:
EL CUERPO MESTIZO DE LATINOAMERICA EN
LA CRÓNICA DE PEDRO LEMEBEL.**

María José Sabo*

Resumen.

El artículo toma como objeto de indagación las crónicas Pedro Lemebel. La lectura que se propone parte de analizar la integración de la estética *camp* al proyecto escritural de Lemebel, focalizando en la función que adquiere la parodia del melodrama cinematográfico como estrategia deconstructiva de las imposiciones del género. Nuestra lectura busca evidenciar la relación entre la politización del cuerpo que observamos en sus crónicas y la denuncia de un marco legal estatal que utiliza la norma heterosexual como dispositivo constructor de formas de ciudadanía y de un modelo de democracia sustentado en la exclusión y en la entronización de lo blanco como símbolo del progreso. Sus crónicas incorporan como estrategia de escritura el reciclaje irreverente que propician los cuerpos marginales, valorizando la heterogeneidad y la mesticidad como lo propio.

Palabras Clave: *camp*, parodia, mestizo, marginalidad, género, raza, cuerpo.

Summary

This article focuses its investigation on the chronicle of Pedro Lemebel, The proposed reading begins by analyzing the integration of *camp* aesthetics in the writing of Lemebel, focusing on the role acquired by the parody of cinematographic melodrama as a deconstructive strategy of to the impositions of the genre. Our reading seeks to demonstrate the relationship between such operation of politicization of the body that we observe in his texts, and the denounce of a governmental legal framework that uses heterosexual norms as a device to construct forms of citizenship and a model of democracy that are sustained by the exclusion and the entrenchment of whiteness as a symbol of progress. His chronicles harangue for another model of relationship in dialogue with the horizon of post-colonial debates, using as an image, the irreverent recycling brought about by marginal bodies and valuing heterogeneity and mesticidad as something unique to this subcontinent.

Keywords: *camp*, parody, mestizo, marginality, gender, race, body.

* Licenciada en Letras Modernas, doctoranda en Letras. Universidad Nacional de Córdoba.
merisabo@hotmail.com. Recibido 06/2014. Aceptado 08/2014

*Y nadie sabe si esa lágrima de diamante
que rueda por su mejilla
es auténtica.*

*Nadie pondría en duda esa amarga gota escenográfica,
que brilla lentejuela
en el ojo de la última escena.
(Pedro Lemebel, 2000 [1996]: 82)*

Nadie sabe, pero tampoco nadie pondría en duda. En su admirable condensación de imágenes, esta cita extraída de una de las crónicas de *Loco afán. Crónicas del sidario* del escritor y performer chileno Pedro Lemebel, invita a abordar su narrativa desde una de las figuras más persistentes en sus crónicas: la vacilación siempre inquietante entre lo auténtico y lo falsario, entre lo real y lo teatral, entre lo que brilla iluminado por las luces del espectáculo y las sombras que el recuento de la historia reciente de Chile repone en el texto. Una ambigüedad en que la escritura se abre hacia el juego, a la parodia y lo carnavalesco, como forma de mirada a la vez que inocente, crítica.

Desde esta zona de tensiones irresueltas propongo leer la impugnación que la escritura lemebeliana realiza de una identidad sexual pensada como natural y por tanto, despolitizada, punto ciego de un modelo de ciudadanía neoliberal y consumista, legitimante asimismo de un orden de exclusiones raciales soterradas bajo el ideario de la higienidad y la moralidad, observando allí de qué manera esta interpelación al sistema de ordenamiento de los cuerpos va hilando en Lemebel un discurso político de proyección latinoamericanista e intervención política en el presente. La propuesta es abordar su crónica relevando la incorporación en ella de lo *camp* como estética que, en tanto permite ensayar una voz escritural que trae la corporalidad *disidente* al centro de la escritura, también potencia la construcción de una sensibilidad –entre la ternura, la nostalgia y la aspereza rabiosa de quien reclama “ser deseado”- desde la cual se denuncien los órdenes coercitivos y represores de la sociedad chilena de la Transición. El *camp* lemebeliano sale al cruce de las imposiciones de *gender*¹, pero no queda ahí su fuerza contestataria ya que el modo paródico del relato busca poner en evidencia las alianzas entre el ordenamiento heterosexual de los cuerpos con otros dispositivos de represión y marginación que abrevan de esta heterosexualización del deseo para legitimar un sujeto modélico funcional al Estado neoliberal de los años noventa: dispositivos de raza y de clase, ambos integrados por el cronista a una genealogía de explotación que hunde sus raíces en la Conquista, los cuales intervienen también en la fijación de la inteligibilidad de los cuerpos, amparados ambos en las imposiciones de la normativa heterosexual establecida como lo natural, deseable y legal, pero especialmente como la garante del avance de la sociedad hacia el progreso. Un progreso entendido claramente según los parámetros de los sectores conservadores y eclesiásticos de innegable peso en la escena política y social del Chile post-dictadura.

El “blanqueamiento” de los cuerpos, vinculado a una idea de higienidad social, en correlatividad al blanqueamiento de ciertos espacios de la ciudad, de la memoria y de la historia dictatorial, ha confluído en la constitución del imaginario chileno neoliberal de las últimas décadas (Tomás Moulian, 1997). En este sentido, el patrón de enriquecimiento conservador y socialmente desigual de Chile, impulsado por el modelo económico implantado en las últimas décadas, es descrito por Lemebel como una

pintura blanca que se pasa por sobre los edificios viejos y testigos de la historia, como una limpieza sistemática de plazas y espacios públicos que intenta borrar toda marca tercermundista (Lemebel, 1998:187-188). Pero también denuncia el blanqueamiento como un ideario de raza y de valores de clase que pervive arraigado al discurso estatal: una blancura que recorta aquellos sujetos ciudadanos que acceden a las políticas públicas mientras que condena a aquellos otros que circulan como el lumpen de la “*economía nocturna*” del deseo (Nelly Richard, 2004 [1993]:46-53).

El blanqueamiento legal de la memoria es uno de los discursos más estructurantes de la nueva ciudadanía neoliberal en la medida en que la Transición democrática formula como requerimiento la suspensión de las guerras entre las memorias particulares para garantizar la “tranquilidad” necesaria en el proyecto de progreso sostenido hacia el futuro (Fernando Blanco, 2004: 30-31; Moulian, 1997). Las luchas en torno a la memoria y por la justicia fueron presentadas como elementos amenazantes al nuevo orden democrático y señaladas como las principales causas de desestabilidad social: se inyectó a través de los medios masivos, un miedo colectivo a que las divisiones entre la sociedad civil y militar provocaran la vuelta de un orden represor, es decir, la vuelta del pasado, adquiriendo este fantasma un peso decisivo a la hora de pactar los términos en que retornaría la democracia. Este proceso de blanqueamiento que impregnó los debates sobre el pasado fue funcional para el modelo de desarrollo neoliberal que se buscaba profundizar en la medida en que permitía pensar la sociedad como una tersa y nada conflictiva red de diversos actores sociales dispuestos a resignar su memoria en pos del progreso de Chile.

Dentro de este marco, hablamos de una escritura *camp* lemebeliana, la cual incorpora elementos repertoriales de una “sensibilidad homosexual” sobre-codificada en lo Kitsch como nostalgia *naïf* por el pasado, como conformismo y encantamiento en “el mal gusto”, aquí, “el gusto pobre”, abrevando así de los productos de la cultura de masas para hacer una reconfiguración paródica y lúdica tanto de éstos como de sus lecturas culturales más legitimadas; aquellas que los confinaron al margen de la “alta cultura” en tanto productos destinados al consumo pasivo. Se va conformando allí una escritura que, en primera instancia, desbarata su propio horizonte de expectativas lectoras desestabilizando la estratificación y distribución de los cuerpos (como texto escrito y máquina escribiente) en la cultura.

Por esta vía, la denuncia a las imposiciones heteronormativas sobre los cuerpos se va entramando en un horizonte mayor de consideraciones histórico-geográficas y raciales sobre el cual, y en confrontación con ideario de igualdad, armonía y blancura de los años noventa, Lemebel se reapropia y reformula de manera iconoclasta también el tradicional discurso de la “identidad latinoamericana” entronizado en lo mestizo; una abstracción cultural, intelectual y política de largo aliento que captó el imaginario resolutivo y sincrético de una armonía de las “razas” sobre la cual cerrar y reificar la herida de la conquista. El componente sexual siempre en ciernes en esta concepto de mestizaje, es traído al centro de la escena escritural a través de un nuevo recorte de la corporalidad latinoamericana no previsto en esta clásica simbolización: el cuerpo no-(re)productivo (para el Estado, para la moralidad religiosa y para el modelo de consumo) de “la loca” lemebeliana, lo cual posibilita, por un lado y hacia adentro de la tradición del discurso latinoamericanista, tensionar el límite en cuanto a lo “incorporable” y “lo representable” tanto en sentido estético como político, y por otro, hacia su “afuera”, potenciar la capacidad reafirmativa de una diferencia. Así, el signo de esta la reformulación de lo mestizo vacila continuamente al incorporarse de manera

paradojal en estas posiciones enunciativas disímiles, restando abierto como cantera que, más que proveer de un referente claro, ofrece multiplicidad de formas críticas. Lemebel lo incorpora tanto en la referencia clásica a la “mezcla” de español e indígena pero también lo abre con soltura para pensar un mestizaje estético, un mestizaje travesti.

En este sentido, será el catalizador de una arenga contra los modelos culturales y corporales “*importados*” de la metrópolis, los cuales se perciben como una nueva “plaga colonizante” (Lemebel, 2000 [1996]) que uniforma subalternizando los cuerpos. El modelo metropolitano impone un deseo de lo blanco como índice de una piel “no cruzada”, amnésica en relación a la historia de la Conquista, pero también de una higienidad en torno a la cual convergerán valores sociales, médicos y morales. Este ideal de la blancura que impregna en el imaginario, aún por debajo del discurso-comodín de una sociedad multiculturalista y tolerante, regula así las prácticas, circulación y pertenencias o no de los cuerpos en relación al espacio de lo público en tanto espacio que asume la tarea de reconstrucción de lo común.

En esta propuesta de lectura abordaremos crónicas provenientes de los tres primeros libros de crónicas que Lemebel publica: *La esquina es mi corazón* del año 1995, *Loco afán* de 1996 y *De perlas y cicatrices*, de 1998, ya que coincidimos con la organización que tanto Fernando Blanco (2010) como Juan Poblete (2010) hacen de su producción cronística, ambos poniendo de realce la diferencia entre estas primeras producciones y las posteriores. Blanco señala que en estas tres primeras publicaciones se registra un pacto afectivo específico con lo femenino, un uso de la novela y el folletín rosa y la exploración de la fantasía heterosexual a través del soporte melodramático que irá mutando hacia otras formas en las obras posteriores cuando, paralelamente, la figura de la *loca* también vaya mermando su presencia (2010: 73-75).

Por otro lado, también se hace necesario recortar y asirse, de entre los múltiples rasgos atribuidos a lo *camp* y abordajes gestados desde los años '60 a partir de los debates sobre éste, de una conceptualización de esta *sensibilidad*, tal como la define Susan Sontag (1964), que nos permita transitar por las crónicas relevando su carga crítica tanto hacia la historia latinoamericana como en relación al presente de Chile. En este sentido, si bien una de las propuestas más relevantes es sin dudas la de Susan Sontag con *Notas sobre lo camp* de 1964, al definirlo a partir de un amor hacia el exceso, extravagancia, el artificio, lo teatral y lo lúdico, considero pertinente asirnos del giro político que José Amícola agrega a esta propuesta, en especial por el lugar protagónico que la parodia adquiere en él. Amícola suscribe al *camp* a una mirada hipercrítica e hiperconsciente hacia el pasado, hacia el canon y la tradición, politizando un discurso que se inscribe críticamente en su presente y que potencia su resistencia a ser capturado a través de su vacilación constante entre la gestualidad *naïf* y la enunciación incisiva. De esta manera, lo define como un reciclaje paródico de aquel gusto inocente, cursi y vulgar que se juzga negativamente como Kitsch, acentuando en éste el significado de construcción de las imposiciones de *gender*. (Amícola, 2000: 16). Por el contrario, para Sontag, la sensibilidad *camp* menosprecia el contenido, “*es no comprometida y despolitizada, al menos, apolítica*” (Sontag ([1966] 2005: 357)² y en este sentido, no se halla necesariamente vinculada a la cuestión del género sino tan sólo en los términos de una afinidad particular (373). Pero para Amícola, la tensión política que comporta el *camp* decanta singularmente de su relación con las sexualidades no normativas en la medida en que marca una posición del sujeto con respecto a la norma hegemónica del género y con respecto al uso y reciclaje de los productos de la cultura popular.

Para Amícola es claro que “*lo que impondría el camp sería una mirada socarronamente falocéntrica sobre los problemas del gender*” (52) y su fuerza estética va a surgir, entonces, de la reutilización y transformación de los productos de la cultura de masas, porque “*dicho reciclaje implica una crítica de la cultura dominante, pero lo singular es que lo hará en los mismos términos de esa cultura*” (52). En la misma línea, Silvia Hueso Fibla (2009) señala que en él habría un “uso deliberado y consciente de lo que ha sido considerado de mal gusto para subvertir los parámetros artísticos conservadores tradicionales” (12)

El *camp* trabaja centralmente con los materiales de la cultura popular y de masas, en especial aquellos que se hallan más vinculados a la imaginaria heterosexual como los boleros, la novela rosa, el melodrama y el cine clásico de Hollywood, atravesándolos por la parodia, la sobreactuación y la apelación a la yuxtaposición chocante entre distintos materiales (Amícola, 2000: 64-66).

Breves consideraciones teóricas acerca del género

Los Estudios de Género, deconstruyendo la categoría de *gender*, han buscado poner en evidencia su funcionamiento como institucionalización social de las diferencias del sexo erigiéndose en un sistema conceptual, un principio organizador y normativo que dictamina subjetividades y conductas, reduciéndolas a la bipolaridad de lo masculino/femenino como ordenamiento de la “normalidad” y condenando otras prácticas y otros cuerpos hacia el ámbito de lo abyecto y de lo obsceno. Este concepto aplicado a la tecnificación de los cuerpos ciudadanos hace coincidir al sujeto y al género con un conjunto de rasgos genitales, y a su vez éstos con una elección sexual que es así remitida al orden de lo biológico y de lo dado. Correspondencias naturalizadas que se imponen como norma cultural, determinantes “*para la categorización jurídica de los cuerpos como instancias culturalmente inteligibles*” (Cohendoz, 2008: 105).

Partiendo de la perspectiva del análisis discursivo en los Estudios de Género, Judith Butler (2001 [1990]) incorpora la noción de *performatividad* para dar cuenta de la participación que posee el discurso, en tanto lugar de construcción del poder, en la producción del cuerpo y el sujeto: el discurso que “habla” del sexo no está constatando algo, sino que en ese mismo acto, lo está produciendo. El discurso es un productor de límites que se hacen parte del cuerpo; el acto lingüístico, que es también un acto social, se materializa en los recortes que el cuerpo asume como identidad propia.

La propuesta de Butler de pensar el género como una performatividad, es decir, una escenificación o reactualización rutinaria de los modelos recibidos que se despliega ante los demás y ante el propio sujeto, subraya por otro lado el condimento teatral de la subjetivación del cuerpo y la experiencia. Los cuerpos que no se ajustan a este escenario serán desplazados al lugar de lo obsceno, literalmente, al “fuera de escena” que no está habilitado para ser visto. El sistema del género binario se consolida así como un sistema de exclusiones que impone el ordenamiento entre legítimo y abyecto. Como afirma Butler, precisamente es por esta condición de exterioridad que estos sujetos se constituyen en indispensables socialmente, porque trazan la frontera que suministra “*el afuera amenazante*” para los cuerpos que “*materializan la norma*”, los cuerpos que efectivamente importan (2001 [1990]:154).

En su obra posterior, *Cuerpos que importan*, (2002 [1993]) Judith Butler realiza un ajuste y expansión de las ideas centrales propuestas tres años antes, buscando aclarar

lo que considera un malentendido por parte de la recepción crítica de su concepto de *performance*, advirtiendo así mismo sobre el reinante monologüismo que impregna peligrosamente el concepto de “construcción” cultural/social. Para Butler este panorama de entronización de la categoría de construcción lingüística, como así también el acriticismo con que se emplea en ciertas áreas del feminismo, ha contribuido a oscurecer la importancia de la materialidad de los cuerpos y ha propiciado la paradójica naturalización de la idea según la cual el género vendría *a posteriori*, y de manera artificial, a darle forma al sexo, concebido éste como lo dado y natural.

Butler despeja algunas lecturas erróneas de su propuesta: “*Si yo hubiera sostenido que los géneros son performativos, eso significaría que yo pensaba que uno se despertaba a la mañana, examinaba el guardarropas (...) en busca del género que quería elegir y se lo asignaba durante el día para volver a colocarlo en su lugar a la noche*” (12). Para Butler, esta concepción simplista de la performatividad del género reinstaura la idea de un sujeto voluntario e instrumental, capaz de ocupar una posición externa al género cuando lo desea, en otras palabras, un sujeto racional y moderno. Por el contrario, la *performance* que produce la materialidad del cuerpo es una práctica reguladora que demarca -circunscribe y diferencia- los cuerpos a los cuales controla a partir de la reiteración forzada de una norma. La legitimidad y naturalización de esta norma como discurso autorizado emana de esa misma reiteración/citación de ella como ley: “*la norma del sexo ejerce su influencia en la medida en que se la 'cite' como norma, pero también hace derivar su poder de las citas que impone*” (35).

Esta ley que establece el imperativo heterosexual necesita ser reiterada constantemente, reforzada a partir de específicos rituales, poniendo en evidencia de esta forma que la *generización* nunca está acabada o completa ya que “*que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización*” (18).

Es por ello también que la norma se aplica a través del ejercicio de la exclusión: es necesaria la producción de una esfera de seres abyectos, “*de aquellos que no son 'sujeto'*” (19) pero forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto, lo cual se presenta como lo deforme, “*invivible*”, “*inhabitable*”, genera un repudio que conforma su condición de espectro amenazador, proveyendo, para aquellos cuerpos que “*habitan la esfera de lo humano*”, el “*carácter radicalmente insoportable de desear de otro modo (...) el repudio permanente de algunas posibilidades sexuales, el pánico (...)*” (145). Pero a pesar de ello, no es un exterior absoluto sino una exclusión constitutiva en relación a la esfera de los cuerpos que importan, y por tanto, sus márgenes son siempre intranquilos. Es por esto que, para sostenerse, esta frontera requiere de la práctica reiterativa de la heteronorma.

Sin embargo, si bien en dicha reiteración la ley adquiere su legitimidad, también genera la ocasión de ser contradicha en tanto que en esa repetición “*se abren brechas y fisuras*” (29) que buscan subvertir, discutir aquello que se presenta como *status quo*. En relación a esto, interesa particularmente una observación que hace la misma Butler acerca de las posibilidades de dar una nueva significación a la “*abyección de la homosexualidad*”, “*para transformarla en desafío y legitimidad*” (47), preguntándonos cómo podría encauzarse este retorno perturbador y amenazante de lo que ha sido forcluido para desatar su capacidad de desorganización y crítica y “*rearticular radicalmente el horizonte simbólico en el cual hay cuerpos que importan más que otros*” (49). Estamos evidentemente en el terreno de las demandas políticas en la medida en que resulta imperioso revisar aquello que determina qué cuerpos importan,

qué estilos de vida se consideran “vida” y por ende, aquello que legitima qué vidas vale la pena proteger, valorar, dignificar.

La escritura lemebeliana lanza esta interpelación política hacia la democracia chilena en alianza con el neoliberalismo, extrayendo su voz iconoclasta a partir de las contradicciones que emergen de la yuxtaposición entre el mundo glamoroso del cine, donde la fantasía romántica heterosexual es la que da forma y destino a los cuerpos bellos y blancos de las divas, y el *roterío* de los cuerpos prostibularios. Este espacio se propone como *locus* enunciativo de un sujeto que adviene desde la incomodidad política que porta la diferencia imposible de ser asimilada, donde lo ambiguo, en tanto forma del juego, se abre a una productividad estética que desmantela las dualidades denunciando su carácter espurio. Allí encontraremos el taconeo de la loca en un devenir constante entre los espacios ordenados de la ciudad, los géneros, los discursos. Un devenir que es el caminar errante de la loca en busca de atrapar el deseo del otro: “*la maricada gitanea la vereda y deviene gesto, deviene beso, deviene ave, aletear de pestaña (...) La ciudad, si no existe, la inventa el bambolear homosexual que en el flirteo del amor erecto amapola su vicio*” (Lemebel, 2000: 87). Por ello, el límite intranquilo entre la esfera de los cuerpos abyectos y la de los que encarnan la heteronorma, se transforma en el lugar de la escritura, en la medida en que desde allí afloran las contradicciones sociales, raciales, ideológicas, sexuales, que con mayor fuerza instauran una mirada recelosa sobre lo instituido como “normal” y “la norma”. El trabajo con estas contradicciones será uno de los materiales que más singularidad aporte porque es allí donde se aloja la celebración de lo mestizo, ya no como producto, sino como pura potencialidad abierta, operante a través de un deseo que al exceder los límites del cuerpo, se escabulle por entre las dicotomías como forma de subjetivación latinoamericana que Lemebel adscribe a una marginalidad rebelde. Emerge allí un cuerpo testimoniante de la violencia histórica, un cuerpo-memoria colectiva y múltiple que arrostra su sobrevivencia allí cuando la palabra se quiebra hasta ser mero sonido, (“*demasiado anal-fabetos para articular un discurso*” (125)), y reafirma su dislocación frente al meridiano metropolitano. Así, mientras en un plano, la escritura opera a partir del desmantelamiento de la norma de género, de la Ley del Estado, en otro, vuelve a rearticular un imaginario de sujeto latinoamericano específico. También esta tensión genera en las crónicas de Lemebel sentidos irresueltos y contrapuestos que siguen operando significaciones.

El límite burlado es un trazo deseante del cuerpo que deambula como la propia escritura, sobrecargado de brillos, lentejuelas y barroquismos, que nos remite constantemente al juego teatral de la simulación, al transformismo y a la ambigüedad de una copia que se sabe mal hecha, la cual, en tanto carece de original, habilita el tránsito entre diversas posibilidades de subjetivación pensadas como poses, y revelando el carácter de convención cultural que posee la idea de una identidad fija y coherente.

De esta manera, la figura de la *loca* se enviste de poder impugnador al desestabilizar, a través de la errancia y travestidura, la noción monolítica y tradicional de la identidad sexual, sacándola del orden de lo naturalizado y sumergiéndola en lo teatral. La loca simula, teatraliza, un femenino que no lo es del todo -ya sea porque excede los atributos del modelo o porque deja al descubierto su carencia- poniendo en evidencia que lo femenino es también otro simulacro. Y en ese desajuste en que el simulacro exhibe su condición de copia o de artefacto mal construido en el que sobreviven, superpuestas, las distintas vestiduras (las de la copia y las de lo que se está copiando), radica el elemento paródico de la escritura:

La noche milonga del travesti es un visaje rápido, un guiño fortuito que

confunde, que a simple vista convence al transeúnte que pasa, que se queda boquiabierto, adherido al tornasol del escote que patina la sobrevivencia del engaño sexual. Pero la atracción de esa mascarada ambulante nunca es tan inocente, porque la mayoría de los hombres, seducidos por este juego, siempre saben, siempre sospechan que esa bomba plateada nunca es tan mujer. Algo en ese montaje exagerado excede el molde, algo la desborda en su ronca risa loca. Sobrepassa el femenino con su metro ochenta (...) Lo sobreactúa con su boquita de corazón pidiendo un pucho desde la sombra. (2000 [1996]: 84).

Ese terreno de ambigüedad en el que nos instala la presencia de la *loca* con su montaje, camuflaje y mascarada, que genera a la vez seducción y sospecha, es el espacio del *camp* y de la parodia que toma los elementos ultracodificados de la cultura heteronormativa -el corazón, lo sentimental, la delicadeza, la belleza “tornasol”, las figuras de heroínas sufrientes de amor que moldea el cine, los ideales de virginidad y pureza- para amasijarlos en un cuerpo que muestra constantemente la herida de la violencia ejercida sobre él, las marcas de la exclusión económica, política y social. El cuerpo travesti, como “*cuerpo mutante*” (2000 [1996]: 40), se presenta así cargado de una potencialidad política que denuncia la coacción de los modelos aceptados y pone en evidencia la hipocresía social.

Como advierte Butler, la performatividad del género no es un acto único y efectuado de una sola vez, tampoco es una elección enteramente libre de los sujetos, sino la cita reiterada de una ley que no posee existencia previa a esta apelación, por el contrario, la autoridad de dicha ley se produce en la propia citación de ésta en tanto autoridad y ese carácter reiterativo solventa su naturalización.

¿Cómo citar la ley de un modo diferente de manera tal que pueda ser puesta en evidencia su matriz coercitiva? ¿Cómo dismantelar su supuesta naturalidad y necesidad?: el *camp* recurre a la citación paródica para vehiculizar esta acción política.

Veamos entonces cómo las crónicas de Lemebel incorporan esta estrategia central buscando no solo discutir la heteronorma, sino también denunciar su alianza con una regulación racial y social diseñada desde la exclusión y en los términos de una estética del “buen gusto” que establece lo pasible de ser representado.

Cine y *camp*: un reciclaje desde los márgenes

*Ahí viene la plaga
le gusta bailar,
y cuando está rocanroleando
es la reina del lugar.
(Los teen tops, La Plaga, 1959)*

Si bien en la escritura lemebeliana son abundantes y también diversos los elementos que nos indicarían la filiación *camp* de sus crónicas, el reciclaje del cine clásico hollywoodense dentro de la imaginaria de la *loca* travesti, personaje nuclear de su propuesta literaria, es uno de los componentes más destacados. Éste posee la capacidad de activar la sospecha respecto a los constructos del género, incorporándose a una mirada crítica que desarticula el lugar repetitivo frente a los productos metropolitanos, engarzando la parodia dentro de una perspectiva de reflexión

poscolonial de reafirmación de formas y prácticas culturales propias. En este sentido, la parodia se dirige especialmente hacia los modelos heteronormativos que cristalizan en el cine melodramático, reconfigurando desde lo carnavalesco ese mundo idílico basado en la legalidad del amor etéreo, y por esta vía también apunta hacia los valores hegemónicos que esta maquinaria ficcional metropolitana instaura como ideales universales y que Lemebel desenmascara en su filiación a un imaginario social reprimido y represor.

El melodrama cinematográfico es trabajado en sus crónicas como dispositivo regulador de la sexualidad del cuerpo con el poder de transformar en deseables las heteronormas que pesan sobre él, y además, como producto proveniente de una gran industria norteamericana de consumo ilimitado que instaura una imaginería blanca en estos “*cuerpos escarchados de moretones*” (Lemebel, 2000 [1996]:125). Éste inyecta el ideal del *american way of life* por encima de los cuerpos heridos por la tortura y la marginación, alimentando un espacio público amnésico que deposita sus demandas en el lugar fantasmal de las ficciones primermundistas: “*Quizá el zapato de cristal perdido esté fermentando en la vastedad de este campo en ruinas, de estrellas y martillos semienterrados en el cuero indoamericano*” (127)

Por ello resulta tan productivo a la escritura trabajar en la deconstrucción paródica del melodrama cinematográfico, sus divas y los valores de los que es portavoz, visto siempre desde una recepción marginal proclive a las apropiaciones equívocas y al malentendido (Nelly Richard, 2004 [1993]: 46), para exponer en este reciclado irreverente aquellas fricciones sociales y sexuales que perviven bajo la hipocresía multiculturalista de las democracias neoliberales. Como propone Nelly Richard (2004 [1993]), en este contexto se resignifica el gusto travesti por la copia y la simulación en tanto éstos adquieren un poder de crítica “*from the periphery of the (paternal) Eurocentric dogma of the sacredness of the foundational model, unique and true, of metropolitan signification*” (47), brindando el soporte para otorgar alcance latinoamericanista a la inscripción política del cuerpo sexuado.

El cine constituye un dispositivo cultural de extraordinario peso en la construcción de identidades de género en la medida en que funciona como espejo a la vez transmisor y controlador de modelos de sensibilidad, de experiencias y de conductas. Especialmente el cine “enseña”, disciplina, en la manera en que percibimos nuestro cuerpo, en las formas en que deseamos, sufrimos y amamos. Habilita relatos del amor a la vez que imprime sobre la materialidad del cuerpo un orden de funcionamiento orgánico ideal en convergencia con un estatuto de belleza.

En otras palabras, el cine re-codifica una idea de lo femenino y lo masculino, pero también una manera de ser y asumir esa femineidad o masculinidad, ofreciendo toda una serie de conductas y gestos altamente estereotipados susceptibles de ser reproducidos, que están en conformidad con el modelo binario de la sociedad heteronormativa. En especial el cine melodramático, el cual moldea un universo narrativo centrado en la polaridad de lo femenino y lo masculino en la medida en que el amor, el sufrimiento y la lucha moral son los ejes en torno a los cuales se organiza todo drama³.

A lo largo de su desarrollo, el cine melodramático ha ido decantando en una serie de rasgos como son la presentación de personajes fuertemente delineados según un parámetro de moralidad que vertebra ese mundo ficcional como un a priori indiscutible, donde lo bueno y lo malo están trazados sin medias tintas y sin espacio para ambigüedades psicológicas. De allí que el melodrama se nutra de la lucha binaria entre

bien y el mal, el dinero o la felicidad, el amor o la lealtad, el deber y la pasión, reafirmando en última instancia que la bondad siempre debe triunfar. Esta bipolaridad es el soporte o núcleo del melodrama, ella garantiza la restitución del orden armónico y tranquilizador una vez resuelto el trauma y transforma al melodrama en fuente de valores para la clase media⁴ en la medida en que nunca se problematiza la recompensa de la virtud y la condena del vicio. Por ello, para Peter Brooks (1995 [1976]) la polarización y la hiperdramatización del elemento conflictivo son los dos componentes nucleares de este género: a través de ellos el melodrama marca el exceso sobre un cuerpo que, de este modo, se hace destinatario del imperio de las pasiones a la vez que del sufrimiento (viii). El *camp* encontrará un vasto terreno de exploración al jugar críticamente con estas dicotomías y llevarlas hacia el espacio de las ambigüedades provocativas, y en el caso de las crónicas lemebelianas, será uno de los lugares donde lo mestizo, tanto como propuesta estética y como experiencia cultural de los sujetos, adquiera una dimensión que va más allá de la desnaturalización de las categorías dualistas heteronormativas, proponiéndose como elemento reivindicativo de una cultura propia.

La imagen de mundo que proyecta la matriz melodramática se acerca a lo idílico y armónico interrumpido sólo por la emergencia de la situación límite o drama familiar/pasional, pero siempre se garantiza una resolución compensatoria, donde lo bello y lo bueno son fusionados en un mismo sintagma que entroniza al amor como motor de ese mundo. De allí que se piense al melodrama como un cine destinado al consumo evasivo, donde el placer radica en la posibilidad de realizar los deseos imaginarios, en el regodeo en lo cursi y en los clisés, en vivir una fantasía alejada de la realidad. La matriz narrativa melodramática adquiere su punto más cristalizado en el cine clásico de Hollywood. Éste, a la vez que trabaja con los materiales amorosos modelados acorde al imperativo de la heterosexualidad, también se establece como transmisor de valores clasistas y raciales (pensemos, por ejemplo, en el melodrama *El nacimiento de una nación* dirigida por D. W. Griffith en 1915).

La *loca* lemebeliana se desplaza irreverentemente por entre esta sensibilidad melodramática. El mundo prostibular del travesti se arma en un movimiento de permanente acercamiento y alejamiento de ese modelo narrativo y su catálogo de afectividades reguladas, habitando la dislocación, “el punto corrido” (128), que la yuxtaposición de ambos produce. Allí deja expuesto, más que la falsedad o autenticidad, el artificio de todo relato que se abre al juego:

Para ellas no existe la historia real, a través del relato fílmico reinventan las verdades del pasado. Con su narrativa deliriosa iluminan las ruinas, sobreponiendo el esplendor de la Metro Goldwyn Meyer y Columbia Pictures al testimonio verificable. Así, para las tías colas, la entrada de Elizabeth Taylor en Roma dejó a la verdadera Cleopatra como reina de colegio pobre. Esa reina hollywoodense es la única que reconocen, agregando en su defensa que todas sus joyas, diamantes, zafiros, esmeraldas y rubíes eran de verdad (...) El cine antiguo es la biblia biográfica de las tías carrozas, y su fanatismo de oropel nubla las autenticidades arqueológicas con el fulgor del montaje, deja para el recuerdo el guión por la historia, la foto por el real y su perfil de loca fantástica por el frontis de la cara trizada, que delata el The End de su propia película. La mentira technicolor de un destino gris (2000: 118-119).

Así, se tensa la relación entre la fantasía de la pantalla vuelta fetiche, idealizada

al extremo, y lo que se señala como lo real irreductible. Ese choque entre el “*technicolor*” y lo gris, entre la ruina y el esplendor, es la zona de tensiones en la que hace foco el narrador, en tanto allí se produce el pasaje desde la imagen al cuerpo, a la fantasía subjetiva que re-arma la biografía de las “colas”.

En la crónica “La muerte de Madonna”, el cronista describe la habitación en que “la Madonna” vivía y ejercía la prostitución en la compañía de los posters que retrataban a la “verdadera” cantante:

Cerrando los ojos, ella era la Madonna, y no bastaba tener mucha imaginación para ver el duplicado mapuche casi perfecto. Eran miles de recortes de la estrella que empapelaban su pieza. Miles de pedazos de su cuerpo que armaban el firmamento de la loca. Todo un mundo de periódicos y papeles colorinches para tapar las grietas, para empapelar con guiños y besos Monroe las manchas de humedad, los dedos con sangre limpiados en la muralla, las marcas de ese rouge violento cubierto con retazos del jet set que rodean a la cantante. Así, mil Madonnas revoloteaban en la luz cagada de moscas que amarilleaba la pieza (...) la estrella volvía a revivir en el terciopelo enamorado del ojo coliza. (Lemebel, 2000 [1996]: 39).

La inadecuación grotesca entre lo melodramático y el mundillo de pobreza y decrepitud en que se mueven sus personajes reconstruye otra imagen. Allí se yuxtaponen, encimándose, el jet set, los besos y los colores a la decadencia de las moscas y grietas, la violencia de la sangre y el rouge registrados en la pared, condensándose en la imagen socarrona y paródica de “*un duplicado mapuche casi perfecto*” de la blonda pop. Pero también llama la atención acerca de las formas en que para el sujeto marginado es legible esa fantasía: la *loca* juega con esa imagen, recortándola y disponiéndola en su “firmamento” como “*reiteraciones de la misma imagen infinita, de todas formas, de todos los tamaños, de todas las edades*” (39), el cuerpo de la diva se dispersa por la habitación estallando en mil pedazos, en mil papelitos de colores, oficiando de metáfora del reciclado tercermundista de los productos metropolitanos.

El simulacro de la heroína melodramática es una de las construcciones del género que más se explora en la escritura. Especialmente, los elementos tipificados de este rol de lo femenino heroico aparecen con mayor dramatismo en aquellos pasajes en que la *loca*, agonizando a causa del Sida, se relata a sí misma y a sus compañeras -a través de una retórica de la pose eternizable- esa última escena de su vida que será su funeral.

Así, “la Chumi”, en su lecho de muerte pide a sus compañeras:

Solamente quiero que me entierren vestida de mujer; con mi uniforme de trabajo, con los zuecos plateados y la peluca negra. Con el vestido de raso rojo que me trajo tan buena suerte. Nada de joyas, los diamantes y esmeraldas se los dejo a mi mamá para que se arregle los dientes (...) Y para las colas travestis, les dejo la mansión de cincuenta habitaciones que me regaló el Sheik (...) No quiero luto, nada de llantos, ni esas coronas de flores rascas compradas a la rápida en la pérgola (...) a lo más una orquídea mustia sobre el pecho, salpicada de gotas de lluvia. Y los cirios eléctricos, que sean velas, cientos de velas por el piso, por todos lados (...) muchas llamitas salpicando la basta mojada de la ciudad. Como lentejuelas de fuego para nuestras lluviosas calles. Tantas como perlas de un deshilvanado collar (...) Tantas, como chispas de una corona para iluminar

la derrota, necesito ese cálido resplandor para verme como recién dormida. Apenas rozada por el beso murciélagos de la muerte. Casi irreal, en la aureola temblorosa de las velas, casi sublime sumergida bajo el cristal. Que todos digan: si parece que la Chumi está durmiendo, como la bella durmiente, como una virgen serena e intacta, que el milagro de la muerte le borró las cicatrices. Ni rastros de la enfermedad, ni hematomas, ni pústulas ni ojeras. Quiero un maquillaje níveo aunque tengan que rehacerme la cara, como la Ingrid Bergman en Anastasia, como la Betty Davis en Jezabel, casi una chiquilla que se durmió esperando. Y ojalá sea de madrugada, como al regresar a casa del palacio, después de bailar toda la noche (...) Mírenme que ahí voy cruzando la espuma, mírenme por última vez, envidiosas, que ya no vuelvo. Por suerte no regreso (...) y digo que fui feliz este último minuto. (Lemebel, 2000 [1996] 23-24).

La notable extensión de esta fantasía mortuoria delata el placer de narrarla y al mismo tiempo, el estar viéndola en simultáneo como una película, repleta de elementos imposibles, de exageraciones que dan cuenta de la necesidad de espectacularizar y eternizar ese “último minuto” (24) cual última escena melodramática que cierra ese mundo ficcional con toda la potencia sentimental de un último beso, una última mirada o la despedida inexorable de los amantes. En la fantasía de “la Chumi” aparecen las divas del cine como modelos de belleza, inocencia, despojo. Lo níveo y lo virginal, vinculados al estereotipo de mujer, se imponen como elementos reparatorios de esa condición degradante del cuerpo cadavérico invadido por las marcas del Sida. De esta forma, ese último momento que quedará eternizado exhibe todo el artificio puesto en el armado del género, donde aquellos códigos sociales de la femineidad son colocados y sobrepuestos unos y otros en un mismo relato que teatraliza al cuerpo. Aquí el relato pone a funcionar la performatividad del género: es el propio lenguaje el que *construye* ese género inexistente previo al acto de su propia narración. Porque no es solo la sumatoria de elementos susceptibles de ser decodificados y asignados a una idea de femineidad como la flor, el llanto, la piel lozana, las perlas, sino que también emerge el relato amoroso como parte de ese artificio; la mujer/diva engalanada de piedras preciosas, seducida y tratada como una verdadera reina por un Sheik de pura ficción. El discursar fantasioso de “la Chumi” se carga así del exotismo clásico del cine hollywoodense inscribiéndose en el modelo de la *femme fatale*.

Por otro lado, señala Joan Copjec (2006), el instante en que la heroína se retira del mundo es el punto donde se consuma esa heroicidad, porque refuerza la idea de la mujer como depositaria de la virtud frente a una sociedad hostil. Los ideales perviven y se refuerzan en lo incorpóreo que inaugura ese gesto de abandono altruista. (175).

De allí que el momento de la muerte o la proyección de la forma que adquirirá esa retirada del mundo sea uno de los tópicos más recurrentes en *Loco afán*. En otras ocasiones, es el propio cronista el que proyecta el mundo idílico del cine al relatar la muerte de una de las *locas*, por ejemplo, en la muerte de la Madonna:

Y así, finalizando su espectáculo, cerró los ojos, como un cortinaje pesado de rímel que cae en el estruendo de los aplausos (...) la boca entreabierto, apenas rozada por el plumaje del ocaso, es un beso volando tras el lente que nunca imprimió la última copia de Madonna, la última caricia de sus mejillas damasco, apoyada en el hombro salpicado de brillos que estrellan su noche lunar. (Lemebel, 2000 [1996]: 45).

La muerte como último momento de significación del sujeto adquiere la

espectacularización de un instante culmine y lo estático de una imagen fotográfica que intenta sobreimprimirse a lo cadavérico. El *camp* lemebeliano tensa al máximo la relación entre la muerte cinematográfica como un final romántico y altruista del sujeto, una fantasía sólo eventualmente posible para aquellos cuerpos que habitan el “*mundo de lo humano*” (Butler), frente a una muerte que se produce por marginación y abandono de estos cuerpos anómalos que no acceden a las políticas de salud públicas porque constituyen vidas carentes de importancia.

En estas crónicas hay un verdadero despliegue de “*artesanía necrófila*” (Lemebel, 2000 [1996]: 54) que simula el intento de reparar el desajuste a través de la abundancia y barroquismo de códigos que no logran suturar esos retazos de género; por el contrario, amplifican las contradicciones entre las carencias reales del cuerpo y el derroche de lujo y fantasía.

Las *locas* lemebelianas son las “*diosas del Olimpo Mapuche*”, son “*casi reinas, si no fuera por esos hilvanes rojos de la basta apurada. Casi estrellas, por la marca falsa del jeans tatuada a media nalga. Algunas casi jóvenes (...) envueltas en la primavera color pastel y ese rubor prestado del colorete. Casi chiquillas, a no ser por la cara plisada y esas ojeras de espanto*” (57); una descripción donde el repetido “casi” del desajuste, en tanto hiato, señala socarronamente lo imperfecto del simulacro sexual que, al oscilar entre un extremo idílico y el otro extremo de lo arruinado y lo hilachento, da cuenta así mismo de un sujeto que no posee la capacidad económica de asemejarse a ese modelo y activa la fantasía en el relato, no en tanto forma de remedar esa exclusión, sino, por el contrario, “*enfiestarla*” (62), convocando la alegría del disfraz y de la escritura como travestidura de un cuerpo que se prepara para la fiesta, la ampulosidad, el gasto total de sus últimas energías. Esta convivencia de elementos contrapuestos es definitoria de la estética *camp*, ya que en ella radica su capacidad de dar cuenta, como señalaba Susan Sontag (1966), de la condición de teatralidad y representación de la experiencia vivida, pero también de la condición política del cuerpo sexuado.

Este hiato del “casi” señala el lugar marginal y residual desde el cual el travestismo tercermundista recibe los artefactos del género metropolitanos “para ser imitados”. La pobreza que atraviesa a los personajes lemebelianos, su condición de relegados sociales, mestizos y enfermos marca la manera en que estos cuerpos “materializan la norma” hegemónica metropolitana desde condiciones de pobreza, dejando en evidencia que no todos los sujetos pueden acceder de igual manera a ese Olimpo de la belleza, porque el género no es una construcción ajena a las regulaciones sociales de la clase y la raza, las cuales también trazan los límites de la intelegibilidad de los cuerpos. Por ello, la condición amenazante de las sexualidades disidentes “*adquiere una complejidad distintiva especialmente en aquellas coyunturas donde la heterosexualidad obligatoria funciona al servicio de mantener las formas hegemónicas de la pureza racial*” (Butler, 2002 [1993], 42) y como en el caso chileno, donde esta pureza racial de lo blanco-idílico está emparejada a un ideal de progreso entendido como acceso igualitario a los bienes del mercado, frente a lo cual lo mestizo continúa pensándose como lo bárbaro, atrasado y peligroso. Un ideal, por otra parte, que ha encontrado un marco de acción sustentado tanto desde los sectores conservadores como desde la fuerte incidencia de la Iglesia en las políticas de Estado⁵.

Para Nelly Richard (2004 [1993]) la condición de ese “casi estrellas” de la cita anterior, tiene su anclaje en la forma y posibilidades particulares que adquiere el travestismo latinoamericano: “*The impoverished aesthetic of transvestites from the barrio commands its price when it exhibits the cheapness of the 'nearly new', when its*

party dress is a women's garment taken from North American used clothing stores" (52). Las periferias se transforman en el destino de la ropa de descarte proveniente de los excesos del mercado primermundista. La reventa de estos productos pone en circulación la fantasía de una femineidad gloriosa que es de esta forma copiada, imitada, fragmentada en el mercado de baratijas donde la carencia de estos cuerpos "rotos" se cubre del exceso y el lujo de segunda mano:

The body-simulacrum (as Latino and false woman) of the poor transvestite, this trafficker in appearances, recycles on Latin American periphery fragments (the detached garments of the North American sewing market) of a transferable pose that imitates the imitations of Joan Collins on Dynasty. That pose sets up the transmimetic crossing in which masterful reproductions and original meet in carnivalized decadence, through the eccentric madness of disassembling remnants of gender, remnants and genders (53).

En ese carnaval de productos culturales que llegan como residuos del mercado metropolitano proveyendo las máscaras para disfrazar de blancura y brillo la pobreza latinoamericana, la *loca* revuelve "el ropero" de las tiendas americanas desordenando y montando un esperpento de zurcidos. Porque el acceso diferencial a las tecnologías del género deja en evidencia un mapa de clases sociales que, en el caso de Chile, está trazado a su vez sobre la base de un ordenamiento racial que desjerarquiza lo mestizo e indígena.

De este modo, Lemebel incorpora el *camp* como una mirada distanciada y recelosa de aquel mundo idílico de la novela rosa dominado por el amor; se apropia de la fantasía melodramática como dispositivo de relato y la reconstruye, exhibiéndola en la forma de una escena montada, más precisamente, un *show* fingido. En este sentido, Amícola señala que "*el camp es la celebración del individuo alienado por lo cursi (...)*" (2008: 286).

El *camp* es un *hacer como sí*, simula plegarse inocentemente a la fantasía de la pantalla de cine para exponer con toda crudeza la irremediable distancia entre ese espacio y el espacio del sujeto, revelando la condición de montaje de ambos y la imposibilidad de ajustarse al modelo impuesto.

En "Carta a Liz Taylor (o esmeraldas egipcias para AZT)" (Lemebel, 2000 [1996]) al mismo tiempo que se deconstruye la imagen de la diva como modelo supremo de mujer poniendo al descubierto ese otro simulacro que es la mujer fatal, se denuncia la inhumana brecha que separa los ricos de los pobres, la brecha entre el ícono metropolitano y el sujeto marginal que se traduce a su vez en una distancia entre la vida de los unos y la muerte de los otros.

La carta parece estar redactada desde la admiración alienante por la diva, con la cual el sujeto fantasea tener una amistad e incluso parecerse porque "*las colas tenemos corazón de estrella y alma de platino, por eso la cercanía. Por eso la confianza que tengo contigo (...)*" (61). De esta forma, en un principio la epístola parece ubicarse en el terreno de la inocencia y el goce en lo cursi, *haciendo como si* se confundiese la Cleopatra mítica del film y la Liz Taylor "real". Sin embargo, lo *camp* aflora en la distancia y en la sospecha de falsedad que constantemente el narrador inmiscuye entre su escritura; "*Además, los pelambres del ambiente, las víboras diciendo que las joyas se te pierden en las arrugas. Que ya no te queda cuello con tanta zarandaja. Que una reina debe ser sobria, que a tu edad el esplendor de los rubíes compite con la celulitis*" (60). El discurso de admiración se metamorfosea en una ridiculización de la diva,

aunque siempre puesto en las habladurías de “los otros”. Así el narrador simula no querer decir “lo que se comenta”: “Yo creo Liz que es pura pica, nada más que envidia” (61), pero finalmente la *loca* siempre dice, y cuando dice desarma la imagen idílica del modelo instaurando. Por un lado la burla y por otro la crítica y el reproche:

Tú sabes, la gente es tan peladora. Hasta han dicho que tú estás contagiada, por eso la baja de peso. Basta mirar las fotos de hace algunos años, no había modelito que te entrara. Y ahora tanto amor con los homosexuales sidosos (...) Y dicen, fijate tú, esa piedad es pura pantalla, nada más que promoción, fijaté, como el símbolo para la campaña. Esa cintita roja que los maricas pobres la usan de plástico, seguro que fabricadas en Taiwán. Y las ricas, de oro con rubíes, que más parecen una horca, el lacito ese (61).

El narrador de la carta no sólo critica la opulencia del lujo, contrastándola con la pobreza en que viven los “maricas pobres” a los cuales se pretende ayudar con campañas solidarias, sino que también acusa el uso “pintoresco” del homosexual como un adorno más en ese montaje que es la estrella de Hollywood “(...) como perritos regalones. Como si los maricas fueran adornos de uso coqueto, como si fueran la joya del Nilo o el último fulgor de una Atlántida sumergida” (61).

En esta crónica que, al decir de Amícola, parece celebrar la alienación a lo cursi, lo que se descubre es en verdad la coincidencia naturalizada entre la condición social del travesti pobre, su enfermedad y su imposibilidad de acceso a un tratamiento que dignifique su vida. A través de lo que simula ser una carta de un admirador a su diva, la escritura pone en relieve la marginalidad de un cuerpo cuya vida queda fuera de la esfera de “lo humano”, recordando las palabras de Butler, y que por lo tanto no merece ser protegida. La *loca* travesti desea, más que el contacto con la diva, una “*esmeralda chiquita, de pocos kilates, que no se note mucho cuando la saquen de la corona*” (61) para reparar las marcas del Sida en su cuerpo con AZT. Al final, lo que realmente importa en la carta es la esmeralda, único elemento “auténtico”: “*Tal vez un rizo de tu pelo, un autógrafo, una blonda en tu enagua. No sé, cualquier cosa que permita morir sabiendo que tú recibiste el mensaje. El caso es que yo no quiero morir, ni recibir un autógrafo impreso, ni siquiera una foto tuya (...) Nada de eso, solamente una esmeralda de tu corona de Cleopatra (...) que según supe, eran verdaderas. Tan auténticas que una sola podría alargarme la vida (...) a puro AZT*” (60), encarnando esta esmeralda las posibilidades de acceso a una vida digna.

Por ello el *camp* lemebeliano logra trascender la mera acumulación de elementos repertoriales jugando a invertir los lugares comunes de la “sensibilidad homosexual” y la prevista “pasividad” en el consumo de los productos de la industria cultural, haciendo una parodia de la propia parodia que repolitiza el lugar canavalesco en que la sociedad del consumo ha puesto a las sexualidades disidentes. Lemebel toma constantemente motivos del ya bien conocido catálogo de lo *camp*, pero los reintroduce subvirtiendo no solo la forma ecuménica en que las regulaciones heteronormativas se instauran, sino también su complicidad con los mecanismos de marginación, aquí palpable en un “dejar morir”, a quienes no se ajustan a ella. Por ello señala Amícola (2008) que “*la poética camp vino a subrayar (...) la ligazón entre lo político y la sexualidad*” (289)

Sociedad multicultural, mercado y asimilación de las diferencias

Claro que parodiar las normas dominantes no basta para desplazarlas, incluso,

como señala Butler, también existe el riesgo de que una desnaturalización del género pueda llegar a ser en sí misma una manera de re-consolidar las normas hegemónicas. (2002 [1993] 184). Por ello es necesario no caer en la ecuación simplista de pensar todo travestismo como subversión, del mismo modo como no deberíamos reducir toda transgresión sexual a la heterosexualidad como una transgresión política.

Esto es lo que hace tan peculiar la obra de Lemebel y a la vez la distancia de otros productos literarios o artísticos que parten de una apuesta por la capacidad movilizadora de las corporalidades disidentes, pero culminan más por conformar las expectativas de un mercado que ha visto la veta comercial en la emergente “literatura gay”, reduciendo los reclamos de las minorías sexuales a un producto que bien se vende. Luis Cárcamo-Huechante (2007) piensa por ejemplo en Jaime Bayly, aunque se pueden sumar algunos otros escritores que han logrado conformar este “nicho de mercado” que “*confirma su asociación al marco ideológico dominantes*” (97). Cárcamo-Huechante advierte acerca de un uso de estas representaciones de género que coquetean con los lugares comunes de “lo gay”: el amaneramiento, la crítica ácida, la parodia, las confesiones subidas de tono, etc. pero que culminan en una mera espectacularización de las cuestiones de género convirtiendo “*el valor político de la diferencia en valor de mercado*” (95). El propio Lemebel (2004) reconoce “*una calentura mercantil por estos temas*”, algo que para Huechante forma parte de la propia lógica de funcionamiento del mercado globalizado, el cual requiere del consumo de las diferencias sexuales para establecer un “simulacro de hibridez” que en verdad no desmonta los ejes patriarcales, sino que más bien los re-centra, acomodando lo excéntrico al lugar previamente dispuesto para él (2007: 100).

Pero, aunque ni la obra de Lemebel ni su propia figura establecida ya como ícono contracultural sean ajenas a este escenario hegemónico del “*mercado cultural transnacionalizado*”, como lo denomina Moraña (2010: 268), sí encontramos en él la búsqueda constante de un posicionamiento crítico respecto a esta lógica del mercado escamoteando los lugares prefijados que éste le otorga a la “temática travesti/gay”. Y de esta forma, si bien sus crónicas hacen un uso abundante de los materiales que se han ido cristalizando en dicho mercado como representativos de una “estética gay”, estos estereotipos se ven desarmados a partir de una escritura en alianza con lo femenino y con el cuerpo, incorporando la parodia *camp* como parte de un discurso estético y políticamente crítico. Por ello, no es de extrañar que Diana Palaversich lea en sus crónicas los “*gérmenes de un manifiesto homosexual proletariado latinoamericano*” (2010: 246) ya que la impronta latinoamericana de sus demandas políticas es uno de los elementos que quizá más incomodidad introduce a este sistema de mercado transnacional de bienes culturales donde, como afirma Moraña, “*lo diferencial, lo periférico, marginal y 'plebeyo' (...) pasan al primer plano del consumo simbólico*” (2010: 268).

Quizá esta observación de Moraña no sea ajena a los procesos actuales de “*entronización general del camp en la cultura dominante*” que percibe Amícola (2000: 55), un proceso basado en la capacidad que posee esta sensibilidad para expandirse utilizando la parodia del discurso gay, haciendo de él un cuestionamiento social y “*por lo tanto, catapultarlo a sátira de toda la sociedad*” (55). Es el propio Lemebel (2004) quien, al dar cuenta de su lugar en el sistema cultural actual, no puede dejar de reconocer que “*ahora las voces mestizas, trolas, callejeras, cuneteras entran a la academia por la puerta de servicio y ponen su culo sucio en el salón letrado*”. Así, tal vez la alianza con el *camp* en las crónicas lemebelianas sea una de las tantas estrategias

travestis de seducción y traición: ofrecer un producto literario que se presenta ante el conservadurismo del sistema literario chileno que denuncia el propio Lemebel como una suerte de entrada de tópicos extraños y hasta incómodos, pero así mismo, en boga en el circuito hegemónico de las academias metropolitanas, viniendo a satisfacer en un deseo de renovación y apertura que desde la década del noventa se viene manifestando en el espacio cultural chileno, pero inmiscuyendo por debajo una crítica corrosiva al neoliberalismo post-dictatorial. De esta manera, los brillos y el glamour *camp* le dan la entrada a esta escritura, la cual culmina reterritorializando la agenda de discusiones del *gender* en un horizonte latinoamericano de luchas históricas y desde una reavivación del discurso izquierdista más utópico de los años setenta en un momento en que éste, frente al panorama de las sociedades globalizadas, resulta anacrónico.

En el Chile de los años noventa este discurso ha sido suplantado por una serie de ideales liberales, políticamente correctos, entronizados como valores de toda la sociedad y como garantes del sostenimiento de la democracia en contraposición al fantasma del retorno de la dictadura: “multiculturalismo”, “tolerancia”, “consenso”, “concertación”, “inclusión” y “diversidad” han impregnado el imaginario de la sociedad chilena cooptando los sentidos de un espacio público enflaquecido por la omnipresencia del mercado.

Lemebel lanza una mirada cuestionadora de estas consignas que solo pretenden inmovilizar a los grupos contestatarios y marginales bajo una “*demos-gracias*” que concede la aceptación de la diferencia a partir de la mostración espectacularizada del travesti en la pantalla de televisión (Fernando Blanco, 2006) como así también, de un ensanchamiento del marco legal para las sexualidades disidentes (el discutido matrimonio gay⁶, la derogación en 1999 del artículo 365° del código penal que sancionaba la “sodomía”⁷) que sólo logra abrir más la brecha entre las conductas sexuales consideradas legales y aquellas consideradas ilegales, manteniendo en esencia el contenido regulatorio que continúa generando a su vez otras otredades, otros sujetos obscenos.

Lemebel busca desarticular este modelo de asimilación que, desde su lectura, no es más que un modelo “*fabricado en Yanquilandia*” (2000 [1996]: 107) y que pretende que la violencia sobre el cuerpo-otro encuentre su solución dentro del mismo marco legal que ejerció dicha opresión. Así, las democracias primermundistas asimilan al gay en el marco de un proyecto social multicultural y de tolerancia a la diversidad que propende a un imaginario de resolución y borramiento de los conflictos sexuales, raciales y de clase dentro de la homogenización del acceso a las políticas del Estado y a los bienes del mercado. Las democracias multiculturalistas y el mercado neoliberal se dan la mano y la resultante es una visibilización carnavalizada de la diferencia, celebrada por muchos como síntoma de una sociedad más liberal y moderna, pero en verdad no es más que lo que Fernando Blanco (2006) denomina “*un simulacro democrático*” en el que bajo su superficie perviven, cada vez más agudizadas, las políticas de exclusión y ocultamiento tanto de las “sexualidades anómalas” como de ciertas marcas raciales que no entran dentro del marco legal de aceptación de lo gay-blanco.

El mercado delinea un estereotipo de lo gay que es a su vez retroalimentado por los marcos legales estatales: hablamos del homosexual emparejado, profesionalizado, blanco, de buena conducta y despolitizado, rasgos que cristalizan en una “cultura gay” no muy alejada al gusto de una clase media/alta con un singular acceso a bienes de ocio, a ropa y estilo de vida, que parece imponerse como patrón común e inofensivo: el resto

de la sociedad comienza a ver en este estereotipo de gay a un sujeto “no tan problemático ni distinto”. Como advierte Palaversich (2010), esto tiene una relación estrecha con la emergencia en los países hegemónicos de una homosexualidad pudiente, profesional y consumidora que ha sido incluida al mercado. El Estado responde con políticas de inclusión dentro de un concepto de ciudadanía que, si bien es revisado y ampliado, en el caso chileno continúa aliado a consignas tales como “buena conducta”, “productividad”, “seriedad”, percibiéndose la influencia del pensamiento conservador de la Iglesia católica (la defensa del valor de la familia y fidelidad en la pareja) y también el ideal masculinista y hobbesiano del Estado nación moderno.

Frente a esta fachada apolínea de una sexualidad domesticada por las normas falocentristas de la sociedad de consumo, la escritura lemebeliana moldea los contornos de un personaje nodal en su narrativa, *la loca* travesti que exhibe y encarna la zona de tensiones entre los modelos blancos patriarcales y de clase media que la ficción melodramática inyecta al imaginario y una puesta en escena de los cuerpos que Lemebel inscribe en la mesticidad, en lo indígena y marginal.

La *loca* se presenta como figura de alto poder contestatario desde cuya voz la crónica ejerce una crítica de los modelos homosexuales de importación aliados fuertemente a los marcos legales/morales de la sociedad heteronormada. Es un personaje cargado de un intenso localismo contestatario de aquellas sexualidades que, si bien no heterosexuales, no obstante se identifican con el orden falocéntrico y patriarcal/capitalista: el gay virilizado, normativizado, masculinista y conservador, cuya “buena conducta” le ha permitido ser integrado al sistema. En una entrevista, Lemebel (2004) refiere a este sector en los términos de una “*homosexualidad fascista y burguesa ahorcada en la corbata de la auto-represión*”. Frente a éstos, el travesti *loca* se nos presentan como una minoría dentro de otra minoría, constituyendo los “anormales” identificados más con un *devenir femenino* y excluidos de la representatividad de los movimientos homosexuales internacionales. Por ello la *loca* excede el mero pintoresquismo del mundo travesti y se transforma, tal como advierte José Javier Maristany (2008) en el motor que impulsa el reclamo por “*una política de la diferencia anclada en la propia historia chilena, en sus destiempos, en la cosmética travesti, en la condición indígena y popular de los sujetos que no podía ser reabsorbida por los modelos hegemónicos metropolitanos*”.

En Lemebel, la *loca* travesti hermanada a lo indígena, no puede ser asimilada “*a esa fiesta mundial en que la isla de Manhattan luce embanderada con todos los colores del arco iris gay. Que más bien es uno solo, el blanco. Porque tal vez lo gay es blanco*” (Lemebel, 2000 [1996]: 71) y en ese sentido, es reservorio de lo que el cronista percibe como específico latinoamericano, es decir, lo mestizo: “*Cómo levantar una causa ajena transformándonos en satélites exóticos de esas agrupaciones formadas por mayorías blancas a las que les dan alergia nuestras plumas*” (126). Como sugiere Maristany (2008), aquí las plumas nos remiten esa exagerada femineidad imposible de comulgar con el modelo de homosexualidad hipermasculinista, pero también al indígena latinoamericano, asociado a la pobreza y marginalidad, que no accede ni al estatus burgués ni a la condición de blanco que universaliza el relato del *coming out of the closet*: en Lemebel, las condiciones de vida extremadamente precarias del travesti latinoamericano deja sin efecto esta fantasía, ya no hay secretos porque “*(yo) nunca salí del closet, en mi casa humilde no había ni ropero*” (Lemebel, 2004)

La *loca* trae al universo ficcional de estas crónicas la exageración, artificiosidad, maquillaje y sobreactuación como parte también de las propias estrategias narrativas

que la crítica ha identificado rápidamente con la tradición del Barroco, conformando una escritura que no pone reparos en trasvasar los límites institucionalizados del género (sexual y literario) hegemónico: así el mestizaje de los cuerpos emerge como marco estético desde el cual escribir. Mixturando desde el cancionero popular, la pantalla de cine, el epistolario, el manifiesto hasta el diario íntimo, la crónica de Lemebel transita por fronteras que desacreditan las divisiones y polaridades taxonómicas, entretejiendo constantemente dos registros en una misma escritura, por un lado la avasallante presencia de lo corporal, con sus fluidos, su sangre, sus heridas, deviniendo en muchas ocasiones hacia zonas de sordidez y truculencia, y por otro, el registro de la novela rosa, el orden de la fantasía, lo poético y lo inocente. Esa mixtura carnavalesca es corporizada en la *loca*, en tanto cuerpo y texto que muestra la costura mal disimulada, propia del artificio, como instancia contestataria de una visión homogeneizante y reductora del género y del sujeto. Como habíamos referido ya, esta apelación constante a la yuxtaposición de materiales disímiles es uno de los elementos con los que más juega el *camp* para provocar el extrañamiento y hasta la repulsión del espectador.

En las crónicas, la frontera inestable, ya sea entre géneros discursivos como entre corporalidades (entre las “*pieles blancas y rubias*” y los “*cueros opacos*”), geografías (Latinoamérica y “*Yanquilandia*” (2000: 107), temporalidades (el presente de una democracia neoliberal y un pasado de tortura y dictadura) y órdenes de la experiencia subjetiva (desde la pantalla del cine a la sórdida piecita del travesti en el prostíbulo), se constituye en metáfora espacial por excelencia, habilitando la estética del contagio, del flujo contaminante, de lo líquido y de lo orgiástico, reforzando así el protagonismo del cuerpo como punto de partida de toda narración posible y desterrando fuera del texto el ideal de lo “higiénico” que Lemebel identifica con la “*aséptica envoltura de esa piel blanca*”, de los modelos metropolitanos “*tan diferente al cuero opaco de la geografía local*” (2000 [1996]: 26). Por ello el cuerpo es también testimonio de la condición de coloniaje que persiste en una Latinoamérica trasvestida con los ropajes del discurso triunfante neoliberal que busca acomodar la fantasía metropolitana, tranquilizadora y anestésica, dentro de su cuerpo enflaquecido y pobre.

En esta apuesta por la mixtura como forma discursiva que habla de la diferencia, la escritura intensifica y “enfiesta” del artificio mal remendado, como esa entrañable Madonna mapuche que juega con papelitos de color haciéndonos recordar los pedazos de vidrios y espejos que Colón pretendía trocar por oro: entre lo falso y lo auténtico, el *camp* lemebeliano se arraiga a esa zona de trasvases para producir desde allí su sentido de crítica y de lucha, un “*mariconaje guerrero*” (127), una “*militancia corpórea*” (127).

Sida y ciudadanía: desde el higienismo hacia la estética del contagio

“(...) It makes no difference if you're black or white
If you're a boy or a girl
If the music's pumping it will give you new life
You're a superstar, yes, that's what you are, you know it” (...)
(Madonna. Vogue 1990)

El devenir nómada de la *loca* desarticula este discurso gay que postula como deseable y posible la igualación de los cuerpos dentro de una legalidad condescendiente con las diferencias. Claro que esta igualación solo tiene lugar en la medida en que éstos se ajusten a un modelo de conducta ciudadana y contribuyan al mercado de la “*economía diurna*” (Nelly Richard, 2004 [1993]) tanto como fuerza de trabajo como de

consumo: este proyecto tan políticamente correcto, señala Lemebel, solo puede provenir del ideario utópico blanco.

El Sida vino a poner en evidencia que esta propuesta del integracionismo tolerante se ha apoyado a su vez en la producción de otros cuerpos marginados que pasan a conformar el exterior obscuro, inhabitable y necesario para fusionar los pactos de convivencia entre aquellos cuerpos que sí se han transformado en legibles, respetables y visibles.

La irrupción de esta enfermedad en el contexto de pobreza y marginación ha dejado al descubierto cuán desprotegidos y faltos de valor están estos sujetos lumpen, como así también la coincidencia, el destino común, entre éstos y aquellos sujetos portadores de elementos raciales históricamente desvalorizados: lo mestizo, mapuche, negro... de allí que el Sida sea el motivo privilegiado del segundo libro de crónicas de Lemebel: *Loco afán. Crónicas del sidario* (1996).

En este contexto, la fantasía romántica y melodramática importada que celebra un ideal de cuerpo blanco no corroído por las señales de una enfermedad-estigma ni por el hambre, un cuerpo impoluto de diva que se erige como el soporte legítimo de todo un sistema de valores habilitados para ser vividos por ese cuerpo (la pasión, la virtud, el sufrimiento y la heroicidad) se implanta como una herramienta de violencia reguladora en aquellos márgenes donde solo se accede a ello a través del disfraz esperpentizante. Pero el margen transforma este disfraz en fiesta, haciendo un uso indebido, desautorizado de esos insumos para dar bríos a un "*carnaval pagano*" (Lemebel, 2000[1996]: 102) que, utilizando una imagen de Nelly Richard (2004 [1993]: 47), no pide permiso para desacralizar en dogma del centro.

En la crónica titulada "Tarántulas en el pelo" (Lemebel 2008 [1995]) el narrador nos relata una escena de peluquería en la cual la *loca* coliza de barrio oficia de peluquera de las señoras de la alta sociedad. Allí encontramos una referencia metafórica al uso de la tintura rubia en la que se vincula el dispositivo racista con "*sueño cinematográfico*" que "*colorea*" las ojeras de un trasnochado sueño latinoamericano:

Pareciera que la alquimia que trasmuta el barrio latino en oro nórdico, anula el erial mestizo oxigenando las mechetas tiesas de Latinoamérica. Como si en ese aclarado se evaporaran por arte de magia las carencias económicas, los dolores de raza y clase que el indijaje blanqueado amortigua en el laboratorio de encubrimiento social de la peluquería, donde el coliza va coloreando su sueño cinematográfico en las ojeras grises de la utopía tercermundista (107-108).

En esta crónica Lemebel refiere a "*los deseos sociales de parecer otro*" (103), donde toda la carga positiva está en el "*oro nórdico*" que se yuxtapone a lo indígena y mestizo tratando de borrarlo, "*Porque ella (la señora) quiere ser rubia, blanquear el cochambre oscuro de su cara con el tono castaño miel que le recomienda el peluquero*" (107).

Efraín Barradas va a leer en él un replanteo crítico del pensamiento ensayístico y positivista latinoamericano del siglo XIX, cuya figura principal fue sin dudas Sarmiento y su proyecto de inmigración acoplado a un plan de borramiento de la "barbarie". Para Barradas, Lemebel hace un rescate de las propuestas de José Martí en "Nuestra América", en tanto hay en él "*una defensa abierta y firme de nuestro mestizaje, de nuestra realidad sin maquillajes que intentan hacernos pasar por lo que no somos*"

(2009: 80).

Lo significativo es la lectura vinculante que Lemebel realiza entre los proyectos de blanqueamiento racial y las formas del deseo y el recorte corporal que legalizan los productos populares provenientes de las metrópolis. De manera que la mirada *camp*, al valorizar el reciclaje esperpéntico que los márgenes hacen de las doctrinas y productos del centro, está ejerciendo una crítica hacia las prácticas de recepción repetitiva, señalando de qué manera sobre éstas se edifica un ideal de ciudadanía que culmina por transformarse en una distopía subyugante de las formas heterogéneas, mestizas y minoritarias de implicación en el espacio público.

Las crónicas formulan una crítica hacia las políticas de identidad que continúan repitiendo y reforzando el esquema colonialista de importación de modelos y productos culturales que desdeñan lo propio. Pero además Lemebel mixtura este reclamo con una perspectiva focalizada en desmontar el diseño de una sexualidad hétero que se impone no sólo hacia otras comunidades sexuales como los gays, sino que también se naturaliza como un modelo de conducta “seria” y “moral” que se incorpora a su vez como forma aceptable de convivencia ciudadana. De esta manera, la parodización de las fantasías escapistas de la clase media blanca norteamericana pone en evidencia la forma en que son incorporadas a estas latitudes como modelos coercitivos de uniformación de cuerpos y conductas.

El Sida, introducido dentro de un discurso socialmente moralizante, es utilizado para ratificar valores, prácticas y formas de conducta que se conciben como necesarias para la salud individual y colectiva, pero en especial, para el compromiso del ciudadano modelo con el espacio público, proscribiendo como peligrosas ciertas prácticas sexuales que pondrían en riesgo la convivencia social. Una formación ciudadana que, en el caso chileno, no debemos olvidar, está imbricada con los valores de la Iglesia católica. Por ello no es de extrañar que en este contexto se ratifique el valor de la familia, el de la fidelidad de la pareja, el del “sexo seguro” dentro del matrimonio, moralidad en las prácticas sexuales, y con ello toda una red de otros valores tendientes a ensalzar la pulcritud, la decencia y el higienismo, considerados fundamentales para la preservación de lo público⁸.

En contraposición, la promiscuidad festiva de los márgenes se presenta como amenaza ya no solo a las normas que regulan el sistema del género heteronormativo, sino también a las formas de ciudadanía neoliberal que se legitiman en dichas normas proveyendo un ideal de convivencia saludable en tanto moral y asimilable. De allí que sea necesario desplazarlas en tanto se transforman en ilegibles y peligrosas desde este marco legal:

...el enclaustramiento que los somete a este tipo de oficios decorativos. Labores manuales que (...) los encarcela en las peluquerías por negación a la educación superior. Profesiones que están signadas de antemano, en el lugar que el sistema les otorga para agruparlos en un oficio controlado, sin el riesgo de su contaminación. (Lemebel, 2008 [1995]: 110).

Este riesgo de “contaminación” al que refiere el cronista juega con la carga metafórica y social del travestismo como una enfermedad contagiosa, pero también demuestra cuán operativo es aun el discurso racial-higienista dentro del Estado. Un higienismo que condena las prácticas de encuentro “obsceno” entre los cuerpos marginales llevándolas hacia el terreno de la moralidad en tanto éstas reactualizan el

fantasma de la reproducción del mestizaje y la barbarie.

La heterosexualidad, normativizando un uso del cuerpo pero también, y relacionado a lo anterior, estableciendo los límites aceptados de la convivencia ciudadana, funciona como dispositivo de mantenimiento de una “pureza” saludable en los cuerpos que hegemónicamente se identifican con lo blanco y homogéneo.

En este sentido la parodia *camp* revela y re-enmascara a la vez en la escritura travesti la alianza entre la patologización de aquellas sexualidades no-normativas con la naturalización de sus condiciones de vida y marginación.

La amenaza que estos cuerpos representan para la ciudadanía y para los proyectos de nación y progreso radica en la seducción que éstos despliegan y en la capacidad que poseen de transformar la ciudad neoliberal, orgullo del milagro chileno, en una *ciudad-anal* como la denomina el cronista (Lemebel, 2000 [1996]: 59), instaurando el temor de que los cuerpos que importan, es decir, los cuerpos productivos para el neoliberalismo, sean “cooptados” y echados a perder por la monstruosidad de la barbarie.

Por ello, cuando Lemebel cuestiona el plan revolucionario e igualitario de la izquierda y pregunta: “¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro del hombre nuevo? (94), pone en evidencia que también los gobiernos revolucionarios, así como los conservadores, edifican su utopía sobre una mitología heterosexual, blanca y católica que ensalza el masculinismo como condición de avance hacia el futuro.

La *loca* hace tambalear el discurso de la homogeneidad nacionalista y de la participación ciudadana igualitaria al denunciar su expulsión sistemática de todos los modelos de nación. En su *Manifiesto Hablo por mi diferencia* (93-97), Lemebel interpela especialmente a la izquierda política que, mientras rechaza la sexualidad disidente, a la vez dice hablar por los derechos de todos: “¿Qué van a hacer con nosotros compañero? (...) Van a dejarnos bordar de pájaros/ las banderas de la patria libre? (...) Aunque después me odie/ por corromper su moral revolucionaria/ ¿Tiene miedo de que le homosexualice la vida?” (94-95), resaltando nuevamente la amenaza de la contaminación corruptora. Lemebel advierte: “Yo no voy a cambiar por el marxismo/que me rechazó tantas veces/ No necesito cambiar/ soy más subversivo que usted” (97), poniendo bajo sospecha el modelo revolucionario basado en una masculinidad homofóbica, hipócrita, temerosa de la seducción de lo diferente.

El discurso histórico, falocéntrico por excelencia, también es desmontado por el narrador, quien al volver sobre los mitos nacionalistas y latinoamericanos ridiculiza el machismo con que transmiten los relatos de las gestas patrióticas “(...) la versión homosexual de los próceres, transviste en carnaval maraco el privado de la independencia. Porque no todo fue guerra y jurar a la bandera (...) seguramente los padres putamadres de la patria también tuvieron su noche de celebración, chimba y zamba” (151). La escena patriótica es interpelada así por aquellos elementos que el discurso oficial ha borrado sistemáticamente de ella: las cuestiones raciales y las cuestiones de género, importunando la solemnidad masculina de los próceres pero también el mito revolucionario y las supuestas bondades de la democracia.

De esta manera, la escritura de Lemebel abreva de la estética *camp* para trazar un largo recorrido de interpelaciones en diálogo con los debates emergentes en estos años: la confluencia entre las cuestiones de género, el poscolonialismo en

Latinoamérica, los debates sobre memoria y nuevas ciudadanías, cuestiones en torno a la representatividad y la reflexión acerca del lugar del sujeto marginal dentro de los nuevos proyectos culturales/intelectuales (Masiello, 2001). Partiendo de un reciclado descarado de las ficciones cinematográficas, que a simple vista parecería una invitación al juego socarrón deleitado en mostrar la alienación del travesti al mundo idílico de la pantalla cinematográfica, prontamente evidenciamos que la apelación a los elementos más codificados de esa propuesta *camp* van “corrompiéndose” en un nuevo discurso que traiciona esas pretensiones de mercado insuflando elementos en tensión con el discurso triunfalista neoliberal, posmoderno y global: sus crónicas validan la voz de un sujeto fuera del mercado, una otredad de la otredad que no responde a lo “lo gay blanco”, una voz que además desempolva los ingredientes panfletarios de una izquierda que se creía marchita e incapaz ya de articular un proyecto latinoamericanista. De manera que el discurso lemebeliano, al menos sus primeras obras, se torna indigerible para el marco celebrante de las democracias multiculturales, incomodando tanto a las formaciones intelectuales latinoamericanas desvinculadas de las utopías socialistas de los '60 como al discurso gay y feminista internacional. En este proyecto estético, las crónicas tornan la risa paródica en un lugar de reivindicación política del sujeto sexual y racialmente disidente a los modelos hegemónicos.

La incorporación del cine como dispositivo disciplinante del género, pero también como producto cultural primermundista que entroniza el deseo de lo blanco, permite trazar una línea de reflexión a partir de la cual los constructos del género interpelan los constructos de raza, evidenciando la forma en que el higienismo aplicado como valor moral y médico a la conducta sexual del cuerpo, se vehiculiza como dispositivo que salvaguarda la “pureza” racial conteniendo a “la barbarie” dentro de sus propios márgenes.

Los nuevos modelos de ciudadanía democrática continúan repitiendo estos modelos importados, generando otros sujetos “obscenos”, pero a la vez, necesarios para sellar los pactos de convivencia ciudadana basados en el consumo, el olvido conciliador y el conformismo. Lemebel denuncia ese uso político que se hace de los sujetos “anómalos” y troca su “monstruosidad”, su mácula negativa, en signo resistencia, exacerbando por ello los elementos carnavalescos en busca del choque visual y cultural. El cine, las divas, con todo el glamour primermundista que comportan, dan forma a una estética del zurcido, del “cuerpo frankenstein”, que trabaja con los residuos sobrantes del gran banquete consumista en yuxtaposición a las carencias tercermundistas.

Lemebel toma esos “*cuerpos mutantes*” (2000 [1996]: 40) para proyectar desde allí un pensamiento poscolonial que abandone el gesto reproductivo y trace alianzas entre los sujetos marginales latinoamericanos: “*Un dígito de retazos que ponen en acción las morenas extremidades de América Latina para rearmar la pena con los hilos negros de su preñez*” (102). Para el cronista, el cuerpo es portador de una potencialidad subversiva *per se* de la que carece el discurso del logos racional-occidental.

El cuerpo es lo real inexpugnable, no puede negarse la verdad de su testimonio, retornando a la escena cuando los grandes discursos racionales han demostrado su incapacidad de visibilizar al *otro* por fuera de los exotismos: “*Quizá éste sea el momento en que el punto corrido de la modernidad sea la falla o el flanco que dejan los grandes discursos para avizorar a través de su tejido roto una vigencia suramericana en la condición homosexual revertida del vasallaje*” (128). Cuando los grandes relatos demuestran su fracaso, emerge el cuerpo como nueva narración, por ello, desde la clave del género Lemebel logra suturar estas agendas de discusión disímiles que están en la

órbita cultural de la década del '90.

Las crónicas lemebelianas hacen hablar al cuerpo erigiéndolo como único texto posible en tanto es un “cuerpo políticamente no inaugurado en nuestro continente” que arenga a la lucha desde su “*balbuceo de signos y cicatrices comunes*” (127). Este “balbuceo” del lenguaje con que históricamente se ha caracterizado a la barbarie, es reasumido como signo positivo, como así también la irracionalidad, el mestizaje y la condición de periferia atribuidos a Latinoamérica desde las lecturas del centro:

Quizá América Latina, trasverstida de traspasos, reconquistas y parches culturales -que por superposición de injertos sepulta la luna morena de su identidad- aflore en un mariconaje guerrero que se enmascara en la cosmética tribal de su periferia. Una militancia corpórea que enfatiza desde el borde de la voz un discurso propio y fragmentado, cuyo nivel más desprotegido por su falta de retórica y orfandad política sea el travestismo homosexual que se acumula lumpen en los pliegues más oscuros de las capitales latinoamericanas (127).

“*Militancia corpórea*” y “*mariconaje guerrero*” que colman el vacío de discursos y la orfandad de representación política trayendo a estos años neoliberales los ecos de un Calibán que sobrevive en las marcas del cuerpo.

Solo ese cuerpo que carga sobre sí el hiato de zurcidos culturales como una herida sangrante y contaminante, pero también, que los “*empluma, enfiesta, traviste, disfraz, teatraliza*” (62) reescribiendo un nuevo texto-cuerpo convertido en casa de “*pasión y calvario*” (27), cadáver y sueño (27), “*perlas y cicatrices*”, orgiástico y moribundo, puede dar cuenta de los pliegues heterogéneos del mestizaje latinoamericano.

Fecha de presentación 31/05/2014 - Evaluación: 31/10/2014

Bibliografía

- Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Paidós, Buenos Aires.
- (2008). “Camp”. En J. Amícola y J. L. de Diego (directores) *Literatura. La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. Ediciones Al Margen, La Plata, Buenos Aires, pp. 283-295.
- Barradas, Efraín (2009). “Para travestirte mejor: Pedro Lemebel y las lecturas políticas desde los márgenes” en *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal*, Mar, 9 (33), pp. 69-82, Berlín-Hamburgo.
- Blanco, Fernando (2004). “Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel”. En F. Blanco (editor), *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo*

- en la obra de Pedro Lemebel*. LOM ediciones, Santiago de Chile, pp 27-71.
- (2006). "Políticas de la ciudadanía sexual y la memoria en la escritura de Pedro Lemebel". E I. Dieter (editor) *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Iberoamericana. Vervuert, Madrid, pp. 53-74.
- (2010). "De los ideales colectivos al sentimentalismo en primera persona". En F. Blanco, y J. Poblete (editores), *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, pp 71-98.
- Brooks, Peter ([1976] 1995). *The Melodramatic Imagination, Balzac, H. James, melodrama and the Mode of Excess*. New Haven/ Yale University Press, Londres.
- Butler, Judith ([1990] 2001). *El género en disputa*. Paidós/PUEG-UNAM, México.
- ([1993] 2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, Buenos Aires.
- Cárcamo-Huechante, Luis E. (2007). "El camp(o) de lo gay y de lo travesti: Jaime Bayly y Pedro Lemebel en el mercado". En L. Cárcamo-Huechantes, A. Fernández Bravo y A. Laera (compiladores) *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, pp. 87-111.
- Cohendoz, Mónica (2008). "Género (gender)". En J. Amícola, y J. L. De Diego, (directores) *Literatura. La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. Ediciones Al Margen, Buenos Aires, pp 271-283.
- Copjec, Joan (2006). *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Hueso Fibla, Silvia (2009). "Laberintos teóricos de lo Camp". En *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*. Centro de Estudios de Literatura Argentina, Rosario, pp.1-7.
- Lemebel, Pedro ([1995] 2008). *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Seix Barral. Biblioteca Breve, Santiago de Chile.
- ([1996] 2000). *Loco afán. Crónicas del sidario*. Anagrama, Barcelona.
- (1998). *De perlas y cicatrices*. LOM ediciones, Santiago de Chile.
- ([2003] 2004). *Zanjón de la aguada*. Seix Barral. Biblioteca Breve, Santiago de Chile.
- (2004). "La rabia es la tinta de mi escritura". Entrevista por Flavia Acosta en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/08/14/u-813177.htm>
Fecha de consulta: 20/08/2011
- Maristany, José Javier (2008). "Una teoría queer latinoamericana?: Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel". En *Lectures du genre* nº 4: Lecturas queer desde el Cono Sur.
http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany.html. Fecha de consulta: 21/09/2011.
- Masiello, Francine (2001). *El arte de la transición*. Norma, Buenos Aires.
- Moraña, Mabel (2010). "La escritura del límite. Repetición, diferencia y ruina en Pedro Lemebel". En F. Blanco y J. Poblete (editores). *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, pp 267-278.
- Ostrov, Andrea (2003). "Las crónicas de Pedro Lemebel: un mapa de las diferencias". En C. Manzoni (editora) *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana*

1990-2000. Ediciones Corregidor, Buenos Aires.

- Palversich, Diana (2010). "El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco afán* de Pedro Lemebel. En F. Blanco y J. Poblete (editores) *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, pp. 243-267.
- Poblete, Juan (2010) "De la loca a la superestrella: cultura local y mediación nacional en la época de la neoliberalización global". En F. Blanco y J. Poblete (editores) *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, pp. 135-157.
- Richard, Nelly ([1993] 2004). *Masculine/Femenine. Practices of Difference(s)*. Duke University Press, Durham- London
- Sontag, Susan ([1966] 2005). "Notas sobre el camp". En S. Sontag, *Contra la interpretación*. Alfaguara, Buenos Aires.

1. José Amícola (2000) señala que este término viene a suplantar en el ámbito hispánico al giro no crítico y menos abarcador de "rol sexual". Se trata de un término "implantado por las feministas norteamericanas que implica una postura vigilante frente a la ideología que cada asignación sexual lleva consigo (...) Esta categoría se define, pues, como una forma primaria de relaciones significantes de poder que implica las esferas de la política, de la economía y del Estado. Por tanto, el concepto acentúa la dimensión relacional e histórica que no estaba suficientemente presente en el giro 'rol sexual' " (92)

² Sontag introduce asimismo el concepto de *camping* para referir a una conciencia o uso deliberado de esta sensibilidad, pero sin embargo, tampoco éste es concebido como forma estética política.

³ Una defición *ad-hoc* del melodrama quizá la podríamos encontrar en el film de Pedro Almodóvar, *La flor de mi secreto*. (1995). En uno de los diálogos que la escritora de novelas de amor, Leo (cuyo pseudónimo es Amanda Gris) sostiene con su editor, éste se ve en la necesidad de redefinirle el género para el cual fue contratada a escribir tres obras al año: "novelas de amor y lujo, en escenarios cosmopolitas...sexo sugerente y sólo sugerido... deportes de invierno, sol radiante, urbanizaciones, subsecretarios, *yuppies*... nada de política, ausencia de conciencia social... hijos ilegítimos los que quieras, eso sí... Final Feliz".

4 La clase media trabajadora, invirtiendo su dinero en los productos destinados al ocio, se convierte en la consumidora por excelencia de una industria del cine en franco ascenso durante el denominado "período clásico" de Hollywood

5 Por ello Lemebel no deja pasar oportunidad de remarcar el alto grado de racismo y aristocracia que impregna también a la Iglesia Católica chilena. En su crónica "Del Carmen Bella Flor (o 'el radiante fulgor de la santidad')" (Lemebel, 1998: 78-79), al relatar las peregrinaciones de la Virgen Del Carmen, Patrona de Chile y del ejército, nos ofrece un friso social que retrata la amistad entre la Iglesia y el estado represor, como así también la forma en que ésta comulga con el ideal del blanqueamiento social: "Señores grises del Opus Dei y damas enjutas (...) todas teñidas de rubio ceniza, todas de collar de perlas cultivadas, todas respingonas oliendo a polvos Angel Face. Casi todas con su empleada mapuche caminando dos pasos más atrás (...) a ver si la india cabizbaja se conmueve con el radiante fulgor de la santidad. A ver si la convence la virgen en persona. La reina del ejército, que le salvó la vida al general Pinochet (...). (...) la más regia y española de ojos celestes que mira sobre el hombro a toda esa patota de vírgenes ordinarias, vírgenes de población, vírgenes de gruta, vírgenes de animita, cholas de ollín y desteñidas por la intemperie (...) No te digo. Tanta virgen de medio pelo (...)" (78)

6 En el año 2010 ingresa al Congreso chileno el proyecto de ley destinado a legalizar el matrimonio homosexual, aunque con un reconocido rechazo por parte del Poder Ejecutivo.

7 En el código penal chileno, la homosexualidad era designada a partir de una palabra/concepto proveniente del universo católico: el "pecado de sodomía".

⁸ Esta tesis queda muy bien expuesta en una de las últimas campañas televisivas y on-line de prevención del Sida (*Quien tiene Sida* del año 2010) a cargo del Ministerio de Salud chileno. Ésta tiene como lema de uno de sus *spots* “morir de viejo es mucho más divertido que morir de Sida”. En el video se puede ver a una pareja de ancianos en su casa -lo sabemos porque la cámara pone mucho interés en mostrar el anillo de casado en la mano del anciano-. Éste sufre un infarto y cae al piso mientras en el video esto “es festejado” con serpentinas que caen, con globos y música de circo, en un intento por redireccionar los sentidos de “la fiesta” (asociada a lo orgiástico) hacia la institución del matrimonio. Luego, cuando entra la esposa y al ver a su marido también fallece, el lema continúa con “y si es con tu pareja de toda la vida, tanto mejor”, nuevamente haciendo su aparición los elementos de fiesta. La propaganda finaliza con “Cuidate del Sida, sé fiel”⁸ estableciendo el auto-control sobre el cuerpo -una práctica de raigambre doctrinal cristiano- como valor para la ciudadanía. Se condensa así, en pocas líneas, el alto grado de conservadurismo enmascarado de tolerancia multicultural que regula el espacio público. El spot puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=giPeIqZKqPo>

**CALABRESE, ELISA, SÁBATO. HISTORIA Y APOCALIPSIS. CÓRDOBA:
ALCIÓN EDITORA, 2014, 174 PÁGS.**

Jorge Bracamonte¹

Este texto de Elisa Calabrese propone, con diferentes énfasis, reconsiderar la obra de Ernesto Sábato y actualizar interesantes discusiones acerca de la función artística que la misma suscita. Como señala María Rosa Lojo en su prólogo: “*Sábato. Historia y apocalipsis* provee valiosas herramientas para la comprensión de un autor poco frecuentado en nuestros días por la crítica académica nacional, aunque sigue despertando interés en nuevas generaciones de estudiosos fuera del país, y aunque el público lector no ha dejado nunca de reconocerlo como uno de los autores contemporáneos fundamentales de la literatura argentina y latinoamericana.” Podría decirse que, en diversos sentidos, este libro revisita de una manera novedosa lugares clásicos e ineludibles a propósito de la obra sabatiana, y plantea nuevos ángulos y enfoques. Y así se agrega a un proceso de recuperación gradual pero sostenido iniciado hace varios años, marcado sobre todo por la edición crítica de la Colección Archivos de *Sobre héroes y tumbas* (2008), coordinada por María Rosa Lojo y en la cual participó como crítica contribuyente Calabrese.

Y si bien el título del libro apunta a cuestiones de fondo que el universo sabatiano aborda de lleno y de manera recurrente, hay una serie de primeras cuestiones tratadas y que hacen a elementos de la artística, sobre los que se realizan consideraciones necesarias. La primera de ellas se refiere a la importancia de la novelística sabatiana en el devenir de la literatura argentina. Con acierto, la crítica contextualiza el surgimiento de dicha novelística en el proceso de renovación del género en la década de 1940, momento crucial del desarrollo literario. Y en dicho marco precisa como, junto a una inserción en la dinámica propia de la literatura argentina, las ideas sobre el valor y la función de la literatura y el arte sabatianas dialogan de manera decisiva y a la vez innovadora con lo que tanto el surrealismo como los existencialismos heideggeriano y sartreano actualizan en tanto movimientos filosóficos y artístico-culturales. En este sentido, el presente estudio aporta a una comprensión matizada del peculiar tratamiento que tanto lo objetivo del mundo como lo subjetivo adquieren, desde los textos iniciales, en la obra del autor de *El túnel* (1948). No se puede obviar que, ya tematizado desde aquel ensayo inicial *Uno y el universo* (1945), Sábato vuelve componente central de sus planteos culturales y artísticos su desencanto y radical ruptura con lo científico, racionalista y la tecnolatría, que ve como alienante en el mundo contemporáneo de los '40 y '50. Calabrese retoma, entre otros aspectos, aquello señalado por el mismo escritor, pero a partir de aquí la crítica examina qué retoma Sábato, tanto en su ensayística como en su novelística, del surrealismo. Y ocurre que, como señala, “lo destacable para él [Sábato] del gran movimiento poético [surrealismo], ya no se refiere a

¹ UNC-IDH, CONICET jabracam@yahoo.com.ar
Recibido 08/2014

sus logros o errores estéticos, sino a pensarlo como una actitud vital, con valor filosófico y ético; en este sentido significa un rebrote reivindicativo de las fuerzas oprimidas por el racionalismo extremo que domina la cultura occidental, manifiesto en la escisión de la conciencia, que separa los dos aspectos del hombre: la abstracción frente a la intuición, la racionalidad en lugar de la fe, el logos sustituyendo el mito.” En esta dirección, detectar como, por caso, Sábato retoma el surrealismo de una manera heterodoxa, para reelaborar algunos de sus alcances filosóficos y artísticos pero en el plano novelístico, es examinado por Calabrese desde los ensayos y, sobre todo, desde los materiales y composición de las novelas. Así, la reflexión sobre el vínculo psicológico entre Pablo Castel y María Iribarne, considerando además la importancia que la pintura y los símbolos adquieren en dicha relación, permite observar desde la trama y lo compositivo de *El túnel* como el escritor despliega artísticamente sus concepciones sobre las complejas interacciones entre lo subjetivo y lo objetivo en la realidad, el pensamiento y la cultura. Y este análisis se prolonga, minucioso, respecto a las otras dos novelas sabatianas, *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddon, el Exterminador* (1974), siempre teniendo en cuenta además su ensayística, en particular *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo. Robbe-Grillet, Borges, Sartre* (1969) y *La cultura en la encrucijada nacional* (1973). Es, causalmente, la profundización de esta perspectiva la que lleva a dos aportes relevantes de este trabajo en función de comprender la poética sabatiana: en primer lugar, hacer una relectura genealógica desde su última hasta la primera novela, y en segunda instancia destacar la compleja constitución ontoficcional de ciertos personajes sabatianos –Bruno, Alejandra, Fernando, Martín, Sabato, S- y la complejidad de sus voces narrativas, lo cual evidencia tanto el atesoramiento de las estéticas y perspectivas filosóficas reelaboradas por el escritor como, sobre todo, la densidad que adquiere en su pensamiento y estética el diálogo simultáneo con la metafísica gnóstica y la hermenéutica histórica. Lo cual, en definitiva, manifiesta uno de los aciertos de este ensayo: el análisis de la complejidad de las modalidades discursivas –Sábato aquí aparece redescubierto como un verdadero precursor de las formas autoficcionales, sobre todo en *Abaddon...*- y de las voces narrativas, se enlaza con el examen de la relevancia de la dualidad gnóstica en la interpretación del devenir metafísico e histórico del mundo según la concepción sabatiana y las reelaboraciones de lo social, político e histórico que a su vez realiza la novelística del escritor. En otras palabras y esto no es menor: *Sábato. Historia y apocalipsis* realiza una acertada aproximación a la notable coherencia existente entre los procedimientos artísticos y las concepciones que va formulando y reelaborando Sábato durante su trayectoria.

Los abordajes y tratamientos de las concepciones y realizaciones de la obra sabatiana son manifiestos en este texto crítico con dos cualidades a resaltar: una positiva densidad y precisión conceptual, y un fluido y elegante registro ensayístico. El reordenamiento de zonas temáticas, nocionales y estéticas fundamentales de la obra de Sábato, algunas ya recorridas por la crítica anterior pero aquí reorganizadas con una sintética disposición integrada a su vez con otras zonas poco o nada transitadas, muestra su novedad en gran medida en lo que detallamos o sugerimos en el párrafo anterior y a la vez culmina con el “Capítulo III. Engendrar el sentido. Motivos, símbolos y cosmovisión”. Aquí las líneas de análisis y contextos hermenéuticos antes recorridos se integran en tópicos clave de la obra sabatiana –la memoria y los antepasados, las doctrinas esotéricas y procedencias gnósticas, las cuestiones del castigo y la renovación, lo referente a la transmigración, las personas y las máscaras...-, pero además se resaltan aspectos poco valorados de las modalidades

narrativas del escritor: la matriz policial, sobre todo la crónica, en tanto “auténticos genotextos” de sus novelas, y el carácter collagístico de estas, en particular de la última.

Quizá sea un buen momento para seguir profundizando acerca del valor de ciertos textos de Sábato debido a que, por ejemplo, ciertas discusiones, en particular lo referente al giro autobiográfico en la escritura literaria y la permeabilidad de las fronteras entre lo ficcional y ensayístico, sugerirían una revisión con amplitud teórico-crítica de su obra. Y quizá sea un buen momento también porque el deseable desarrollo plural de nuestra crítica actual nos permitiría, entre los necesarios disensos y esfuerzos por lograr valoraciones más justas, construir la perspectiva necesaria para evaluar los alcances del impacto de aquella poética en nuestra literatura. En este sentido, *Sábato. Historia y apocalipsis* implica, por cierto, una intervención crítica cuidadosamente fundada y formulada, por momentos provocativa, que profundiza aquella gradual y sostenida revisión y recuperación de la obra del escritor a las que aludimos al principio.

ANDERLINI, SILVIA SUSANA, ACOSTA, JAZMÍN ANAHÍ Y NEGRITO, SEBASTIÁN – SOBRE ESPECTROS, AUTOEXILIO Y NARRATIVA (LA MÁQUINA AUTOBIOGRÁFICA DEL SIGLO XX) ALCIÓN EDITORA, CÓRDOBA, 2012, 116 PÁGS.

Ignacio Irulegui*

«Yo mismo soy la materia de mi libro» advirtió Montaigne en la nota al lector que antecede a sus *Ensayos*; la afirmación es clara, no parece guardar ninguna doblez, captamos su sentido inmediatamente, sin embargo, pese a la aparente transparencia hay un remanente enigmático que, tras breve examen, instala la duda: ¿quién es ese *yo* que enuncia las palabras? ¿Qué relación hay entre el pronombre y la persona que escribe? ¿Cómo se inscribe lo autobiográfico en el texto? El *yo* manifiesta su prepotencia y reclama una presencia que se presume regia pero resulta ambigua. Esta problemática, lejos de resultar anecdótica, adquiere relevancia capital dada la contextura de nuestra época: el *yo* parece ser una de las figuras más exacerbadas de la cultura contemporánea; hemos asistido al auge de las narrativas del *yo* y la autoficción, la proliferación de memorias y autobiografías, la exposición desnuda de la subjetividad en la esfera mediática que ha licuado los límites entre lo público y lo privado. Y en el fondo de todo ello, un drama: cómo la escritura *procesa* la experiencia para transformarla en la refracción inherente a su naturaleza.

Algunas de estas inquietudes recorren el libro *Sobre espectros, autoexilio y narrativa (La máquina autobiográfica del siglo XX)* (Alción Editora, 2012), escrito por un trío de investigadores reunidos por un proyecto académico del cual este volumen, como ellos mismos indican en la presentación, es «expresión parcial». A lo largo de tres ensayos se asiste a diversas indagaciones sobre la interrelación entre sujeto y escritura: la *cuestión autobiográfica* cruza transversalmente estos trabajos como eje de sentido; *bio-graphos*: no se trata sólo de auscultar en la escritura de la vida sino en la *vida de la escritura*, esto es, cómo el signo encuentra su animación.

En *El fantasma y la máquina (de escribir)*, Jazmín Anahí Acosta lee desde la deconstrucción derrideana las contradicciones que pululan por el discurso autobiográfico, entrando en ellas a través de la condición maquinaica de la escritura. Si la misma es un *artefacto* cuya dinámica se basa en la transformación –representar algo según la facultad de su código– entonces cualquier intento de encarnarse en ella está traicionado por la ficción de las operaciones lingüísticas; así entendido, el *yo* sería un producto de la escritura, el resultado de un procedimiento de *textualización* que inventa a la identidad. Pero al mismo tiempo, ninguna escritura es posible sin la presencia del *yo*, sin el sostén primigenio que la origina. El *yo* es condición de posibilidad para la escritura, tanto como su efecto: la imbricación resulta ser un círculo elusivo del cual no podemos encontrar el punto inicial; a cada momento el *yo* crea y es creado. Ambivalencia irresoluble, a menos que se recurra a

* Ignacio Irulegui es profesor de Letras y licenciado en Enseñanza de la Lengua y la Comunicación por la Universidad CAECE (Bs. As.). Escritor, crítico y ensayista. Recibido 08/2014

una metáfora: la del fantasma. A través de esa figura, Acosta estructura la relación simbiótica que enlaza al sujeto con su doble escritural: el yo está presente en su ausencia, difusamente inscripto en la letra que lo manifiesta, acechante. El fantasma subjetivo recorre, entonces, cada pieza textual, incluso a pesar nuestro: el yo es ineludible, pero su consistencia es extraña. Desde luego que este ensayo es fácilmente clasificable dentro de la ya conocida tradición postestructuralista que atañe a la *muerte del autor*, aunque aquí la cuestión es más complicada, porque Acosta apuesta más por la oscilación que la defunción definitiva: el autor quizás no viva, pero tampoco está muerto. Su existencia se halla *entre* uno y otro estado, en una ontología ambigua, indecisa al igual que la los espectros.

De ausencias también trata *El autoexilio a partir del siglo XX: catástrofe y redención de la subjetividad autobiográfica*, de la doctora Silvia Anderlini. Podemos incluso tratar de establecer una continuidad entre el estudio de Acosta y este último: ambos giran sobre un cúmulo de referencias comunes e instalan la idea del *retiro* como movimiento creador. El sujeto que desaparece en la escritura para hacerla nacer estaría remedando el ejercicio divino de la creación, tal como lo interpreta la hermenéutica cabalística. Anderlini parte de la disolución de la experiencia autobiográfica instaurada por los grandes regímenes totalitarios para trazar una homologación entre autobiografía y cábala: tras el retiro, la catástrofe; y tras la catástrofe, la redención. La autobiografía como restitución de un orden perdido trata de reunir los fragmentos de sentido dispersos por la explosión del desastre.

Por último, Sebastián Negritto aborda en *La literatura autobiográfica en los cuentos de Saul Bellow (1915-2005)* los usos literarios de la memoria. Si persistimos con la voluntad crítica de seguir enlazando estos ensayos, resulta claro que los trabajos de Anderlini y Negritto están conectados por la noción de *redención*: la escritura sirve para *salvar al pasado* y, por consiguiente, modificar el presente. Negritto repasa en la narrativa de Bellow las formas en que la memoria reconstruye el recuerdo y sedimenta los rasgos de la identidad que se encontraban distanciados por el tiempo. Recordar es recomponer (por un lado, disponer, ordenar; por otro, curar, arreglar) los eventos ocurridos para urdir un relato que dote de sentido a la subjetividad. Los cuentos de Bellow plantean un ejercicio piadoso de la memoria, donde la convocación de los hechos del pasado difumina sus atributos “negativos” y aterciopela la percepción del ahora.

Los hábitos del análisis, que tienden a la disección anatómica, no deberían ocultarnos que este libro tripartito también podría leerse de otro modo, quizás el modo que más le hace justicia: eliminando la presencia nominal de sus autores, obviando las (sutiles) singularidades de estilo que marcan las diferencias entre los ensayos y considerándolos como ingredientes indistintos de una obra sin solución de continuidad, apenas alterada por mutaciones transicionales; la masa textual se mostraría, entonces, como un *devenir-otro*, entidad sin cortes que impugna la identidad. Dentro de esta ficción crítica, ¿quién escribe? ¿A quién le adjudicamos las ideas, le atribuimos el peso de las aseveraciones? ¿Quién es responsable de cada palabra? La disolución del yo autoral abandona al texto y lo deja hablar por sí mismo: una de las virtudes de *Sobre espectros, autoexilio y narrativa* es que la orfandad a la que puede remitírsele se sostiene en la fuerza estética: sin ser un libro *impersonal*, de la manera que lo es la escritura académica -aunque arraiga en algunas de sus convenciones-, la armonía del registro pareciera unificar los tres ensayos, pudiendo el lector desplazarse de uno en otro sin sustantivo conflicto de cambio. Como si la escritura se desprendiera de sus progenitores y se alzase, autónoma, por encima de la referencia humana para negar la razón autoral, los trabajos de este libro responden a una coherencia formal probablemente involuntaria (no lo sabemos) pero cuya concordancia con la

naturaleza de sus temas nos induce a pensar que más que cualquier argumentación, la verdad *material* del lenguaje produce su propio saber, incluso cuando escapa –o precisamente gracia a ello- a las intenciones de los escritores.

**CALABRESE, ELISA, SÁBATO. HISTORIA Y APOCALIPSIS. CÓRDOBA:
ALCIÓN EDITORA, 2014, 174 PÁGS.**

Jorge Bracamonte¹

Este texto de Elisa Calabrese propone, con diferentes énfasis, reconsiderar la obra de Ernesto Sábato y actualizar interesantes discusiones acerca de la función artística que la misma suscita. Como señala María Rosa Lojo en su prólogo: “*Sábato. Historia y apocalipsis* provee valiosas herramientas para la comprensión de un autor poco frecuentado en nuestros días por la crítica académica nacional, aunque sigue despertando interés en nuevas generaciones de estudiosos fuera del país, y aunque el público lector no ha dejado nunca de reconocerlo como uno de los autores contemporáneos fundamentales de la literatura argentina y latinoamericana.” Podría decirse que, en diversos sentidos, este libro revisita de una manera novedosa lugares clásicos e ineludibles a propósito de la obra sabatiana, y plantea nuevos ángulos y enfoques. Y así se agrega a un proceso de recuperación gradual pero sostenido iniciado hace varios años, marcado sobre todo por la edición crítica de la Colección Archivos de *Sobre héroes y tumbas* (2008), coordinada por María Rosa Lojo y en la cual participó como crítica contribuyente Calabrese.

Y si bien el título del libro apunta a cuestiones de fondo que el universo sabatiano aborda de lleno y de manera recurrente, hay una serie de primeras cuestiones tratadas y que hacen a elementos de la artística, sobre los que se realizan consideraciones necesarias. La primera de ellas se refiere a la importancia de la novelística sabatiana en el devenir de la literatura argentina. Con acierto, la crítica contextualiza el surgimiento de dicha novelística en el proceso de renovación del género en la década de 1940, momento crucial del desarrollo literario. Y en dicho marco precisa como, junto a una inserción en la dinámica propia de la literatura argentina, las ideas sobre el valor y la función de la literatura y el arte sabatianas dialogan de manera decisiva y a la vez innovadora con lo que tanto el surrealismo como los existencialismos heideggeriano y sartreano actualizan en tanto movimientos filosóficos y artístico-culturales. En este sentido, el presente estudio aporta a una comprensión matizada del peculiar tratamiento que tanto lo objetivo del mundo como lo subjetivo adquieren, desde los textos iniciales, en la obra del autor de *El túnel* (1948). No se puede obviar que, ya tematizado desde aquel ensayo inicial *Uno y el universo* (1945), Sábato vuelve componente central de sus planteos culturales y artísticos su desencanto y radical ruptura con lo científico, racionalista y la tecnolatría, que ve como alienante en el mundo contemporáneo de los '40 y '50. Calabrese retoma, entre otros aspectos, aquello señalado por el mismo escritor, pero a partir de aquí la crítica examina qué retoma Sábato, tanto en su ensayística como en su novelística, del surrealismo. Y ocurre que, como señala, “lo destacable para él [Sábato] del gran movimiento poético [surrealismo], ya no se refiere a

¹ UNC-IDH, CONICET jabracam@yahoo.com.ar
Recibido 08/2014

sus logros o errores estéticos, sino a pensarlo como una actitud vital, con valor filosófico y ético; en este sentido significa un rebrote reivindicativo de las fuerzas oprimidas por el racionalismo extremo que domina la cultura occidental, manifiesto en la escisión de la conciencia, que separa los dos aspectos del hombre: la abstracción frente a la intuición, la racionalidad en lugar de la fe, el logos sustituyendo el mito.” En esta dirección, detectar como, por caso, Sábato retoma el surrealismo de una manera heterodoxa, para reelaborar algunos de sus alcances filosóficos y artísticos pero en el plano novelístico, es examinado por Calabrese desde los ensayos y, sobre todo, desde los materiales y composición de las novelas. Así, la reflexión sobre el vínculo psicológico entre Pablo Castel y María Iribarne, considerando además la importancia que la pintura y los símbolos adquieren en dicha relación, permite observar desde la trama y lo compositivo de *El túnel* como el escritor despliega artísticamente sus concepciones sobre las complejas interacciones entre lo subjetivo y lo objetivo en la realidad, el pensamiento y la cultura. Y este análisis se prolonga, minucioso, respecto a las otras dos novelas sabatianas, *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddon, el Exterminador* (1974), siempre teniendo en cuenta además su ensayística, en particular *El escritor y sus fantasmas* (1963), *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo. Robbe-Grillet, Borges, Sartre* (1969) y *La cultura en la encrucijada nacional* (1973). Es, causalmente, la profundización de esta perspectiva la que lleva a dos aportes relevantes de este trabajo en función de comprender la poética sabatiana: en primer lugar, hacer una relectura genealógica desde su última hasta la primera novela, y en segunda instancia destacar la compleja constitución ontoficcional de ciertos personajes sabatianos –Bruno, Alejandra, Fernando, Martín, Sabato, S- y la complejidad de sus voces narrativas, lo cual evidencia tanto el atesoramiento de las estéticas y perspectivas filosóficas reelaboradas por el escritor como, sobre todo, la densidad que adquiere en su pensamiento y estética el diálogo simultáneo con la metafísica gnóstica y la hermenéutica histórica. Lo cual, en definitiva, manifiesta uno de los aciertos de este ensayo: el análisis de la complejidad de las modalidades discursivas –Sábato aquí aparece redescubierto como un verdadero precursor de las formas autoficcionales, sobre todo en *Abaddon...*- y de las voces narrativas, se enlaza con el examen de la relevancia de la dualidad gnóstica en la interpretación del devenir metafísico e histórico del mundo según la concepción sabatiana y las reelaboraciones de lo social, político e histórico que a su vez realiza la novelística del escritor. En otras palabras y esto no es menor: *Sábato. Historia y apocalipsis* realiza una acertada aproximación a la notable coherencia existente entre los procedimientos artísticos y las concepciones que va formulando y reelaborando Sábato durante su trayectoria.

Los abordajes y tratamientos de las concepciones y realizaciones de la obra sabatiana son manifiestos en este texto crítico con dos cualidades a resaltar: una positiva densidad y precisión conceptual, y un fluido y elegante registro ensayístico. El reordenamiento de zonas temáticas, nocionales y estéticas fundamentales de la obra de Sábato, algunas ya recorridas por la crítica anterior pero aquí reorganizadas con una sintética disposición integrada a su vez con otras zonas poco o nada transitadas, muestra su novedad en gran medida en lo que detallamos o sugerimos en el párrafo anterior y a la vez culmina con el “Capítulo III. Engendrar el sentido. Motivos, símbolos y cosmovisión”. Aquí las líneas de análisis y contextos hermenéuticos antes recorridos se integran en tópicos clave de la obra sabatiana –la memoria y los antepasados, las doctrinas esotéricas y procedencias gnósticas, las cuestiones del castigo y la renovación, lo referente a la transmigración, las personas y las máscaras...-, pero además se resaltan aspectos poco valorados de las modalidades

narrativas del escritor: la matriz policial, sobre todo la crónica, en tanto “auténticos genotextos” de sus novelas, y el carácter collagístico de estas, en particular de la última.

Quizá sea un buen momento para seguir profundizando acerca del valor de ciertos textos de Sábato debido a que, por ejemplo, ciertas discusiones, en particular lo referente al giro autobiográfico en la escritura literaria y la permeabilidad de las fronteras entre lo ficcional y ensayístico, sugerirían una revisión con amplitud teórico-crítica de su obra. Y quizá sea un buen momento también porque el deseable desarrollo plural de nuestra crítica actual nos permitiría, entre los necesarios disensos y esfuerzos por lograr valoraciones más justas, construir la perspectiva necesaria para evaluar los alcances del impacto de aquella poética en nuestra literatura. En este sentido, *Sábato. Historia y apocalipsis* implica, por cierto, una intervención crítica cuidadosamente fundada y formulada, por momentos provocativa, que profundiza aquella gradual y sostenida revisión y recuperación de la obra del escritor a las que aludimos al principio.

ANDERLINI, SILVIA SUSANA, ACOSTA, JAZMÍN ANAHÍ Y NEGRITO, SEBASTIÁN – SOBRE ESPECTROS, AUTOEXILIO Y NARRATIVA (LA MÁQUINA AUTOBIOGRÁFICA DEL SIGLO XX) ALCIÓN EDITORA, CÓRDOBA, 2012, 116 PÁGS.

Ignacio Irulegui*

«Yo mismo soy la materia de mi libro» advirtió Montaigne en la nota al lector que antecede a sus *Ensayos*; la afirmación es clara, no parece guardar ninguna doblez, captamos su sentido inmediatamente, sin embargo, pese a la aparente transparencia hay un remanente enigmático que, tras breve examen, instala la duda: ¿quién es ese *yo* que enuncia las palabras? ¿Qué relación hay entre el pronombre y la persona que escribe? ¿Cómo se inscribe lo autobiográfico en el texto? El *yo* manifiesta su prepotencia y reclama una presencia que se presume regia pero resulta ambigua. Esta problemática, lejos de resultar anecdótica, adquiere relevancia capital dada la contextura de nuestra época: el *yo* parece ser una de las figuras más exacerbadas de la cultura contemporánea; hemos asistido al auge de las narrativas del *yo* y la autoficción, la proliferación de memorias y autobiografías, la exposición desnuda de la subjetividad en la esfera mediática que ha licuado los límites entre lo público y lo privado. Y en el fondo de todo ello, un drama: cómo la escritura *procesa* la experiencia para transformarla en la refracción inherente a su naturaleza.

Algunas de estas inquietudes recorren el libro *Sobre espectros, autoexilio y narrativa (La máquina autobiográfica del siglo XX)* (Alción Editora, 2012), escrito por un trío de investigadores reunidos por un proyecto académico del cual este volumen, como ellos mismos indican en la presentación, es «expresión parcial». A lo largo de tres ensayos se asiste a diversas indagaciones sobre la interrelación entre sujeto y escritura: la *cuestión autobiográfica* cruza transversalmente estos trabajos como eje de sentido; *bio-graphos*: no se trata sólo de auscultar en la escritura de la vida sino en la *vida de la escritura*, esto es, cómo el signo encuentra su animación.

En *El fantasma y la máquina (de escribir)*, Jazmín Anahí Acosta lee desde la deconstrucción derrideana las contradicciones que pululan por el discurso autobiográfico, entrando en ellas a través de la condición maquinaica de la escritura. Si la misma es un *artefacto* cuya dinámica se basa en la transformación –representar algo según la facultad de su código– entonces cualquier intento de encarnarse en ella está traicionado por la ficción de las operaciones lingüísticas; así entendido, el *yo* sería un producto de la escritura, el resultado de un procedimiento de *textualización* que inventa a la identidad. Pero al mismo tiempo, ninguna escritura es posible sin la presencia del *yo*, sin el sostén primigenio que la origina. El *yo* es condición de posibilidad para la escritura, tanto como su efecto: la imbricación resulta ser un círculo elusivo del cual no podemos encontrar el punto inicial; a cada momento el *yo* crea y es creado. Ambivalencia irresoluble, a menos que se recurra a

* Ignacio Irulegui es profesor de Letras y licenciado en Enseñanza de la Lengua y la Comunicación por la Universidad CAECE (Bs. As.). Escritor, crítico y ensayista. Recibido 08/2014

una metáfora: la del fantasma. A través de esa figura, Acosta estructura la relación simbiótica que enlaza al sujeto con su doble escritural: el yo está presente en su ausencia, difusamente inscripto en la letra que lo manifiesta, acechante. El fantasma subjetivo recorre, entonces, cada pieza textual, incluso a pesar nuestro: el yo es ineludible, pero su consistencia es extraña. Desde luego que este ensayo es fácilmente clasificable dentro de la ya conocida tradición postestructuralista que atañe a la *muerte del autor*, aunque aquí la cuestión es más complicada, porque Acosta apuesta más por la oscilación que la defunción definitiva: el autor quizás no viva, pero tampoco está muerto. Su existencia se halla *entre* uno y otro estado, en una ontología ambigua, indecisa al igual que la los espectros.

De ausencias también trata *El autoexilio a partir del siglo XX: catástrofe y redención de la subjetividad autobiográfica*, de la doctora Silvia Anderlini. Podemos incluso tratar de establecer una continuidad entre el estudio de Acosta y este último: ambos giran sobre un cúmulo de referencias comunes e instalan la idea del *retiro* como movimiento creador. El sujeto que desaparece en la escritura para hacerla nacer estaría remedando el ejercicio divino de la creación, tal como lo interpreta la hermenéutica cabalística. Anderlini parte de la disolución de la experiencia autobiográfica instaurada por los grandes regímenes totalitarios para trazar una homologación entre autobiografía y cábala: tras el retiro, la catástrofe; y tras la catástrofe, la redención. La autobiografía como restitución de un orden perdido trata de reunir los fragmentos de sentido dispersos por la explosión del desastre.

Por último, Sebastián Negritto aborda en *La literatura autobiográfica en los cuentos de Saul Bellow (1915-2005)* los usos literarios de la memoria. Si persistimos con la voluntad crítica de seguir enlazando estos ensayos, resulta claro que los trabajos de Anderlini y Negritto están conectados por la noción de *redención*: la escritura sirve para *salvar al pasado* y, por consiguiente, modificar el presente. Negritto repasa en la narrativa de Bellow las formas en que la memoria reconstruye el recuerdo y sedimenta los rasgos de la identidad que se encontraban distanciados por el tiempo. Recordar es recomponer (por un lado, disponer, ordenar; por otro, curar, arreglar) los eventos ocurridos para urdir un relato que dote de sentido a la subjetividad. Los cuentos de Bellow plantean un ejercicio piadoso de la memoria, donde la convocación de los hechos del pasado difumina sus atributos “negativos” y aterciopela la percepción del ahora.

Los hábitos del análisis, que tienden a la disección anatómica, no deberían ocultarnos que este libro tripartito también podría leerse de otro modo, quizás el modo que más le hace justicia: eliminando la presencia nominal de sus autores, obviando las (sutiles) singularidades de estilo que marcan las diferencias entre los ensayos y considerándolos como ingredientes indistintos de una obra sin solución de continuidad, apenas alterada por mutaciones transicionales; la masa textual se mostraría, entonces, como un *devenir-otro*, entidad sin cortes que impugna la identidad. Dentro de esta ficción crítica, ¿quién escribe? ¿A quién le adjudicamos las ideas, le atribuimos el peso de las aseveraciones? ¿Quién es responsable de cada palabra? La disolución del yo autoral abandona al texto y lo deja hablar por sí mismo: una de las virtudes de *Sobre espectros, autoexilio y narrativa* es que la orfandad a la que puede remitírsele se sostiene en la fuerza estética: sin ser un libro *impersonal*, de la manera que lo es la escritura académica -aunque arraiga en algunas de sus convenciones-, la armonía del registro pareciera unificar los tres ensayos, pudiendo el lector desplazarse de uno en otro sin sustantivo conflicto de cambio. Como si la escritura se desprendiera de sus progenitores y se alzase, autónoma, por encima de la referencia humana para negar la razón autoral, los trabajos de este libro responden a una coherencia formal probablemente involuntaria (no lo sabemos) pero cuya concordancia con la

naturaleza de sus temas nos induce a pensar que más que cualquier argumentación, la verdad *material* del lenguaje produce su propio saber, incluso cuando escapa –o precisamente gracia a ello- a las intenciones de los escritores.

BASILE, TERESA; CALOMARDE, NANCY (COMP.): LEZAMA LIMA: ORÍGENES, REVOLUCIÓN Y DESPUÉS..., CORREGIDOR, BUENOS AIRES, 2013, 475 PÁGINAS.

Rossi, Florencia*

RESUMEN

Lezama Lima, orígenes, revolución y después... (2013), compilado y editado por Teresa Basile y Nancy Calomarde, se enmarca en la apuesta por la constante relectura, desde el presente, tanto de la obra de Lezama Lima como de las principales líneas del aparato crítico, y de las reescrituras del barroco. Este libro, editado por Corregidor, se compone de ensayos y trabajos heterogéneos que logran ampliar la perspectiva sobre Lezama Lima, así como plantear una actualización de los debates abiertos en 1990 tanto sobre su obra como sobre su recepción e influencias. En el volumen, el ensayo como género se luce, genera una red de lecturas y preguntas, cuestionamientos que son respondidos, en algunos casos, en los otros trabajos. La lectura poética como posibilidad teórica y analítica es otra de las grandes apuestas del libro. En estas casi quinientas páginas, nos encontramos con el diálogo como potencia epistemológica: el diálogo de los veintidós trabajos, el diálogo de Lezama con otros intelectuales y familiares, el diálogo con las poéticas más contemporáneas como el neobarrocho de Pedro Lemebel. Es la posibilidad de ese porvenir que regresa, a la manera sarduyana, para plantear nuevos horizontes críticos, debates y, por sobre todo, (re) lecturas.

Lezama Lima, orígenes, revolución y después... (2013), edited and compiled by Teresa Basile and Nancy Calomarde, suggests a constant rereading of Lezama Lima's works as well as his main lines of critical analysis. This book, edited by Corregidor, consists of a compilation of heterogeneous essays and works which broadens the perspectives on Lezama Lima and updates the 1990's debates on his works and on the reception and influence they had. In this book, the essay as a genre is highlighted, generating a collection of interpretations and questions, which are answered, in some cases, in other works. The volume also suggests poetic readings as a valid theoretical and analytical tool. In almost five hundred pages, dialogue is presented as an epistemological power: the twenty two works' dialogue, Lezama's dialogue with other intellectuals and family members, and the dialogue with more contemporary poetics such as Pedro Lemebel's neobarrocho. It is the possibilities offered by the future, which come back in a sarduyan way to suggest new critical horizons, debates and, above all, (re) readings.

PALABRAS CLAVES:

Lezama Lima- Crítica- Reescritura- Relectura- Diálogos

Lezama Lima- Critical analysis- Rewriting- (Re)readings- Dialogue

*Florencia Rossi es estudiante de la Licenciatura en Letras Modernas, FfyH, UNC (Becario de la Facultad). Es ayudante-alumna de la cátedra Literatura Latinoamericana II. Conformó el equipo de investigación *Territorios del presente: espacialidades y temporalidades en las escrituras latinoamericanas (1990-2010)* (CIFFYH-Secyt), dentro del programa *Escrituras Latinoamericanas. Literatura, Teoría y Crítica en debate* (1990-2010). Recibido 09/2014

“Lezama es, en nuestro espacio, ese antecesor; es su obra la que, desde el porvenir, regresa o invita a que la convoquemos para que en su advenimiento ese porvenir se haga presente” dirá Severo Sarduy en su famoso ensayo-homenaje “El heredero”. *Lezama Lima, orígenes, revolución y después...* (2013), compilado y editado por Teresa Basile y Nancy Calomarde, se enmarca en una apuesta por la constante relectura, desde el presente, tanto de la obra de Lezama Lima como de las principales líneas del aparato crítico, y de las reescrituras del barroco. Este libro, editado por Corregidor, se compone de ensayos y trabajos heterogéneos que logran ampliar la perspectiva sobre Lezama Lima, así como plantear una actualización de los debates abiertos en 1990 tanto sobre su obra como sobre su recepción e influencias. En este volumen, el ensayo como género se luce, genera una red de lecturas y preguntas, cuestionamientos que son respondidos, en algunos casos, en los otros trabajos. La lectura poética como posibilidad teórica y analítica es otra de las grandes apuestas del libro. Si tuviéramos que resumir qué es lo que encontramos en estas casi quinientas páginas, diríamos que es el diálogo como potencia epistemológica: el diálogo de los veintidós trabajos, el diálogo de Lezama con otros intelectuales y familiares, el diálogo con las poéticas más contemporáneas como el neobarroco de Pedro Lemebel. Es la posibilidad de ese porvenir que regresa, a la manera sarduyana, para plantear nuevos horizontes críticos, debates y, por sobre todo, (re) lecturas.

Dividido en siete partes, el libro contiene veintidós trabajos que fueron presentados, en su mayoría, en el Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima (2010), coorganizado entre la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Nacional de La Plata. La introducción, a cargo de Teresa Basile y Nancy Calomarde, es un trabajo extenso como puntapié para las demás investigaciones. Es una base, por demás completa, sobre la recepción y las lecturas más trascendentes de la obra de José Lezama Lima.

En “Interpelaciones al canon lezamiano”, la primera parte, nos encontramos con el cruce entre la obra del cubano y su posterior lectura y legitimación. Remedios Mataix y César Salgado, contra las lecturas idealizantes de Lezama Lima, buscan develar las intenciones de la manipulación de su figura y acentúan la potencialidad de su relectura: siempre hay algo por agregar a la obra lezamiana, dirá el primero. En esta línea, Francisco Morán sugiere volver a las cartas para revisar las tensiones de Lezama con el contexto y con la imagen que de él se construyó (principalmente a cargo de Vitier). “Encarnarnos en su poesía” es el método sugerido. Justamente, esto es lo que el poeta y ensayista cubano Jorge Luis Arcos propone en su relectura de *Oppiano Licario*. El artículo de Arcos puede pensarse como una invitación a una lectura lúdica en el espacio del riesgo, en la difusa frontera entre literatura y vida. Por otro lado, Jaime Rodríguez Matos, trabaja específicamente en asentar las distinciones entre las relecturas de los noventa, que veían en Lezama un adelantado a las teorías posmodernas, y las de la actualidad, en las que el contexto histórico y cultural cobra relevancia. Como hemos marcado, esta primera parte es un pantallazo sobre las posibles (re)lecturas hechas y/o por hacer.

La siguiente sección se focaliza en las “Intersecciones barrocas”. El trabajo de Olga Santiago es un recorrido sobre la recuperación de Góngora, y cómo Lezama lo lleva “más allá” en tanto es el poeta el que tiene la posibilidad de construcción de ese reino “descubierto” por el español. El artículo de Rubén Ríos Ávila, propone una lectura desde el sur (vínculo remarcado a lo largo del libro), para ensayar y preguntar sobre el

Lezama que lee Perlongher y la (in)traductibilidad de sus poéticas. A partir del papel del lector, el crítico se pregunta por la institucionalización de Lezama y nos queda la incertidumbre: ¿Hasta qué punto esta operación no termina anquilosándolo?

La tercera parte plantea al *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) como texto teórico-epistemológico y como articulación con la oralidad, tanto textual como extratextualmente. En esta línea, Nancy Calomarde y Jorge Maturano recuperan la categoría *insularismo*, haciendo especial hincapié en su sentido desesencializador. Maturano realiza una suerte de recorrido de la misma, categoría a su vez estudiada y abordada desde diferentes perspectivas en tanto clausura (Mañach) o potencial amplitud (Lezama), para concluir que es una cuestión de posicionalidad: en la tierra o en el mar. Nancy Calomarde, por otro lado, plantea y desarrolla el recorrido de la “categoría cultural y episteme poética” (2013: 193) en la misma obra del autor, para confirmar que hubo una expansión. Por otro lado, no podemos olvidar que el *Coloquio* es efectivamente una conversación, es el acontecimiento del *pensamiento hablado* más allá de las categorías explicadas y propuestas. Castillo Zapata considera que la espontaneidad y la indeterminación de la oralidad generan conceptos que surgen como consecuencia del discurrir de las palabras y del pensamiento que implica, a su vez, contradicciones y equivocaciones características de otra sensibilidad (desde la perspectiva deleuziana). Esta otra sensibilidad posible, línea de fuga, es lo que lleva a Graciela Salto, última autora de esta sección, a rastrear la creación desde la vitalidad de la lengua, desde la pasión, los excesos y la poeticidad de lo nimio del *lenguaje cotidiano*. Los trabajos del libro, leídos en conjunto, son parte de una fuerte apuesta de las compiladoras de reivindicación de una forma de construcción de conocimiento a la manera lezamiana, recuperando, principalmente, la potencialidad poética y la oralidad de su escritura.

La cuarta sección, “La Habana de Lezama Lima”, se desplaza hacia las distintas configuraciones de la ciudad, tópico recurrente en el pensamiento y la literatura latinoamericana. Por un lado, y como Carolina Toledo plantea, la estrategia textual de Lezama ha sido la de la construcción de La Habana como una ciudad transhistórica desde los diferentes entramados de las ciudades europeas (antigua, medieval, humanista-renacentista e ilustrada). María Guadalupe Silva, por otro lado, cuestiona qué es lo que hay debajo de esta imagen de ciudad que Lezama plantea. Desde la polémica con Mañach, más allá de la ciudad, lo que se encuentra en las crónicas es una imagen de la cubanidad, como parte del discurso latinoamericanista implantado a partir de José Martí. Teresa Basile, por otro lado, propone una lectura desde el hoy de La Habana más atenta a la noción de *cronicón* (sin perder de vista la intercepción entre el género medieval y el barroco), noción en la que convergen tres aspectos: la crónica del pasado, sobre el pasado y un dispositivo que ancla un objeto del pasado en el presente. Por último, la autora recupera una polémica presente en muchos de los trabajos de este libro, el debate sobre si la obra lezamiana es premoderna, moderna o posmoderna. Y concluye que lo mejor es siempre realizar una lectura en vaivén, sin perder de vista la problematicidad de la obra en sí misma al combinar diferentes perspectivas culturales, lectura que, por su parte, los autores del volumen realizan. Es decir, leerla lezamianamente.

Infaltable, el eje siguiente se focaliza en la polémica “Lezama Lima en la Revolución Cubana”. Si bien a lo largo del volumen ha aparecido esta cuestión, María Marta Luján hace una lectura desde el propio sistema poético lezamiano para reconstruir los aspectos de su obra que lo conectan al proyecto colectivo. En esta línea, la Revolución es otra de las eras imaginarias en tanto ilumina los símbolos, recupera lo

humano, visualiza a sus líderes, y a la potencialidad del momento y de la imagen. Por otro lado, Rafael Rojas analiza el vínculo de Lezama con México, vínculo “clásico” para los intelectuales cubanos. A partir del fuerte impacto que habría producido la visita a ese país, el autor la rescata no sólo como origen de la amistad entablada con escritores como Octavio Paz, sino como clave para el desarrollo de algunos pasajes de *La expresión americana* (1957) y *Paradiso* (1966).

La sección “Escrituras privadas: diario y epistolario” se focaliza en las cartas y diarios del escritor cubano, escrituras muchas veces dejadas de lado. “Las cartas suelen mostrarnos el mundo muchas veces oculto de la vida privada de un escritor” (377), dirá Iriarte en su artículo en el que analiza la configuración de La Habana como polis en estos textos. En los mismos, el autor ve un cambio crucial en su auto-configuración: pasa de ser el habanero viejo a ser un mártir. El artículo que estratégicamente abre esta sección es el de María Cristina Dalmagro con una exhaustiva clasificación y ordenación de las cartas: cartas familiares, cartas a amigos escritores y, por último y no retomado en este texto, cartas a editores. A partir del análisis, la autora busca rastrear las escenas autobiográficas desde la enunciación del yo. María Laura de Arriba, por su parte, focaliza su estudio en los dos diarios, póstumos, para comprender los silencios, la poca relación entre lo que escribe y el exterior, así como el desapego de Lezama por la cronología. Susana Gómez cierra este capítulo con el estudio de los mecanismos de lectura empleados en el intercambio literario entre el poeta y Julio Cortázar, observados en las novelas *Paradiso* y *Rayuela*.

Por último, el libro concluye con la sección “La poesía de Lezama Lima”, y vuelve a llevarnos a la lectura del sistema poético del mundo, porque más allá de tener en cuenta las configuraciones de la ciudad, de sus categorías teóricas, nunca debemos olvidar que este sistema total del mundo es, en esencia, poético. Juan Pablo Lupi recalca este aspecto estético-poético y teórico del proyecto lezamiano, y hace un análisis minucioso, semiótico y hermenéutico a la vez, que pone en diálogo su poema “X y XX” y “Prose” de Mallarmé. La *poiesis* y las palabras que engendran, recuperando su sentido performativo, es el principal puente de dos proyectos poéticos complejos. El artículo final, de Ivette Fuente de la Paz, propone una lectura de Lezama como poeta místico.

Lezama Lima: Orígenes, revolución y después... tiene como fin abrir diálogos en varios aspectos de la obra del cubano. Presenta líneas de análisis diversas, y lecturas desde el norte, el sur y desde el propio Lezama. Después de leer este libro, tenemos la certeza de que la obra lezamiana no está agotada ni cerrada, siempre quedan horizontes de lectura, ya que, como Basile y Calomarde expresan, “la potencia poética lezamiana sigue resistiéndose al orden, a la perífrasis y a la conclusión. El fondo inapresable de esa potencia oscura, heterónoma y excesiva provoca y convoca a la creación” (61). En fin, es la idea que siempre nos queda, esa posibilidad de tradición por futuridad que logra convocar el verbo lezamiano.

**PATIÑO, ROXANA Y CALOMARDE, NANCY (EDS.)- ESCRITURAS
LATINOAMERICANAS: LITERATURA, TEORÍA Y CRÍTICA EN DEBATE,
CÓRDOBA, ALCIÓN EDITORA, 2013, 288 PÁGINAS.**

María Victoria Rupil*

Diálogos, tensiones, debates traman la lectura que la crítica realiza sobre el objeto literario y este, a la vez, está signado por el impacto de los paradigmas teóricos que irrumpen en el orbe de la literatura, pero también en el orbe de lo que se dice sobre ese objeto. *Escrituras latinoamericanas* es un libro que analiza el revés de la trama de autores, obras, géneros, revistas y objetos actuales para dar cuenta de cómo estos objetos son leídos, contruidos, revisitados o actualizados por la crítica del último tercio del siglo XX. Este libro diseña una cartografía necesaria, no un mapa acabado, único, sino que traza los senderos y andamiajes cambiantes que sostienen los pasos de la teoría y la crítica literaria sobre ese objeto, diverso y múltiple, que es la literatura latinoamericana.

Este libro da cuenta de las operaciones y procesos de transformación del pensamiento crítico del “latinoamericanismo transnacionalizado” a lo largo de las últimas décadas del siglo XX, transformación que está acompañada a la vez por el impacto y la introducción de teorías provenientes de las academias metropolitanas, como lo son, por ejemplo, los Estudios Culturales y Poscoloniales y las teorías pos (especialmente la Deconstrucción y la Sociocrítica).

Los artículos que integran *Escrituras latinoamericanas* abordan objetos diversos, unas veces la pregunta gira en torno a objetos consolidados por la crítica y el pensamiento latinoamericano actual, otras veces son objetos nuevos, actuales, que participan en ciertas tensiones y debates sobre la especificidad, por ejemplo, de lo latinoamericano. No hay un tema que estructure los recorridos de los abordajes que aparecen en este libro, sino que hay una pregunta de fondo común, un horizonte metacrítico -y metateórico en algunos casos también- que funciona como paño de fondo de estas lecturas: ¿cómo impactan las líneas teórico-críticas en las lecturas contemporáneas de autores, obras o problemáticas de la literatura y cultura latinoamericanas más actuales? ¿qué transformaciones o nuevas lecturas han permitido esos abordajes teóricos en objetos ya consolidados por la crítica? ¿qué lecturas realiza la crítica sobre las narrativas más actuales? Estas preguntas aparecen como la urdimbre sobre la que se traman los recorridos metacríticos de *Escrituras latinoamericanas*.

Hay un hilo fuerte que tensa las páginas de este libro: todos los artículos dialogan entre sí en la medida en que son el resultado del intercambio y la pregunta metacrítica activa y colectiva. Los textos que integran este volumen son el resultado de dos proyectos de investigación sucesivos integrados por docentes y tesis de grado y posgrado de la FFyH

* Licenciada en Letras Modernas, FFyH, UNC. Doctoranda en Letras y becaria CONICET. Se desempeña, además, como adscripta en la cátedra Literatura Latinoamericana II de la Escuela de Letras, FFyH, UNC.
mariarupil@gmail.com Recibido 09/2014.

de la UNC. Los nueve artículos que integran *Escrituras latinoamericanas* son asumidos como intervenciones activas en este diálogo y lectura colectiva realizada en equipo.

El artículo de Roxana Patiño funciona como una apertura introductoria de las preocupaciones y preguntas de los textos que integran este volumen

En este sentido, R. Patiño traza los recorridos de la crítica latinoamericana del último tercio del siglo XX y analiza metacríticamente el impacto de los paradigmas teóricos europeos y norteamericanos en la construcción del objeto literatura y cultura latinoamericanas. Demuestra, a lo largo de un abordaje lúcido y exhaustivo, cuáles son los senderos teóricos sobre los cuáles se ha ido desplazando y transformando la crítica sobre la literatura latinoamericana desde comienzos del siglo XX. La autora parte de las tensiones de la crítica entre el canon letrado y la vanguardia -entre la función civil del letrado en la construcción del canon y la crisis de esa hegemonía letrada por la emergencia de lecturas materialistas, como la de Mariátegui, por ejemplo- de las primeras décadas del siglo. Este recorrido le permite a la autora detenerse y adentrarse en las transformaciones del discurso crítico en los años '60 y '70 con el cambio de paradigmas teóricos, que implicó un segundo momento en que la crítica fue capaz de articularse a la modernización y la politización de aquellos años de vanguardia. Luego, señala los desplazamientos en el escenario de la crítica de los '80 que está signada por el diálogo evidente con las teorías contemporáneas (el Posestructuralismo y la Deconstrucción) y el avance de los Estudios Culturales con su consecuente redefinición de los términos en que se entiende la cultura. Estos años abren la extensa brecha de reformulación y debates de los términos en que se entendió la crítica y permiten la emergencia del pensamiento posestructuralista, que se vincula a la vez con el quiebre del estatuto de lo literario que se produce en la misma época. La inclusión de los estudios poscoloniales en los '90 implicó la reformulación de las herramientas teóricas que rigen la crítica emancipatoria latinoamericana. Los aportes y los debates de esta década, según el análisis de Patiño, permiten llegar a un latinoamericanismo transnacionalizado, desterritorializado y multicéntrico, que continúa escribiéndose hasta nuestros días.

Este libro puede leerse a partir de cuatro indagaciones posibles sobre las que orbitan los textos que lo integran. La primera indagación corresponde a los modos según los cuales las tendencias teóricas y los regímenes metropolitanos impactan sobre la crítica latinoamericana, en este caso, sobre objetos considerados canónicos: la revista cubana *Orígenes* en la lectura de Nancy Calomarde, y la poesía del peruano César Vallejo, en la lectura de Bernardo Massoia.

Nancy Calomarde indaga el modo en que la crítica de los últimos cincuenta años construye el valor de la revista cubana *Orígenes* (1944-1956). La lectura de N. Calomarde revisa metacríticamente los debates y tensiones en torno al objeto *Orígenes*, al mismo tiempo que hace evidentes los lazos, filiaciones o disputas que trama la recepción post-revolucionaria de la revista y las lecturas posibles que esto deja emerger: por un lado, la lectura desde sus fundamentos poéticos, en el abordaje de F. Retamar y, por otro lado, las lecturas que ponen de manifiesto la ensayística producida por los miembros de la generación origenista. A lo largo de su trabajo, Calomarde da cuenta de los modos en que la revista y la obra de Lezama Lima, su director, resultan revisitadas y reposicionadas en las lecturas críticas y homenajes acaecidos fuera de la isla.

Por su parte, Bernardo Massoia realiza una lectura pormenorizada del archivo de la crítica sobre la poesía vallejjiana, deteniéndose fundamentalmente en artículos de revistas

especializadas y producciones librescas escritos entre 1985 y 2005. Massoia analiza los modos mediante los cuales la crítica, alienada muchas veces a las tendencias teóricas en boga, le otorga preeminencia a los procesos culturales europeos en desmedro de los procesos culturales propios para trazar vínculos y analogías.

Una segunda indagación está centrada en las lecturas sobre las tensiones y mutaciones en torno a conceptos definidos por la crítica, en los trabajos de Jorge Bracamonte y Juan Manuel Fernández. El trabajo de J. Bracamonte traza un entramado singular sobre las tradiciones latinoamericanas a partir de las lecturas que realizan escritores-ensayistas sobre éstas: Saer, Piglia y Aira. Bracamonte analiza los modos en qué estos escritores redefinen esta tradición y cómo se insertan en ella a partir de la formulación de una genealogía otra que es capaz de desprenderse de localismos y especificidades. Los escritores abordados en este artículo, tal como sostiene Bracamonte, toman distancia de la crítica predominante de los '60 y '70 que se concentran en las poéticas dominantes (entendidas estas desde la Nueva Narrativa o el Realismo mágico) para proponer una genealogía alternativa a partir de las lecturas que estos escritores hacen de la tradición.

Juan Manuel Fernández, por su parte, explora una de las escenas más importantes de la literatura del siglo XX: el modernismo brasileño. J.M. Fernández realiza esto a partir de la proyección de dos conceptos fundamentales de este movimiento: antropofagia y primitivismo. El autor proyecta estas nociones hacia sus usos en los ensayos críticos más contemporáneos de Haroldo de Campos, Silviano Santiago y Raúl Antelo.

La tercera indagación gira en torno a las obras que se escriben en el mismo período de las transformaciones teórico-críticas que este libro rastrea, es decir, se trata de los modos contemporáneos de estos objetos de constituirse como valor, es el caso de los artículos de Florencia Donadi y Valeria Bril. En su artículo, F. Donadi realiza un exhaustivo análisis metacrítico sobre las operaciones de puesta en valor de la obra de Caio Fernando Abreu a partir de la confluencia de las operaciones de mercado y de las lecturas de la crítica desde los '70 hasta el 2000. Donadi demuestra rigurosamente cómo la construcción o puesta en valor de la obra de Abreu acompaña las “derivas” de la crítica latinoamericana a partir de los '70.

Por su parte, Valeria Bril rastrea los abordajes de la crítica sobre la obra del escritor chileno José Donoso, específicamente a partir de la lectura de *El obsceno pájaro de la noche*, obra que permite trazar un recorrido crítico sintomático de las lecturas críticas que abordaron la narrativa donosiana.

La última indagación gira en torno a los nuevos objetos literarios construidos desde la crítica contemporánea. María José Sabo y Luciana Sastre abordan estos nuevos objetos.

María José Sabo analiza la emergencia de los manifiestos literarios de los años '90, la publicación de antologías y prólogos como operaciones de intervención que cuestionan los modos en que se configura la literatura latinoamericana y su tradición. Mediante estas prácticas, Sabo rastrea los modos mediante los cuales los representantes de la narrativa más actual se preguntan qué es la literatura latinoamericana y cuáles son las implicancias de ser escritor en esta escena.

En consonancia con la serie que analiza M. J. Sabo, Luciana Sastre desanda metacríticamente los senderos trazados por las antologías publicadas entre 2005-2009 de escritores jóvenes (nacidos en los '70) a partir del análisis de sus prólogos. Sastre indaga los modos de inserción de estos escritores y la necesidad de crear condiciones para su

práctica desde la literatura misma, a la vez que analiza las operaciones críticas que construyen estos objetos como valor.

ACTORES, DEMANDAS, INTERSECCIONES

I Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (LASA) Chile 2015



Convocatoria

En el Cono Sur, los actos de conmemoración de los Bicentenarios fueron eclipsados por la irrupción de movimientos sociales que —desde los márgenes de lo que solíamos denominar *ciudad letrada*— instalaron preguntas y demandas que desbordan los cauces institucionales de los Estados-nación y exigen reconfigurar las relaciones entre ciudadanía, cultura y política.

Hoy día, los discursos de las democracias de la región —articulados en torno a la homogeneidad cultural, étnica, lingüística y sexual— resultan insuficientes para

Organizan

Centro UC
Estudios de Literatura
Chilena, Pontificia
Universidad Católica
de Chile

Universidad Alberto
Hurtado, Chile

Centro de Estudios
Avanzados,
Universidad de Playa
Ancha, Chile

comprender las nuevas dinámicas sociales surgidas en las primeras dos décadas del siglo XXI.

En esta coyuntura de emergencia surgen agencias culturales y redes de trabajo colaborativo que delinean una nueva cartografía regional e instalan subjetividades que no caben en los límites geopolíticos impuestos por los proyectos desarrollistas de la región.

El 'I Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (LASA) Chile 2015: Actores, Demandas e Intersecciones' invita a pensar ejes posibles de rearticulación regional en un diálogo abierto entre Ciencias Sociales y Humanidades:

- El no-lugar de las Humanidades y las Ciencias Sociales: epistemología, políticas educativas y mercados posnacionales.
- Localidades en tránsito: rearticulación de comunidades en contextos signados por experiencias de exclusión, migración y desterritorialización.
- Estados de excepción: mercado, tráfico y violencia.
- Las performances del archivo: regímenes de la memoria en los ámbitos público y privado.
- Agencias contraculturales: lógicas de producción, lenguajes intermediales/transmediales, soportes híbridos y construcción de audiencias.
- Ciudadanía, inclusión y subjetividad: la emergencia de los afectos.
- Resistencias de cuerpos: oralidades, performance y territorio.
- Geografía y poder: recursos naturales y demandas de sustentabilidad.
- Los espectros del siglo XIX: el des-montaje de las narrativas nacionales, la cuestión de los estados multinacionales y las disputas por la soberanía.

Acerca del simposio

'Actores, Demandas e Intersecciones' inaugura la serie de simposios bienales de académicos, estudiantes y creadores organizados por los miembros de la Sección de Estudios del Cono Sur de LASA. A través de los simposios, la sección se propone crear un espacio de diálogo permanente que favorezca la circulación, discusión e intercambio de discursos producidos desde/ sobre el Cono Sur. Al simposio de Chile (2015), le seguirán reuniones en Uruguay (2017) y Argentina (2019).

La estructura del 'I Simposio de la Sección de Estudios del Cono Sur (LASA) Chile 2015: Actores, Demandas e Intersecciones' comprende conferencias magistrales, paneles interdisciplinarios, conversatorios sobre libros y revistas que promueven el diálogo académico en la región.

Los tres primeros días del simposio (4, 5 y 6 ago.) se realizarán en Santiago de Chile, mientras que, en el último día (7 ago.), la organización invitará a los participantes a una jornada de clausura en la ciudad de Viña del Mar —para esta 'jornada frente al mar,' la organización proporcionará traslado para todos los participantes.

El simposio dará origen a una serie de publicaciones que contarán con el respaldo de las instituciones organizadoras: *Colección Localidades en Tránsito* del Centro UC Estudios de Literatura Chilena, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado y Sello Editorial Puntángelos de la Universidad de Playa Ancha.

Equipo organizador

- Profesor Fernando Blanco, Chair LASA Cono Sur (Bucknell University)
- Profesor Cristián Opazo, coordinador Actores, Demandas e Intersecciones (Pontificia Universidad Católica de Chile)

Comité Organizador

- Teresa Oteiza (Pontificia Universidad Católica de Chile)
- Andrés Cáceres (Universidad de Playa Ancha)
- Alexis Candia (Universidad de Playa Ancha, Chile)
- Jeffrey Cedeño (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, & Pontificia Universidad Católica de Chile)
- Pablo Chiuminatto (Pontificia Universidad Católica de Chile)
- Beatriz García-Huidobro (Universidad Alberto Hurtado, Chile)
- Menara Guizardi (Universidad Alberto Hurtado, Chile)
- María Teresa Johansson (Universidad Alberto Hurtado, Chile)
- Carola Oyarzún (Pontificia Universidad Católica de Chile)
- Carolina Stefoni (Universidad Alberto Hurtado, Chile)

Normativa para el envío de propuestas

Al enviar su propuesta, atégase sin excepciones a las siguientes reglas:

- Los participantes pueden enviar propuestas de ponencias o de paneles. Los paneles podrán estar integrados por un máximo de 5 (cinco) participantes.
- Los participantes están limitados a presentar **una sola ponencia**. Si un participante ha enviado una propuesta individual, no podrá ser incluido en una propuesta de panel, y viceversa. Asimismo, si un participante es coautor de una ponencia, esta contará como su única ponencia permitida.
- Los participantes podrán tener solo una participación activa en el simposio. Esto sin contar los papeles de comentarista, organizador o moderador de un panel.
- En igualdad de condiciones, se dará preferencia a aquellos paneles que incluyan, al menos, un participante que provenga de otro campo.

Inscripciones

- Miembros de LASA afiliados a la Sección de Estudios del Cono Sur: 30 USD
- Miembros de LASA no afiliados a la Sección de Estudios del Cono Sur: 40 USD
- Estudiantes no-miembros de LASA: 40 USD
- No miembros de LASA: 60 USD

Fechas importantes

- Recepción de propuestas de ponencias y/ o paneles:
- Primer llamado: 1 dic. 2014-30 ene. 2015 .
- Notificación de aceptación/ rechazo de ponencias y/ o paneles:
- 20 mar. 2015
- Pago de inscripción: 1 may. 2015

*** Envío de propuestas: el formulario de envío de ponencias y la casilla de correo electrónico del simposio se habilitarán a partir del 25 de noviembre de 2014.**



**UNIVERSIDAD
ALBERTO HURTADO**

**Universidad de
Playa Ancha**



C A R I B E - 2 0 1 5 - C A R I B E - 2 0 1 5

II Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas

8 al 10 de abril 2015

Córdoba, Argentina

congresocaribe2015@gmail.com

Primera circular

ORGANIZAN

- Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS)/ Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de la Universidad Nacional de La Plata
- Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) de la Universidad Nacional de Córdoba
- Red Académica de Docencia e Investigación en Literatura Latinoamericana Katatay

SEDE DEL CONGRESO

Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba (Argentina).

EJES TEMÁTICOS

El *II Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas* se propone continuar el debate iniciado en el encuentro anterior y profundizar el estudio de las literaturas, culturas y manifestaciones artísticas del Caribe en toda su complejidad. En esta oportunidad hemos decidido organizar las propuestas en torno a una serie de Simposios, a cargo de un/a coordinador/a, con ejes temáticos específicos de modo de ahondar en problemáticas particulares y generar un diálogo más fructífero. Cada participante elegirá un Simposio –cuya duración abarcará, según el caso, entre dos y tres días- y participará del mismo en todas sus sesiones con el fin de darle continuidad y profundidad al debate.

Se aceptan trabajos en español, portugués, francés e inglés.

A continuación detallamos las propuestas de cada simposio.

SIMPOSIOS

Cada expositor podrá participar en un simposio solamente y para ello deberá seleccionar en cuál inscribe la lectura de su ponencia (no obstante deberá elegir un segundo simposio alternativo para una organización más eficiente del Congreso). Hemos resuelto respetar las propuestas de cada simposio tal como sus coordinadores las han formulado aun cuando ciertas líneas se reiteren o solapen.

(1) Imágenes del Caribe

Coordinadora: Gabriela Tineo

El simposio se propone reflexionar sobre las imágenes del Caribe construidas por la historiografía literaria, la crítica literaria y la literatura a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. Convoca el análisis y la discusión de las variables ideológico-políticas, teóricas, metodológicas y estéticas que intervienen en los modos de concebir, describir, explicar o literaturizar ese espacio cultural diseminado, heteróclito y proteico.

- Paradigmas de interpretación: balance, reacomodaciones, nuevas perspectivas.
- Isla-archipiélago-tierra firme: hojas de ruta para leer/escribir el Caribe.
- Matrices culturales en disputa/interacción/negociación.
- Confines móviles, vecindades y distanciamientos.
- Visibilidad/invisibilidad del discurso literario caribeño.

(2) El Caribe, un ensayo de ideas

Coordinadora: Alejandra Mailhe

Este simposio se propone reunir trabajos dedicados a pensar tanto la literatura y el arte como la cultura y la sociedad del Caribe, a lo largo de los siglos XIX, XX e inicios del XXI, atendiendo especialmente a la producción de ensayos de ideas. En este sentido, busca reflexionar sobre el papel del ensayo en la construcción de las identidades socio-culturales en general, y del Caribe en particular, concebido este último como un espacio particularmente marcado por la fragmentación y el mestizaje.

- Ensayos sobre la identidad nacional y/o regional caribeña.
- Procesos de mestizaje cultural en el Caribe.
- Vínculos entre literatura y arte en el ensayo caribeño.
- El ensayo como espacio de reflexión sobre los problemas sociales y culturales caribeños.
- Historia de los intelectuales y de las ideas en el Caribe.
- Miradas letradas sobre las culturas populares en el ensayo caribeño.
- El ensayo caribeño como espacio de mediación en la recepción de teorías centrales.

(3) El Caribe a través de su dimensión histórica

Coordinadora: Carolina Sancholuz

Proponemos, como lo ha expuesto con lucidez Arcadio Díaz Quiñones, pensar el Caribe como una región histórica atravesada por hilos en común (la historia de la colonización, el esclavismo, la economía de plantación, la dependencia económica, las migraciones, la pluralidad lingüística, las luchas independentistas, colonialismos y neocolonialismos). El simposio promueve analizar la construcción del Caribe como relato a través de su dimensión histórica, a partir de un corpus textual amplio y variado que incluye Crónicas de Indias, relatos de viajeros, ensayos y novelas históricas, ficciones del presente.

- El Caribe como relato histórico.
 - Dimensiones del Caribe en Crónicas de Indias, relatos de viajes y ensayos.
 - El Caribe como enclave económico: esclavitud y sistemas de plantación.
 - El Caribe entre imperios.
 - El Caribe y su presente.
-

(4) El Caribe francófono: enfoques, problemas, discusiones

Coordinador: Francisco Aiello

Este simposio busca propiciar un espacio de intercambio consagrado a las producciones literarias provenientes del ámbito caribeño de expresión francesa –Haití, Martinica, Guadalupe, Guayana, así como sus respectivas diásporas– desde una perspectiva atenta a las dinámicas culturales de la región caribeña como conjunto y de América Latina. Se persigue realizar aportes significativos acerca de obras –en todos los géneros literarios–, autores y movimientos relevantes del área geo-cultural.

- Construcciones identitarias –négritude, antillanité, créolité, créolisation y otras–: reescrituras, revisiones, proyecciones.
- Flujos y reflujos entre la literatura y otros discursos sociales: historia, antropología, periodismo.
- La lengua de la literatura: francés y créole en pugna.
- La literatura franco-caribeña en femenino: escritoras, perspectiva de género.
- El entre lugar: la producción literaria de las diásporas.

(5) El Caribe anglófono: aproximaciones y debates

Coordinadora: Florencia Bonfiglio

La propuesta es contribuir al conocimiento de la literatura y la cultura del Caribe anglófono en los estudios latinoamericanos y generar un marco apropiado para el intercambio de ideas y la discusión en torno a las problemáticas centrales del sistema literario y cultural angloantillano desde sus tardíos comienzos en el siglo XX hasta la actualidad.

- Los géneros literarios clásicos y sus apropiaciones angloantillanas: novela, poesía, teatro, ensayo. La oratura y las otras artes.
- Imágenes, figuras, mitologías fundantes: construcciones y deconstrucciones identitarias.
- El sistema literario anglocaribeño: el problema de su institucionalización; diáspora y metrópolis externas; la ciudad letrada inglesa y la hegemonía de la lengua imperial.
- El Caribe y su unidad submarina: redes, formaciones y tradiciones intelectuales; afiliaciones y legados; figuras fundadoras, movimientos, revistas.
- Desarrollos y problemas de la historiografía y la crítica literaria, los estudios culturales, la historia de las ideas en el Caribe anglófono.

(6) Itinerarios de lecturas de las tradiciones literarias del Caribe

Coordinadora: Graciela Salto

Secretaria: María Virginia González

Las literaturas del Caribe han articulado muchos de los lazos interdiscursivos e intertextuales que enhebran las literaturas de las distintas zonas del continente y han incidido en la formación de comunidades culturales basadas en un imaginario compartido. En este simposio se propone la revisión de algunos de los itinerarios y trayectos de lecturas que contribuyeron a la legitimación de ciertas tradiciones literarias caribeñas a los efectos de analizar los procesos de migración, transferencia y transformación de sus temas, estrategias o procedimientos en las últimas décadas.

- Procesos de invención, selección, formación y transformación de tradiciones literarias caribeñas en las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI.
- Procesos de lectura, deconstrucción, actualización o resignificación del canon literario del o en el Caribe.
- Genealogías, linajes y dispositivos de futuridad en la construcción y legitimación de nuevas tradiciones.
- Vínculos de los archivos, corpus o repertorios literarios del Caribe con literaturas de otras regiones.
- Intersecciones entre tradiciones literarias de la región y prácticas artísticas actuales como la performance, el videoarte, la tecnopoésía, entre otras.

(7) Territorialidades del Caribe

Coordinadora: Nancy Calomarde

Las escrituras del presente problematizan las nociones principales que habían permitido definir hasta la modernidad literaria una espacialidad relativamente estable para reflexionar sobre la literatura del Caribe. Especialmente, estas escrituras se desmarcan de las líneas definidas en el marco del vasto proyecto del latinoamericanismo construido hacia la segunda mitad del siglo anterior. Imaginarios en torno a la ciudad mítica latinoamericana (La Habana) o al insularismo, entre los principales, resultan astillados, deconstruidos y diseminados en los proyectos estéticos más recientes.

- Formas urbanas disruptoras: ciudades, márgenes, tugurios, no-lugares.
- Ruina, tatuaje y palimpsesto cultural. Reescribir el cuerpo de la isla desde el presente
- Ínsulas diseminadas. Revisiones del insularismo en escrituras de la diáspora caribeña del siglo XXI.
- Territorialidades y temporalidades múltiples, fragmentadas. Tensiones y conflictos.
- Territorialidades del presente en el diálogo de la literatura con otras artes (cine, pintura, música)
- Pensar la literatura caribeña hoy: los riesgos de una conceptualización en contextos de migrancia, transnacionalización y virtualidad.

(8) Literatura y revolución

Coordinadora: Teresa Basile

A partir del acontecimiento central de la Revolución cubana y su impacto, influencia y extensión por América Latina, este simposio se propone dialogar en torno a los múltiples vínculos que la literatura estableció con la revolución a lo largo de las últimas décadas, considerando sus diversos momentos e inflexiones: el auge y la lucha armada, las diversas “olas” revolucionarias, la derrota y el desarme, las reconversiones y desplazamientos de la izquierda, la crítica y autocrítica, la vigencia actual y las nuevas revalorizaciones.

- Los escritores e intelectuales, sus perfiles y políticas: “militante”, “revolucionario”, “comprometido”, “crítico”, “autocrítico”, “melancólico”, “desencantado”, entre otros.
- Las escrituras de la revolución, sus géneros literarios y formas discursivas: viejas y nuevas inflexiones.
- Las representaciones sobre la revolución en la literatura, el cine y el arte: configuración y deconstrucción de los imaginarios revolucionarios, sus mitologías, valores, costumbres y prácticas, sus personajes emblemáticos, sus relatos, etc.
- El impacto de la Revolución cubana en diferentes contextos y diversas experiencias de la izquierda revolucionaria en América Latina.

(9) Exilio, diáspora y frontera en la cultura caribeña contemporánea

Coordinadora: Celina Manzoni

Secretaria: Ana Eichenbronner

La propuesta se inscribe en una reflexión mayor acerca de la complejidad de un espacio cultural constituido en una intensa articulación entre geografía, historia y literatura. Diásporas y exilios en tanto modos de desplazamiento afectan, más allá de su materialidad, una cultura señalada por la movilidad, los cruces de sentido y la diversidad.

- Problematización del concepto de frontera
- Poéticas del viaje
- Relaciones centro/periferia
- Mitos de retorno
- Relaciones entre literatura, lengua y nación



PROPUESTAS

- SIMPOSIOS
- CONFERENCIAS
- MESA DE ESCRITORES
- BAZAR DE LIBROS (presentaciones de libros)
- FERIA Y MERCADO DE LIBROS

INSCRIPCIÓN

La ficha de inscripción en el simposio con el respectivo abstract se recibirá hasta el 16 de febrero de 2015. Enviar a: congresocaribe2015@gmail.com

ARANCELES

- Expositores de Argentina: \$ 400
- Expositores residentes en América Latina: U\$S 50
- Expositores residentes en otros países: U\$S 100
- Asistentes profesores y graduados: \$ 100
- Asistentes estudiantes: sin arancel

Los aranceles se podrán abonar en el momento de la acreditación durante los días del Congreso. En una próxima comunicación se incluirá información sobre hotelería.

ACTAS

Se prevé la publicación de Actas del Congreso.

ORGANIZACIÓN

COMITÉ DIRECTIVO

Teresa Basile (Universidad Nacional de La Plata)
Nancy Calomarde (Universidad Nacional de Córdoba)

SECRETARIAS:

Florencia Bonfiglio (Universidad Nacional de La Plata)
Luciana Sastre (Universidad Nacional de Córdoba)

COMITÉ ACADÉMICO

Red Académica de Docencia e Investigación en Literatura Latinoamericana Katatay:

María Laura de Arriba (Universidad Nacional de Tucumán)
Enrique Foffani (Universidad Nacional de La Plata-Universidad Nacional de Rosario)
Mónica Marinone (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Roxana Patiño (Universidad Nacional de Córdoba)
Laura Pollastri (Universidad Nacional del Comahue)
Graciela Salto (Universidad Nacional de La Pampa)

COMITÉ CIENTÍFICO

Francisco Aiello (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Sonia Bertón (Universidad Nacional de La Pampa)
Daniela Chazarreta (Universidad Nacional de La Plata)
Susana Gómez (Universidad Nacional de Córdoba)
María Virginia González (Universidad Nacional de La Pampa)
Adriana Kanzeplsky (Universidad de San Pablo)
Alejandra Mailhe (Universidad Nacional de La Plata)
Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires)
Elsa Noya (Universidad de Buenos Aires)
María Alejandra Olivares (Universidad Nacional del Comahue)
Susana Rosano (Universidad Nacional de Rosario)
Carolina Sancholuz (Universidad Nacional de La Plata)
Olga Santiago (Universidad Nacional de Córdoba)
María Guadalupe Silva (Universidad de Buenos Aires)
Gabriela Tineo (Universidad Nacional de Mar del Plata)

COMITÉ ORGANIZADOR

Celeste Cabral, Florencia Donadi, Melania Estébez, Juan Manuel Fernández, Fernanda Libro, Alejo López, Timothy Ostrom, Ariadna Pérez Ramírez, Samanta Rodríguez, Florencia Rossi, María Rupil, María José Sabo, Josefina Stancatti, Erika Zulay Moreno.

Enviar una FICHA DE INSCRIPCIÓN a congresocaribe2015@gmail.com con los siguientes datos:

1. Datos personales (nombre y apellido, dirección postal y correo electrónico)
2. Datos profesionales (grado académico y pertenencia institucional/Universidad)
3. Título de la ponencia y un resumen de 300 palabras
4. Defina el simposio en el cual participa y expone su ponencia:
Simposio elegido:
Simposio alternativo:
5. Estipule la categoría en la cual se inscribe: a) Expositores de Argentina/ b) Expositores residentes en América Latina/ c) Expositores residentes en otros países/ d) Asistentes profesores y graduados/ e) Asistentes estudiantes



II CONGRESO INTERNACIONAL DE RETÓRICA E INTERDISCIPLINA “LA CULTURA Y SUS RETÓRICAS”

III COLOQUIO NACIONAL DE RETÓRICA

Y

III JORNADAS LATINOAMERICANAS DE INVESTIGACIÓN EN ESTUDIOS RETÓRICOS

Universidad Nacional de Villa María, Córdoba

22, 23, 24, 25 y 26 de junio de 2015

www.retoricaycultura.wordpress.com





AVALES

Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (FONCYT)
Facultad de Lenguas (Universidad Nacional de Córdoba)
Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires)
Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo)
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (Universidad Nacional de Misiones)
Asociación Argentina de Semiótica (AAS)
Unión Latina (Bolivia)
Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos
Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC)

COMITÉ ORGANIZADOR

Dra. Silvia Barei (UNC)
Dr. Alfredo Fraschini (UNVM)

Juan Pablo Abraham (UNVM)
María Inés Arrizabalaga (UNC)
Belén Barroso (UNC)
Lorena Baudo (UNC)
Carlos Blanch (UNVM)
Ariel Gómez Ponce (UNC)
Juan Pedro Kalinowski (UNVM)
Ana Inés Leunda (UNC)
Sonia Lizarriturri (UNVM)
E. Pablo Molina Ahumada (UNC)
Luis Ángel Sánchez (UNC, UNVM)
Silvia Soto (UNC)
María J. Villa (UNC)

COMITÉ CIENTÍFICO

Graciela Chichi (Universidad Nacional de La Plata - CONICET)
Andrés Covarrubias Correa (Pontificia Universidad Católica de Chile)
Camilo Fernández Cozman (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)
Rubén Florio (Universidad Nacional del Sur)
María Marta García Negróni (Universidad de San Andrés)
Daniel Lasa (Universidad Nacional de Villa María)
Roberto Marafiotti (Universidad de Buenos Aires)
Marcos Martinho (Universidade de São Paulo)



Nora Múgica (Universidad Nacional de Rosario)
 Belmiro Fernandes Pereira (Universidade do Porto)
 Elena del Carmen Pérez (Universidad Nacional de Córdoba)
 Jorge Enrique Rojas Otarola (Universidad Nacional de Colombia)
 Elaine Cristine Sartorelli (Universidade de São Paulo)
 Carmen Santander (Universidad Nacional de Misiones)
 Marcela Alejandra Suárez (Universidad de Buenos Aires-CONICET)
 Patricia Supisiche (Universidad Nacional de Villa María)
 Beatriz Vottero (Universidad Nacional de Villa María)
 Sandra Visokolskis (Universidad Nacional de Villa María)
 Mónica Zoppi Fontana (Universidade Estadual de Campinas)

INVITADOS ESPECIALES

Tomás Albaladejo (Universidad Autónoma de Madrid)
 Elvira Narvaja de Arnoux (Universidad de Buenos Aires)
 Ana Camblong (Universidad Nacional de Misiones)
 Andrés Eichmann Oehrli (Universidad Mayor de San Andrés)
 Érika Lindig Cisneros (Universidad Autónoma de México)
 Maria Cecilia de Miranda N. Coelho (Universidade Federal de Minas Gerais)
 Christine Raguet (Université Sorbonne Nouvelle)
 Gerardo Ramírez Vidal (Universidad Nacional Autónoma de México)
 Graciela Ricci (Università degli Studi di Macerata)
 Philippe-Joseph Salazar (University of Cape Town)
 Alicia Schniebs (Universidad de Buenos Aires)
 Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires)

FUNDAMENTACIÓN

La Asociación Argentina de Retórica (AAR), la Asociación Latinoamericana de Retórica (ALR), el Grupo de Estudios de Retórica (FL – UNC) y el Centro de Filología Clásica y Moderna (UNVM) tienen el agrado de invitar a la comunidad científica nacional e internacional a participar del III Coloquio Nacional de Retórica, el II Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina, "La Cultura y sus Retóricas", y las III Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos que se llevarán a cabo en la ciudad de Villa María (Córdoba), en la Facultad de Ciencias Humanas (UNVM) los días 22, 23, 24, 25 y 26 de junio de 2015.

Actualmente podemos ubicar a la Retórica en una zona interdisciplinaria que pone en diálogo disciplinas diferentes que permiten pensar la complejidad cultural en que el hombre articula sus discursos y sus prácticas. Desde esta perspectiva, la Retórica también



puede realizar aportes interesantes para el estudio de nuestro entorno natural y de las actuales modificaciones de las culturas y sus formas de percepción a través de las tecnologías.

Por ello, la AAR convoca a los estudiosos de la Retórica con el propósito de divulgar sus investigaciones, poner en marcha nuevos proyectos y discutir los presupuestos teóricos y las articulaciones prácticas que inquietan, con cada nuevo abordaje, la variada superficie de este saber tan antiguo como moderno, tan occidental como abierto a la indagación de otras configuraciones culturales.

ÁREAS TEMÁTICAS PROPUESTAS

- *Biorretórica*
- *La retórica en perspectiva histórica*
- *Retórica clásica*
- *Retórica de las ciencias*
- *Retórica y lingüística*
- *Retórica y análisis del discurso*
- *Retórica / política / derecho*
- *Retórica / educación / filosofía*
- *Retórica / gramática / poética*
- *Retórica / propaganda / publicidad*
- *Retóricas de la imagen y de las tecnologías*
- *Retóricas y estudios de género*

ACTIVIDADES

22 y 23 de junio:

1. **Actividades previas y cursos.** Se ofrecerán cursos específicos de retórica a cargo de calificados especialistas del área.

24, 25 y 26 de junio:

2. **Paneles plenarios**
3. **Ponencias independientes.** Comunicaciones que no podrán exceder los 15 minutos de lectura o exposición oral, seguidas de un período de 5 minutos destinado a preguntas y discusión
4. **Mesas de equipos de investigación.** Esta modalidad será propuesta por el director/co-director de un equipo quien funcionará como



coordinador. Deberá enviar el nombre de la mesa, el título y el resumen de la exposición a cargo de tres integrantes del equipo como máximo.

INSCRIPCIÓN Y ARANCELES

Categoría de inscripción	Valores hasta el 3 de abril de 2015	Hasta el inicio del evento
Expositores	\$ 700 (setecientos)	\$ 900 (novecientos)
Expositores de la UNVM, UNC o Socios de la Asociación Argentina de Retórica.	\$ 500 (quinientos)	\$ 700 (setecientos)
Expositores internacionales		USD 150 (ciento cincuenta dólares)
Estudiantes expositores de la UNVM y UNC	\$ 350 (trescientos cincuenta)	\$ 450 (cuatrocientos cincuenta)
Estudiantes asistentes (no expositores) de la UNVM y UNC.	\$ 200 (doscientos)	\$ 300 (trescientos)
Asistentes, público en general.	\$ 300 (trescientos)	\$ 400 (cuatrocientos)
Asistentes internacionales		USD 50 (cincuenta dólares)

El arancel correspondiente se abona por depósito bancario, o personalmente en la Secretaría de Investigación y Extensión de Cs. Humanas de la UNVM (Villa María), en el campus universitario, de lunes a viernes de 8 a 20hs.

Depósito o transferencia bancaria:

- Banco de la Nación Argentina
- Cuenta Corriente en Pesos N° 5640070444
- CBU 0110564320056400704440



- Enviar dentro de las 48 Hs Comprobante escaneado por e mail a vallero@unvm.edu.ar

PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

Los resúmenes serán evaluados por el Comité Científico y podrán ser aceptados, aprobados con observaciones o rechazados. Asimismo, en un mismo trabajo no podrán participar más de tres autores. Un autor no podrá presentar más de dos trabajos. En el caso de coautorías o presentación de equipo, cada expositor debe inscribirse individualmente para obtener la certificación.

Fecha de presentación del abstract: 27 de febrero de 2015

Fecha de respuestas de aceptación: 27 de marzo de 2015

El resumen deberá redactarse en letra Times New Roman 12 pts. Después del TÍTULO (en mayúscula, centrado, sin subrayar, en negrita, sin punto final, en letra Times New Roman 14 pts.), colocar a la derecha nombre y apellido, filiación institucional y correo electrónico del autor, sin punto final. Luego eje temático y, a continuación, abajo y sin espacio, el texto del resumen de hasta 300 palabras, en lo posible sin puntos y aparte. El archivo (en formato .doc o .rtf) deberá ser nombrado de la siguiente manera: Apellido del autor e inicial del primer nombre (todo junto), guión medio, resumen. Eje.: *graciam-resumen*.

Serán enviados a la dirección: retoricaeinterdisciplina@gmail.com

Asimismo, deberá completar el formulario de inscripción disponible en:

<http://retoricaycultura.wordpress.com/inscripciones/>

Más precisiones en cuanto a la redacción de los trabajos completos serán detalladas en una tercera circular.

CONSULTAS

Ante cualquier inquietud, estamos a su disposición mediante el contacto:

retoricaeinterdisciplina@gmail.com

Sitio web: www.retoricaycultura.wordpress.com

A partir de la tercera circular se brindará información sobre distintos aspectos organizativos del congreso y actividades.

Simposio ingenioso caballero don Quijote de la Mancha

El día 11 de mayo de 2015 el Departamento de Español de la Universidad Católica Pázmány Péter de Hungría organiza un simposio que toma como pretexto el IV centenario de la publicación de la segunda parte de “El Quijote”.

La Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha nos permite reflexionar sobre diferentes aspectos tanto lingüísticos como literarios con temas tales como:

La importancia de considerar las diferentes perspectivas de la realidad.

La ironía como una herramienta lingüística y de reflexión intelectual. La memoria, sujeta a las diferentes perspectivas, a las complejidades lingüísticas para recordar, recobrar y elaborar acontecimientos y recuerdos.

La reescritura y traducción como un acto de repetición y recreación.

Las relaciones entre lectores, lecturas, obras y autores.

El lenguaje y su importancia política, histórica, literaria, creativa.

La conciencia lingüística en el Siglo de Oro

Las distintas acepciones de la ficción

Las posibles continuaciones y segundas partes apócrifas y/o verdaderas

Sobre las formas del desengaño y la desilusión.

Hablamos de perspectivas quijotescas no como un subterfugio para reflexionar sobre los temas que nos propone Cervantes, sino como un manera de hacer un homenaje e invitarlos nuevamente a dialogar sobre diferentes aspectos, tendencias y características de la lengua y literatura hispánica, en general, y su recepción en esta región.

Pedimos a los interesados que nos envíen un **mensaje anunciando su interés y un resumen de no más de 250 palabras antes del 15 de enero de 2015** a las organizadoras. Los correos son los siguientes:

Dóra Bakucz: bakucz.dora@btk.ppke.hu

Susana Cerda: susana.cerda@btk.ppke.hu

Nóra Rózsavári: rozsavari.nora@btk.ppke.hu

LIBROS RECIBIDOS

FERRERO, Graciela (2014) *Luis García Montero, el oficio de un realista*. Granada (España): Ediciones Valparaíso, Colección Estudios literarios. 268 págs.

Una mirada crítica sobre el último trayecto de la poesía de Luis García Montero, integrado por sus tres libros más recientes *La intimidad de la serpiente* (2003), *Vista cansada* (2008) y *Un invierno propio. Consideraciones* (2011)

A Contracorriente (Estados Unidos)
 Acta Poetica (México)
 Akademos (Venezuela)
 América sin nombre (España)
 Amérika (Francia)
 Andamios (México)
 Anuario de Estudios Bolivarianos (Venezuela)
 Aletria (Brasil)
 Alter/nativas (Estados Unidos)
 Anales de Literatura Chilena (Chile)
 Anclajes (Argentina)
 Antares (Brasil)
 Argos (Venezuela)
 Artelogie (Francia)
 Badebec (Argentina)
 Boletín (Argentina)
 Brumal (España)

Política Común (Estados Unidos)
 Praesentia (Venezuela)
 Quaderni Ibero Americani (Italia)
 RECIAL (Argentina)
 Revista América (Francia)
 Revista Barroco (Estados Unidos)
 Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (Estados Unidos)
 Revista del CELEHIS (Argentina)
 Revista Iberoamericana (Estados Unidos)
 Revista Laboratorio (Chile)
 Revista UNIABEU (Brasil)
 Signo (Brasil)
 Taller de Letras (Chile)
 Tejuelo (España)
 Telar (Argentina)
 Textos Híbridos (Estados Unidos)
 Travessias (Brasil)
 Variaciones Borges (Estados Unidos)
 Verba Hispanica (Eslovenia)

75 revistas académicas de América
Latina, Estados Unidos y Europa integran

LATINO AMÉRI CANA

C.A.F.E (Francia)
 Caracol (Brasil)
 Caribe (Estados Unidos)
 Catedral Tomada (Estados Unidos)
 Centroamericana (Italia)
 Chasqui (Estados Unidos)
 Colindancias (Rumania)
 Confluencia (Estados Unidos)
 Confluenze (Italia)
 Contexto (Venezuela)
 Criação & Crítica (Brasil)
 Cuadernos de Literatura (Colombia)
 Cuadernos del CILHA (Argentina)
 452°F (España)
 Decimonónica (Estados Unidos)
 Diálogos Latinoamericanos (Dinamarca)

e-escrita (Brasil)
 Estudios (Venezuela)
 Estudios de Literatura Colombiana (Colombia)
 Estudios de Teoría Literaria (Argentina)
 Estudios sobre las culturas contemporáneas (México)
 Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasil)
 Eutomia (Brasil)
 Gestos (Estados Unidos)
 Hispamérica (Estados Unidos)
 Humanidades (Uruguay)
 Intersticios (Argentina)
 Kamchatka (España)
 Kipus (Ecuador)
 La palabra (Colombia)
 Letral (España)
 Letras Hispanas (Estados Unidos)
 Linguas & Letras (Brasil)
 Lingüística y Literatura (Colombia)
 Literatura, História e Memória (Brasil)
 Meridional (Chile)
 Mitologías hoy (España)
 Olho d'água (Brasil)
 Orbis Tertius (Argentina)

Asociación de Revistas Literarias
y Culturales

