

El ficcionista como traductor.

Silviano Santiago

Traducción de Luciana María di Leone

Quisiera un castillo sangriento.

Julio Cortázar, 62, modelo para armar.

Optar por un hombre excelente por sobre el resto y, entonces, seguir su ejemplo hasta que no pueda distinguirse de él, o ser tan parecido que alguien pueda confundir la copia con el original. [To make choice of one excellent man above the rest, and so to follow him till he grow very he, or so like him as the copy may be mistaken for the original.]

Ben Jonson, sobre "imitación".

En mi currículum aparecen dos modestas traducciones. Fueron hechas por encargo. Traduje los poemas de Jacques Prévert a pedido del editor de la novela *Stella Manhattan*. Sólo la publicaría si yo hacía antes el trabajo paralelo. ¿La traducción como chantaje editorial? Tal vez.

¿Valdría la pena decir algo sobre los poemas traducidos de Prévert? Veamos. Como el poeta galo y los vanguardistas brasileños escriben en un lenguaje poético sin compromisos con el lirismo parnasiano o simbolista, con una lengua cotidiana y popular, apenas *cambié* las palabras del francés por las del portugués. ¿De qué modo? Hice de cuenta que el Exu, ese espíritu desencarnado, del poeta francés poseía a Manuel Bandeira y a Carlos Drummond de Andrade y que, en un transe mediúmnico, nuestras manos escribían los poemas de Prévert con un léxico y una sintaxis propios. Para usar el lenguaje del candomblé, el traductor es un mero *caballo-de-santo*, un instrumento: transcribe los versos del francés en los versos de nuestros poetas, cuyo lenguaje ya tenía una buena circulación entre los lectores brasileños de mi generación.

Traduje también *Pourquoi j'aime Barthes*, opúsculo de Alain Robbe-Grillet. Lo traduje, porque así lo exigía el contrato con la institución brasileña que exhibía sus películas. Y nada que decir sobre ese trabajo.

He ahí mi experiencia de traductor en el sentido comercial del término. Sin embargo, me gustaría probarles que el escritor de ficción que existe en mí ha sido, antes que todo, un traductor. Aparentemente, la aproximación del escritor de ficción al traductor – para no hablar de la identidad o de la semejanza implícita – puede parecer liviana o paradójica, y es, al menos, excéntrica. Acompañenme, por favor.

El escritor de ficción o ficcionista trabaja con un material singular e informe que lo perturba de una manera obsesiva, dulce y anárquica, por eso, le atrae a tal punto que lo lleva a imaginar un estilo personal, prácticamente inimitable por otra persona. De él se vale para domesticar de modo rentable y satisfactorio la materia bruta de la imaginación que, en la condición de trama novelesca a ser domada por la escritura, engorda el trabajo artístico. Aparentemente, el escritor



de ficción tiene un poder ilimitado sobre el lenguaje y el estilo adoptado, así como sobre el tema a ser dramatizado. Si su poder tuviera límites, serían los prescritos por su imaginación creadora claudicante.

El traductor, en cambio, se aproxima a un material ya-escrito, ya-publicado, un material que le es ajeno, cuya posesión le está asegurada al autor y a los editores, reconocida y defendida por Ley. Son evidentes los varios mecanismos profesionales y legales que permiten – o no – al traductor apropiarse del material que desea trasladar a otra lengua nacional. Obstáculo autoral y barrera lingüística se suman, y a su vez, sirven de base a las trabas comerciales. Al contrario del escritor de ficción, que trabaja con libertad ilimitada, el traductor ve su libertad restringida por el texto de origen. De él se acerca temeroso y cuidadoso, y sólo por las artes de alguna teoría sobre la traducción permite concederse – y muchas veces apenas a sí mismo y no a muchos – el derecho a la trasgresión del objeto, que es autoralmente ajeno, ya-escrito y ya-publicado, o a su “transcreación” (Haroldo de Campos).

Para continuar con el argumento propuesto, les pido que imaginen a un joven novelista que desea llenar una importante brecha que él entrevé en la obra completa de Graciliano Ramos, novelista brasileño de su admiración. Me refiero a la brecha creada después de la publicación de los dos grandes volúmenes de *Memórias do Cárcere* [Memorias de la Cárcel] (1953) y de la consecuente acogida de los lectores. En ellas el novelista narra los malos momentos vividos durante 1936. Simple ciudadano, es detenido por el Ejército Brasileño en su estado natal, Alagoas, y transferido en el subsuelo de un barco hasta la capital del país, Río de Janeiro, donde permanecerá encarcelado durante casi un año.

En la década del 70, cuando la nación brasileña sobrevivía bajo y debajo de una nueva dictadura militar, el joven novelista no se contenta con completar las memorias de Graciliano Ramos con una lectura crítica o ensayística de su obra o de los episodios factuales en ellas narrados. No quiere tampoco complementarlas con sus propias y pobres memorias de los nuevos años de hierro. No desea complementar, no puede complementar, repito, desea, más bien, *suplementar*, para recurrir a la diferencia entre los dos verbos – complementar y suplementar – tal como la plantea Jacques Derrida. Se trataba de trabajar al margen del libro leído, situándose dentro y fuera de las *Memórias do cárcere*.

Así como el relato de *D'un voyage au pays des tarahumaras*, escrito por el poeta francés Antonin Artaud, invita a que se llene la brecha que solicita un *suplemento* ficcional que escriba los hechos que antecedieron a la experiencia del peyote entre los indígenas, o sea, al viaje al Nuevo Mundo en 1936 por Artaud y los meses trágicos que pasó en la ciudad de México,¹ así también *Memórias do cárcere* abre la brecha y solicita el *suplemento* ficcional que escriba lo que el novelista brasileño experimentó desde el momento en que dejó la prisión en enero del 37, o sea, su experiencia a partir del momento en que las memorias de la cárcel obtienen un punto final. Hay un silencio sobre el personaje de *D'un voyage au pays des tarahumaras* que había atravesado el Atlántico y sobrevivido a los tumbos y tropiezos en la ciudad de México. Hay un silencio sobre el personaje de *Memórias do cárcere* que deja la Casa de Detención, de la calle Frei Caneca, y es entregado a las calles de la ciudad de Río de Janeiro. Graciliano y Artaud están interconectados en la escritura del joven novelista, pero aislemos los dos casos.

¿De dónde saldrá y quién es el narrador que escribirá los primeros meses de libertad del personaje de

¹ V. del autor la novela *Viagem ao México* (Editora Rocco, 1996). Y, además, los cuentos “Conversei ontem à tardinha com o nosso Carlos” y “Todas as coisas à sua vez”, ambos en la reunión *Histórias mal contadas* (Rocco, 2005).

Memórias do cárcere? Cuestión de origen y de identidad del sujeto responsable por el mismo y otro relato. Cuestiones en vías de ser deconstruidas.

Imaginen que el entonces joven novelista brasileño, descreído de las marcas naturalistas que impregnan no sólo la literatura de cuño político-social de los años 70 sino también la escritura biográfica canónica, decide escribir ficcionalmente la libertad del personaje. En el espacio y en el tiempo de la lectura, tendrá que suplementar al narrador graciliano, ocupando el margen de las *Memórias do cárcere*. En el teclado de la máquina de escribir Olivetti, inventa los primeros y definitivos pasos del personaje en libertad, viviendo de prestado en la casa de una pareja de amigos y vagando por la ciudad con o sin la compañía de su esposa. Si deseara inventar y dactilografiar la libertad del otro (del personaje aural, ya-escrito y ya-publicado), precisaría primero inventar, para la conquista de su propia libertad de acción, la del narrador suplementador.

¿De dónde extraerá el lenguaje y el estilo que le servirán para asumir la escritura de Graciliano y poder dramatizar los percances del otro y póstumo de una manera verosímil? El *sujeto* de la autobiografía fingida, o de la novela en vías de deconstruirse a través del diario íntimo falso, es el nudo gordiano del ficcionista suplementador, del *ficcionista como traductor* – llego, finalmente, a la identidad descentrada, que ha sido planteada en nuestra abertura.

El personaje del diario íntimo falso no está en el texto de *Memórias do cárcere*, pero si es trasladado por el joven ficcionista hacia otro lugar de escritura, su libertad se contextualiza. En otro lugar de escritura, el lenguaje de la subjetividad (del yo ya-escrito y ya-publicado – aclaremos) es asumido por el segundo, para ser de mejor manera deconstruido. La experiencia de vida sale de atrás de las rejas de la cárcel y pasa a ser relatada por un mismo yo – estamos, en ambos casos, frente a relatos escritos en primera persona – que, para tramar el episodio que fue silenciado, asume la condición de narrador que es encarcelado por el mismo narrador que le es anterior cronológicamente, por el narrador que pasa a ser objeto de *pastiche*.

Sujeto en la prisión del Estado, *Memórias do cárcere*. Sujeto en libertad, proyecto de diario íntimo falso. Los dos sujetos son el mismo en *diferencia* [*différance*]. También el narrador que relata el personaje en la prisión y el que relata el personaje en libertad es el mismo en *diferencia*.

Sin embargo, el joven escritor de ficción no pasó en los años setenta por la experiencia de la prisión política sufrida por el personaje de las *Memórias do cárcere* en los años treinta. Lector compulsivo, el narrador desprovisto de la experiencia carcelaria entregará su escritura copiada y original en las manos del narrador que inventará – *en el interior* de la prisión del lenguaje y en el ejercicio del lenguaje ficcional suplementario – la experiencia del otro en libertad. Así como las puertas de la cárcel son cerradas por el Estado, las ventanas enrejadas y las autoridades punitivas restringen los movimientos del detenido al área del presidio, así también el estilo y el ejercicio de la escritura del lector/ficcionista son controlados por la fuerza represiva y poderosa que el joven novelista recibe tanto del lenguaje de un modo amplio, como del modelo de escritura ficcional que desea traducir *en diferencia*. Si un narrador trabaja dentro de la prisión política, el otro – el suplementador – trabaja dentro de la doble forma de la prisión lingüística.

Es más, el aprisionamiento del narrador por el estilo ajeno (en el presente caso, al estilo de Graciliano) es un aprisionamiento en segundo grado, ya que el propio lenguaje – cualquiera sea su léxico y su gramática – es en sí una prisión tan dictatorial como la otra. He ahí lo que plantea la máxima que se encuentra en el primer capítulo de *Memórias do cárcere*:

Libertad completa nadie disfruta: comenzamos oprimidos por la sintaxis y terminamos lidiando con la Comisaría del Orden Público y Social, pero, en los estrechos límites a lo que somos reducidos por la gramática y la ley, todavía nos podemos mover.

Todavía nos podemos mover entre los estrechos límites a los que son reducidos tanto quien escribe como quien está prisionero. Buscar la libertad creciente (*ascending scale of freedom*) para la Escritura y para la Vida – he ahí el motor del novelista Graciliano Ramos y del ficcionista como traductor. Forma-prisión de primer grado, forma-prisión de segundo grado. El ficcionista traductor trabaja encarcelado tanto en la forma-prisión de primero, como en la de segundo grado y, para explicarse, recurre inicialmente a la lección de un lingüista, Roman Jakobson, y luego a la de un semiólogo, Roland Barthes.

La prisión de primer grado le fue anunciada por Jakobson en el artículo *Studies on Child language and afasia* y será retomada por Barthes en el volumen *Elementos de semiología*. En el capítulo III de este libro, titulado “Sintagma y sistema”, Barthes observa: “En lo referente al lenguaje, Jakobson ha señalado que el locutor disfruta de una creciente libertad de combinación de las unidades lingüísticas, desde el fonema a la frase [...] la libertad de combinar frases es la más amplia ya que no hay constricciones al nivel de la sintaxis [Pour le langage, Jakobson a fait remarquer que le locuteur jouit d’une liberté croissante de combinaison des unités linguistiques, du phonème jusqu’à la phrase [...]; la liberté de combiner des phrases est la plus grande qui soit, car il n’y a plus de contraintes au niveau de la syntaxe [...]]” (III.2.5).²

Continuando con nuestro recorrido para comprender “la forma-prisión”, debo agregar que su lección poética – y el propio concepto – me han llegado a través de la lectura del poeta Robert Desnos, en particular de las reuniones de poemas tituladas *Rose Sélavy* y *L’aumonyme*. Desnos crea sus poemas dentro de las brechas que abre en la cadena temporal de lo ya-escrito. Compone sus poemas introduciendo otra posibilidad de espacialización a la temporalidad fonética. Se ejercita dentro de los “blancos” que su lectura del texto abre. Son ejercicios poéticos sugeridos por juegos que le son propuestos por la transcreación fonética de la cadena escrita. Desnos trabaja, por lo tanto, en el “espaciamento” de la lectura tal como lo proponía Stéphane Mallarmé.³ En la ininterrumpida cadena temporal, en la voz que lee, el poeta intercala blancos que la espacializan *en semejanza* y *en diferencia*, proponiendo la misma y otra lectura. Gracias a los blancos establece juegos permutacionales sobre el texto ya-escrito y ya-publicado, muchas veces autoral, como el que reduplica en diferencia la oración “Padre nuestro”.⁴ No hay cómo no recordar el comentario pop de Bob Dylan:

² Barthes se refiere a este pasaje del trabajo de Jakobson titulado *Studies on Child Language and Aphasia*: “Thus, in the combination of linguistic units there is an ascending scale of freedom. In the combination of distinctive features into phonemes, the freedom of the individual speaker is zero: the code has already established all the possibilities which may be utilized in the given language. Freedom to combine phonemes into words is circumscribed; sentences into utterances, the action of compulsory syntactical rules ceases, and the freedom of any individual speaker to create novel contexts increases substantially, although again the numerous stereo-typed utterances are not to be overlooked”.

³ Cf. Préface à *Un coup de dès*: « le tout sans nouveauté qu’un espacement de la lecture ».

⁴ « Nounou laissez-nous succomber à la tentation / et d’aile ivrez-nous du mal » (*L’aumonyme*, 1923). Propuesta de lectura en español: “Nana, déjenos caer en la tentación/ y con un golpe de alas embébanos del mal”. V. el correspondiente : « Et ne nous laissez pas succomber à la tentation. / Mais délivrez-nous du mal ».

The songs on this specific record are not so much songs but rather exercises in tonal breath control (Highway 61 revisited).

Como el tiempo es corto, vamos a otros dos ejemplos. Primero: Robert Desnos define a la poesía por una ecuación que, en la temporalidad de la cadena escrita, dice *Arythmétique* y *Litanie*, vocablos escritos, a su vez, en la cadena espacial e intermitente del poema, de la siguiente forma: *Art rythme tic, Lit temps nie*. Dos espacios en blanco se abren en y por la lectura, respectivamente, de "aritmética" y de "letanía", ofreciéndonos la misma y, sin embargo, otra definición de poesía. Segundo ejemplo: Marcel Duchamp, al preceder a Desnos, que publicaría en 1922 el libro *Rrose Sélavy*, trabaja – ahora con la ayuda de la cámara fotográfica de Man Ray – el suplemento y el margen en el interior de otra forma-prisión, la del género (*gender*, en inglés).⁵ Lo femenino se inscribe en lo masculino, lo masculino se inscribe en lo femenino. Véase la foto de Marcel Duchamp travestido, traducido en *femme fatale*, titulada "*Rrose Selavy*" (*rose c'est la vie, arroser la vie...*), tomada por Man Ray.



Salto ahora a la forma-prisión de segundo grado. No creo que solamente el joven novelista en cuestión sea un ficcionista traductor. Todo aquel que escribe su texto a partir de la parodia y del pastiche también lo es. Es ficcionista traductor, o es poeta traductor – depende del género (*genre*) adoptado. Es más, si se acepta la lección de Harold Bloom en el notable y a veces ninguneado *The anxiety of influence* (1973), todos los creadores serán traductores.

En el capítulo titulado "Clinamen", donde reestructura la teoría de Lucrecio sobre el *desvío* imprevisible de los átomos que evita la pérdida y el vacío,⁶ Harold Bloom escribe que

El poeta en cada lector no experimenta la misma disyunción de lo que lee que el crítico en cada lector necesariamente percibe. Lo que causa placer al crítico en un lector puede suscitar la ansiedad del poeta que hay en él, una ansiedad que hemos aprendido a desestimar, como lectores, por nuestra cuenta y riesgo. Esa

5 A Duchamp y Man Ray, agrego Hans Bellmer (les poupées) y Lygia Clark (las bisagras de "Bichos"), y sugiero la lectura de lo masculino/femenino en la novela *Stella Manhattan* (Rocco, 1985).

6 "I take the word [*clinamen*] from Lucretius, where it means a 'swerve' of the atoms so as to make change possible in the universe. A poet swerves away from his precursor, by so reading his precursor's poem as to execute a *clinamen* in relation to it. This appears as a corrective movement in his own poem, which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved, precisely in the direction that the new poem moves".

ansiedad, ese modo de la melancolía, es la ansiedad de la influencia, el oscuro y demoníaco terreno en el que ahora nos adentramos (La ansiedad de la influencia, p. 73).

[The poet in every reader does not experience the same disjunction from what he reads that the critic in every critic necessarily feels. What gives pleasure to the critic in a reader may give anxiety to the poet in him, an anxiety we have learned, as readers, to neglect, to our own loss and peril. This anxiety, this mode of melancholy, is the anxiety of influence, the dark and daemonic ground upon which we now enter].

Resaltemos que la separación entre A y B, entre el texto y el lector, no se opera de la misma forma en el caso del crítico (dominio del placer) y en el del creador (dominio de la ansiedad). Se distinguen uno del otro por el modo en el que *disyuntan* (apartan, desanexan, desvían) el original leído de la copia lectura (¿leída?). El crítico tiende a minimizar el desvío que subsigue a la inesperada complementariedad de los dos textos, para retomar a Derrida. Ya el creador aparta a la creación del texto leído. Desanexa la creación, desviándola del texto original, y, por suplementariedad, busca inaugurar la posibilidad de que no es *uno*, sino múltiple. Al duplicar pero en *desvío* al texto original, el creador asume gradualmente la diferencia, al mismo tiempo en que se adentra por los riesgos frente al silencio y al peligro. Pisa el terreno oscuro y demoníaco de la ansiedad. Él asume los temibles y vigilados desvíos de lectura (*misreadings*) que – gloriosamente – le abren a posteriori el camino de la propia libertad.⁷

Los desvíos de lectura son pasos de ascenso en la ruta de la libertad de creación literaria. El espacio/tiempo de la libertad se presenta de modo creciente para cualquier escritor que tiene el lenguaje como herramienta de trabajo, como está en los escritos de Jakobson y de Barthes ya citados (forma-prisión de primer grado), como para cualquier ficcionista como traductor (forma-prisión de segundo grado). En la búsqueda de libertad creciente en el interior de la forma-prisión de primer grado y bajo la supervisión amenazadora de Graciliano Ramos, el joven novelista de *Em liberdade* [En libertad] – terminó por ser ese el título de la novela reconstruida – *pasticha* y camina en busca de su estilo, vale decir, entona el canto de su propia melancolía, para retomar a Bloom.

La conquista de la libertad del ficcionista traductor se realiza en un campo de cadáveres. En las lápidas del cementerio, donde están inscritos los nombres de centenares de artistas muertos, como nos dice André Malraux. Los verdaderos nativos (*denizens*) del campo santo son algunos pocos fantasmas poderosos y antagónicos. El ficcionista como traductor es el que se entrega al placer de la charla con esos fantasmas íntimos y adversarios, porque no los considera como modelos a ser imitados, aunque también porque quiere desviarse de ellos (*misread them*) para constituir su propia voz y su propio mundo dentro de la historia de la creación literaria.

Es ficcionista como traductor aquel que busca, todavía según Malraux, “transformar el pastiche en estilo”. Darle derecho de ciudadanía en las *belles lettres* al pastiche. Hacer verdadero el desvío; hacer verdadero lo que, siendo suyo, es de otro. Apropiarse del otro para darle estatuto de verdadero a lo que es falso. Agrega Bloom, citando a Kierkegaard: “Quien desea trabajar hace nacer a su padre” (74) [“he who is willing to work gives birth to his own father”].

⁷ Al respecto, leer *A map of misreading* (1975), de Harold Bloom. “The influence-relation governs reading as it governs writing, and reading is therefore miswriting just as writing is a misreading”.