



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Tesina de Licenciatura en Letras

Ocupan unos espíritus travestis nuestros cuerpos.

**Figuraciones de la destrucción en las traducciones experimentales
de la editorial Colección Chapita (2008-2014)**

Juan Manuel Cravero

BAHÍA BLANCA

2022

ARGENTINA

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Juan Manuel Cravero, en la orientación Literaturas Hispánicas, bajo la dirección del Licenciado Sergio Raimondi.

Índice

1. Introducción	4
2. <i>Ulises.1</i>	12
3. <i>La Rabia</i>	15
4. <i>12 escritos petisos</i>	18
5. <i>Las flores de más</i>	21
6. <i>Catán</i>	26
7. Consideraciones finales	36
Bibliografía	40

1. Introducción

Desde la década de los '90, en Argentina han aparecido innumerables editoriales independientes¹. Estas editoriales han abandonado, al menos parcialmente, la publicación de libros de fabricación industrial y estandarizada. En su lugar, han optado por formatos artesanales, así como por la utilización de soportes alternativos —por ejemplo, fanzines y plaquetas—. Podemos afirmar que esta experimentación tiene, entre sus principales funciones, producir una “identidad diferencial” (Hernan Vanoli, citado por Moscardi, 2019: 18): a través de la personalización de las tapas, los paratextos y hasta del tamaño de los libros, las editoriales independientes producen sus propios soportes, los cuales se identifican con su propuesta y les permiten distinguirse entre los demás proyectos².

La Colección Chapita es una de estas editoriales. Bajo la dirección de Daniel Durand³ y Matías Heer⁴ —y junto a la colaboración activa de Tomás Fadel⁵—, entre 2008 y 2014⁶ este sello publicó cuarenta y ocho títulos⁷, utilizando un mismo formato⁸: cubiertas de cartón, una

¹ Para un análisis pormenorizado de esta cuestión, ver Moscardi (2019: 15-33).

² La importancia que tienen los nuevos soportes en estas editoriales es tanta que, según Mazzoni y Selci, constituyen “la primera y fundamental mediación que el crítico deberá tener en cuenta. [...] La literatura actual es algo que se ve antes de leerse: vemos el objeto-libro, lo apreciamos, lo tocamos, y solo después leemos lo que contiene. Así pues, la apreciación de esta literatura pasa condicionada por la mediación de su diseño” (citado por Moscardi, 2019: 19).

³ Daniel Durand nació en Concordia (Entre Ríos) en 1964. Fundó las editoriales Deldiego y Colección Chapita y la revista *18 Whiskys*. Publicó, entre otros, los libros de poesía *La maleza que le crece* (Amadeo Mandarino, 1997); *El Krech* (Deldiego, 1998); *Segovia* (Amadeo Mandarino, 1999); *Vieja del agua* (Deldiego, 2000); *El Estado y él se amaron* (Mansalva, 2006); *Inquina se apila* (Colección Chapita, 2008); *Ruta de la inversión* (Gog y Magog, 2009). Tradujo y editó a Delmore Schwartz, John Berryman y Tu Fu.

⁴ Matías Heer nació en Buenos Aires en 1984. Publicó los libros de poesía *De irrisoria compleción* (Colección Chapita, Bs. As., 2008), *Paijearse* (Colección Chapita, 2011; Gigante, 2013) y *Yo3* (Gigante, 2013). Tradujo para Colección Chapita a Francis Ponge, John Ashbery y Charles Baudelaire, entre otros. Actualmente, integra el grupo Fin del Mundo y Tecnodiversidad.

⁵ Tomás Fadel nació en Tunuyán (Mendoza) en 1990. Es poeta, editor y traductor. Publicó los libros de poesía *Los sentimientos del patova* (PAN Editora, 2009), *Finca* (Colección Chapita, 2010; Ese es otro que bien baila, 2011), *Miniaturas* (Neutrinos, 2013) y *La Montaña* (Fadel&Fadel, 2014). Tradujo a Su Tung P'o, Louis Zukofsky y John Ashbery. Dirige el sello editorial Slimbook.

⁶ Si bien fue durante estos años que se confeccionó el catálogo, los libros de la editorial continuaron siendo re-editados los años posteriores. En la actualidad, la Colección Chapita ha devenido un taller editorial, del cual se han desprendido a su vez otros proyectos editoriales. Actualmente, encontramos la ya mencionada editorial Slimbook, dirigida por Tomás Fadel. Con un formato y un catálogo propios, los libros de este sello llevan escrito en la contratapa el siguiente texto: “Impreso en el Taller Chapita”.

⁷ Tomamos como referencia el catálogo que se encuentra en el blog de la Colección Chapita.

⁸ Además de su versión física, la mayoría de los títulos también están disponibles de forma digital, en formato e-book. El catálogo puede consultarse y descargarse en bit.ly/coleccionchapita.

extensión de entre 15 y 30 hojas; la portada serigrafiada y una chapita⁹ incrustada en las tapas. En una entrevista, Daniel Durand explica el proceso de confección:

Lo hacemos todo en mi casa. Primero voy, compro el cartón, lo hago cortar, después lo doblo, lo pegamos, si tenemos el texto diseñamos los interiores en InDesign, PageMaker o Quark Press, imprimimos los interiores y los pegamos a la tapa. A la tapa, antes de pegarla al interior, la serigrafiamos: primero el fondo, después la tipografía, y después lo que nosotros llamamos el ‘tunning’, que son las cosas que le ponemos arriba de las tapas, como las chapitas o las cosas que vamos inventando. Un día se nos ocurrió la chapita, que calzó perfecto, salió de una manera fácil y fue lo que dio el nombre y queda muy bien (citado por Venturini, 2015: 2).

Si pensamos en cómo la editorial construye su identidad diferencial, indudablemente la colocación de la chapita constituye su elemento distintivo, al punto de haber inspirado el nombre del sello. Así lo reconoce el mismo Durand, aunque podemos decir que su significación trasciende la necesidad de diferenciarse: como sostiene Matías Moscardi (2019), los soportes materiales que las editoriales independientes diseñan y ponen en circulación están a la vez estrechamente relacionados con las escrituras que alojan. La chapita —si atendemos al significado lunfardo de la palabra¹⁰— puede ser entonces vinculada con las excéntricas textualidades publicadas por la colección: poemas de autores inéditos —en muchos casos, jóvenes y del “interior” del país—; traducciones de poetas poco conocidos en español; y hasta una sección de miscelánea, en la que encontramos, entre otras rarezas, una conferencia de Steve Jobs y un artículo sobre la estructura del ojo humano¹¹.

Pero la relación entre la tapita metálica y los textos editados es todavía más evidente en la sección denominada, justamente, “Traducciones *Chapita*”¹². Esta sección contiene diez traducciones¹³ que, por el modo experimental en que fueron compuestas, replican en el nivel

⁹ Se trata de las tapitas de metal con la que se cierran las botellas de vidrio descartables de bebidas tales como cerveza, agua mineral o gaseosas.

¹⁰ “Loco, extravagante, raro, irreflexivo” (Conde, 2011: 459).

¹¹ Esta última sección lleva el nombre de un modelo de impresora (T50). Esto puede ser entendido como un homenaje a las posibilidades que habilitan las impresoras domésticas para la publicación en este tipo de emprendimientos.

¹² Aunque en el catálogo el nombre esté escrito en mayúsculas, de aquí en adelante utilizaremos la expresión “traducción/es chapita/s” en minúsculas para referir al modo de traducir, más allá de la sección en sí. Del mismo modo, utilizaremos la palabra chapita (sin comillas) para referir a la tapita incrustada en los libros, mientras que la pondremos en comillas para referir al proyecto editorial.

¹³ Los títulos incluidos en “Traducciones Chapita” son : *12 escritos petisos*, de Francis Ponge (versiones de Daniel Durand y Matías Heer) ; *¡A las puteadas!*, de Jules Laforgue (versiones de Matías Heer) ; *Cáncer joven con un plan*, de John Berryman (versiones de Daniel Durand y Matías Heer) ; *Catán*, de Li Po (versiones de Pablo Cruz Aguirre) ; *Cumbias finas*, de Guillaume de Poitiers (versiones de Matías Heer); *La rabia*, de Edgar Allan Poe (versiones de Daniel Durand) ; *Las flores de más*, de “Carlos Baudelounger” (versiones de Daniel Durand, Tomás Fadel y Matías Heer) ; *Los cantos*, de Ezra Pound (versiones de Matías Heer) y *Viñas desmoronadas*, de Su Tung P’o (versiones de Tomás Fadel). Como se puede observar, salvo el caso de *Catán* y de las traducciones de Su Tung P’o, en todas ellas intervino al menos uno de los editores.

de la traducción el carácter “chapita” que posee el soporte. Así lo ha advertido ya Santiago Venturini (2015), quien ha publicado hasta el momento el único artículo crítico referido a estas traducciones¹⁴. En el prólogo de *Cáncer joven con un plan* (2008), “traducción chapita”, de una selección de poemas de la obra *The Dream Songs* (1969) de John Berryman, Matías Heer define de la siguiente manera el método traductor utilizado:

Los poemas, por lo tanto, para quien vaya a la comparación con el inglés, va a encontrar desplazamientos de imágenes, aberturas y vectores. (...) Las traducciones no tienen por qué ser reproducciones, en todo caso podrían ser interpretaciones y remasterizaciones de los textos. Así, la influencia no debe ser una mochila de animales exóticos que uno trae del extranjero para desempacarla en un hábitat diferente donde el clima y demás factores debilitan al tucán malayo, sino una fábrica de acontecimientos que mutan al texto y lo incorporan dentro de la tradición rioplatense. (...) La traducción, como una operación de conexiones, funciona a partir de la remodelación, naturalizando y execrando la otra lengua, para finalmente traducir dentro de la propia cultura en un español libre, argótico, moderno, rioplatense y bien chapita¹⁵ (Berryman, 2008: 1).

Al igual que la excentricidad y la experimentación aplicadas en la edición se plasman en un formato material que se aleja del libro convencional, es ostensible que las “traducciones chapita” proponen también una modalidad particular de traducción. Matías Heer las considera en este pasaje como una remasterización, que tiene como objetivo incorporar los textos traducidos a la cultura y la tradición rioplatense. Mejorar el original pareciera implicar, por lo tanto, transformarlo en producto local. ¿O será que volver local los textos extranjeros es, precisamente, lo que los perfecciona?

Esta concepción de la traducción puede ser vinculada con el concepto de “traducción etnocéntrica”¹⁶, propuesto por Antoine Berman (2014). En efecto, es posible establecer coincidencias entre las afirmaciones de Matías Heer y las siguientes palabras de Charles-Pierre Colardeau¹⁷, consideradas por Berman como “la definición más ingenua y más sorprendente de la traducción etnocéntrica” (2014: 30): “Si hay algún mérito en traducir, no puede ser otro

¹⁴ Dice Santiago Venturini: “[la “Traducción Chapita”] traslada a la práctica de la traducción la misma voluntad de experimentación, la misma exacerbación de la dimensión material y de la manufactura que la editorial pone en juego en la fabricación del objeto libro” (2015: 6).

¹⁵ Si bien en principio estas reflexiones pertenecen al prólogo de la traducción de John Berryman, posteriormente el fragmento fue insertado en la página web de la editorial bajo el título “Método Chapita”, extendiendo de este modo su validez a todas las traducciones experimentales de la editorial.

¹⁶ Berman entiende por “traducción etnocéntrica” aquella “que lleva todo a su propia cultura, a sus normas y valores, y considera lo que está fuera de ella —lo Extranjero— como negativo o solo válido para ser anexado, adaptado, para acrecentar la riqueza de esa cultura” (Berman, 2014: 30).

¹⁷ Charles-Pierre Colardeau (1732-1776) fue un poeta francés. Berman lo menciona como uno de los exponentes de las “bellas infieles”, movimiento francés que entre los siglos XVII y XVIII concibió la traducción como una adaptación libre de los textos extranjeros con el fin de “embellecerlos” dentro de la lengua francesa. Este movimiento comprende para Berman el ejemplo más radical de traducción etnocéntrica (Berman, 2014: 30).

que perfeccionar, si es posible, el original, que embellecer, que apropiarse, que darle una apariencia nacional, y que naturalizar, de algún modo, esa planta extranjera” (citado por Berman, 2014: 30). Ambas posturas comprenden al texto foráneo como un ser exótico —un “tucán malayo” para uno, una “planta extranjera” para el otro—, el cual debe ser naturalizado dentro de la propia cultura. Ahora bien... ¿sería correcto considerar las “traducciones chapita” como etnocéntricas, siendo que a diferencia de los ejemplos europeos estudiados por Berman, fueron producidas en Latinoamérica? O en todo caso, ¿qué singularidad tendrían en tanto se sitúan desde un país de América Latina¹⁸?

Para dilucidar la cuestión, reparemos en que, a la naturalización de la lengua extranjera, el traductor argentino añade la idea de *execrarla*. Un planteo que no está presente en las reflexiones de Colardeau, y que además, podemos rastrear en otras instancias en las que los editores de la Colección Chapita han reflexionado sobre sus traducciones:

- Daniel Durand, en una entrevista, define a la “traducción chapita” como “demoledora”, cuya finalidad sería “faltarle el respeto al texto [original] todo el tiempo” (citado por Venturini, 2015: 4).
- En un ensayo publicado en el año 2016, titulado “¿Qué lengua defendés?”¹⁹, Matías Heer afirma: “la intención es adoptar al texto extranjero e insertarlo en nuestra tradición, triturarlo en nuestra cultura” (2016: 33).
- En ese mismo escrito, y refiriéndose específicamente a las “traducciones chapita” de textos de Ponge y Poe, el autor sostiene que las mismas presentan a estos autores “masacrados por el oído y la lengua burlesca de la periferia intuitiva” (2016: 33).

Execrar, triturar, demoler, masacrar. Todos términos que podemos decir que refieren al acto de traducir como un proceso mediante el cual el texto fuente es irremediamente destruido. En cierto modo, esta es una verdad inherente a toda traducción: como afirma Antoine Berman (2014), el trabajo del traductor conlleva ineludiblemente una destrucción de lo que él

¹⁸ En relación a esto, son pertinentes las siguientes palabras de Patricia Wilson acerca de la necesidad de adaptar a nuestras particularidades idiosincráticas aquellas teorías pensadas primariamente a partir de otras realidades y tradiciones traductorales: “Hasta ahora, América Latina ha funcionado como fuente de ‘casos’, de ‘ejemplos’, con frecuencia descontextualizados, en los que se han puesto a prueba conceptos y metodologías formulados en países centrales. Si bien no pueden ignorarse las tradiciones teóricas surgidas en otros contextos culturales y lingüísticos, es preciso revisar la trasposición acrítica de ciertas categorías o, en todo caso, apropiárselas a la manera de Sarmiento y su caza de los tesoros de todo el mundo” (2010: 92).

¹⁹ Cabe consignar que este texto —que aquí mencionamos por primera vez y seguiremos trabajando más adelante— fue escrito luego de que la Colección Chapita cesara su actividad. Como el autor del ensayo hace explícito en una nota al pie, surgió como “agregado crítico” (Heer, 2016: 33) al artículo de Venturini (2015), entendiendo que, si bien el análisis del mismo sobre las “Traducciones Chapita” es atinado, pasa por alto cuestiones referidas a la intencionalidad de las traducciones.

denomina la letra, es decir, la forma de la expresión de una obra en su lengua de origen. Sin embargo, según Berman, el traductor la produce básicamente de un modo inevitable; no porque a priori desee o se proponga hacerlo. En las “Traducciones Chapita”, en cambio, es evidente que la destrucción es más bien voluntaria y consciente. ¿Pero por qué esta actitud frente a lo extranjero? Las razones se explicitan en el primer párrafo de “¿Qué lengua defendés?”:

La traducción chapita, o más bien libertaria, es una intervención en la lengua española más intensa que una risa infinita: hay una fuerte intención patriótica. La traducción deja de funcionar como importadora y nosotros como ganaderos de la lengua extranjera. La traducción es transformada en industria local. No ponemos delante la lengua extranjera y nos arrojamos a admirar sus virtudes, sino que mandamos al frente a la lengua española y su cultura local. (Heer, 2016: 33).

La “traducción chapita”, como se desprende de este pasaje, está asociada a la risa y a lo cómico. Las intensas transformaciones formales producidas sobre los textos, a su vez, tendrían como finalidad la ridiculización de lo extranjero. Lo que se vincula además con una “intención patriótica”, ya que estas traducciones pretenderían liberar al español de una eventual posición subalterna frente a otras lenguas (motivo por el cual Heer las llama “libertarias²⁰”). Esta liberación podemos decir que invierte, en el plano de la traducción, el rol que Argentina y los países latinoamericanos han representado históricamente dentro de la economía mundial; como exportadores de materias primas más que como manufactureros. Al mismo tiempo, la trituración²¹ de la lengua extranjera es lo que permite la reutilización del texto fuente por parte de la industria traductora local, como material para la producción de su propia versión de las obras. Ciertamente, estas ideas nos remiten a la poética de Leónidas Lamborghini²², como de hecho se explicita en otro pasaje del ensayo:

[La “Traducción Chapita”] no se trata tan sólo de un proyecto de resistencia marginal o de una mera irreverencia, sino, más bien, de poner en evidencia un dilema de la traducción al que no podemos hacer ojo ciego ¿qué lengua importa más: la que traduce o la traducida? *Disculpen las apariencias defectuosas de la rapacidad*: quisimos romper con la tradición de Girri, de Borges y de la tropa anglófila y pirata de

²⁰ Consideramos pertinente aclarar que este término no posee, en este caso, las connotaciones que en Argentina tiene en la actualidad, relacionadas con el liberalismo económico. El uso que hace Heer de la palabra se remonta a su significación en el pensamiento anarquista.

²¹ Es indudable que esta relación entre la traducción y el acto de triturar, que abordaremos de modo más extenso en las páginas siguientes, guarda similitud con otros postulados de la tradición traductora latinoamericana, tal como los del movimiento antropófago, relación que excede los límites de nuestra presente investigación.

²² La noción de “risa” está fuertemente ligada a las reescrituras lamborghinianas. Dice Gerardo Jorge al respecto: “Una de las armas fundamentales que esgrime Lamborghini contra la solemnidad, la falsedad y la sacralización de la poesía y el poeta es la risa. Una risa casi siempre ‘negra’, crítica, desencantada, pero también entreverada con el goce, juego y la sensualidad...” (Jorge, 2016: 17).

Victoria Ocampo. Hemos optado por la tradición de Arlt, de lecturas mal traducidas de TOR, de las reescrituras de Leónidas Lamborghini. Esto no significa que sea una posición definitiva sino una operación que, en las circunstancias actuales, se convierte en una toma de postura contra el paternalismo cultural. (Heer: 2016, 1)

Para Matías Heer, traducir supone tomar posición frente a la siguiente pregunta: ¿defendés tu lengua, o la extranjera? Independientemente de que esta dicotomía sea factible, Heer la emplea para hacer una retrospectiva de la tradición traductora argentina. Por un lado, existiría una tendencia que se ha caracterizado por la sumisión frente a lo foráneo (Alberto Girri, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo); por el otro, un segundo grupo que habría tomado partido por el español y habría vuelto productiva esa preferencia (Roberto Arlt, la editorial TOR, Leónidas Lamborghini). Situadas dentro de esta segunda tradición, podemos decir que las “traducciones chapita” buscan hacer uso de los textos extranjeros para experimentar con las potencialidades del español latinoamericano²³. Como ya dijimos, en palabras de Heer, esto contribuiría a emancipar al español de su relación frente a otras lenguas; una situación que el autor del ensayo conceptualiza como “paternalismo cultural”.

Considerando entonces que en estas traducciones la destrucción tendría este propósito, es conveniente que reparemos en la frase en cursiva presente en el pasaje arriba citado: “*Disculpen las apariencias defectuosas de la rapacidad*”. Aunque no se lo aclare, se trata del primer verso de *Doce escritos petisos* (2008), “traducción chapita” de la obra *Douze petits écrits* (1926), de Francis Ponge. La inclusión de esta cita no es un caso aislado; a lo largo del ensayo podemos encontrar, en itálica, versos que fueron extraídos de las distintas “Traducciones Chapita”. Ilustrémoslo con otro fragmento:

Travestimos la operación cipaya de la traducción sumisa, bien pensante y adulatora: *el regreso de un cuerpo desfigurado, / un pelo de buen lenguaje, / pobre Ponge que se lo empoman. (...)*. Cada estrategia responde a esa gestión del lenguaje. La estrategia de hiper localizar la lengua o, como le decimos nosotros, argotizar, es sólo el primer movimiento. Se tritura la lengua extranjera *con la parla del facón porque no se me mueve ni un pelo si un argot / distinto me distancia*. A ese primer movimiento le sigue otro inmediato: la modificación semántica de espacios extranjeros por espacios locales, de productos de consumo extranjeros por productos de consumo locales, de problemáticas extranjeras por problemáticas locales, de modernización de objetos y

²³ En el mismo ensayo, Heer desarrolla más ampliamente esta idea: se trataría de “hacer uso de la flexibilidad de nuestro español; flexibilidad sustentada por la articulación deformante del entretejido de lenguas y culturas, históricas y presentes, que han desembarcado o ya estaban: italiano, cocoliche, francés, lunfardo, nuevas anexionaciones del inglés, el quechua, el aymara, el shuar, el mapuche, el guaraní puros y sus filtraciones en el español mestizo, el portugués y el portuñol, la preservación de viejos modos de expresión criollos y así un largo etcétera que se inmiscuye en cada fragmento del territorio latinoamericano” (Heer, 2016: 33).

conceptos. En este punto no se traduce, sino que se traslada. *Ocupan unos espíritus travestis nuestros cuerpos*²⁴ (2016, 33).

La utilización de estos pasajes pareciera no ser casual: podemos decir que Matías Heer los emplea como respaldo, justificación e incluso, demostración práctica de sus reflexiones. Tal como nos da la pista este uso de las citas, en las páginas siguientes nos proponemos mostrar que las “traducciones chapita” no solo destruyen voluntariamente las obras extranjeras; *también dan cuenta de ello a nivel textual*. En otras palabras, esta investigación tiene como interés hacer explícito que, en estas obras, la destrucción es tematizada mediante figuraciones que pueden ser leídas como correlato de las operaciones de traducción, de cuyas motivaciones hemos venido dando cuenta en esta introducción. Entendemos que esta problemática, aún no reconocida ni analizada por la crítica, merece atención.

En términos metodológicos, llevaremos adelante lo que Antoine Berman denomina una “analítica de la destrucción”, poniendo énfasis en lo que este autor denomina “el proceso de degradación de la letra de las obras” (2011: 244). Es decir: lo que nos interesa en primer lugar es, en cada caso, relevar la manera específica en que las estrategias traductoras son aplicadas para destruir los originales. Seguidamente, vincularemos este proceso con el modo en que la destrucción se exterioriza en el texto de las obras. A su vez, buscaremos articular las figuraciones presentes a nivel temático con las reflexiones previamente desarrolladas en torno a la “traducción chapita”.

Si bien trabajaremos por separado las cinco obras que conforman nuestro corpus, entendemos que estas pueden ser agrupadas en tres categorías. En primer lugar, examinaremos los títulos *Ulises .I*²⁵, experimento basado en *Ulises* de James Joyce; y *La Rabia*, que contiene una traducción del poema “El Cuervo”, de Edgar Allan Poe. En relación a estas obras, intentaremos mostrar que la destrucción se pone de manifiesto mediante la degradación producida sobre los elementos materiales del texto fuente, es decir, la dimensión visual y auditiva de sus significantes. En segundo lugar, abordaremos las obras *12 escritos petisios*, traducciones de textos de Francis Ponge; y *Las flores de más*, que incluye una selección de poemas de *Les Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire. En estos casos, me propongo revelar que, a través de figuraciones asociadas con la corporalidad, la “traducción chapita” es visibilizada como una operación de ocupación, violación y degradación del cuerpo textual. Finalmente,

²⁴ Estos tres pasajes de las “Traducciones Chapita” citados en cursiva pertenecen respectivamente a las traducciones de Francis Ponge, Guilhem de Petieus y Charles Baudelaire.

²⁵ Es necesario aclarar que esta obra no pertenece a las “Traducciones Chapita”, sino a otra sección del catálogo denominada “Experimental”.

estudiaremos *Catán*, una traducción experimental del poemario *Cathay* de Ezra Pound, compuesta por Pablo Cruz Aguirre. En torno a esta obra, analizaremos cómo la contaminación ambiental y las actividades delictivas que aparecen tematizadas en los poemas pueden ser leídas en correlación con la destrucción producida sobre los textos originales.

2. *Ulises .1*

A finales del año 2008, Daniel Durand y Matías Heer realizaron un experimento a partir de la novela *Ulises* (1922) de James Joyce: tomaron de internet el texto completo de esta obra²⁶, lo copiaron y pegaron en un procesador de texto y redujeron el tamaño de fuente al mínimo; es decir, a 1. Con el título de *Ulises .1*, el resultado de la operación fue incorporado al catálogo de la Colección Chapita a principios del 2009, como parte de una sección denominada “Experimental”²⁷. Más allá de lo sencillo que pueda parecer el experimento (hacerlo no demandó más de diez minutos²⁸) tiene efectos que consideramos conveniente analizar.

Como es imaginable, la reducción extrema de la tipografía vuelve ilegible el texto del *Ulises*; su letra es demasiado pequeña para ser percibida, al menos a simple vista. A la par, se produce una reducción muy considerable de la extensión de la obra, lo cual posibilita que el vasto texto de James Joyce se adapte a la brevedad de los libros de la editorial. Si bien la operación no sea estrictamente una traducción —en tanto no existe un pasaje de una lengua a otra—, podemos calificarla, en términos de Antoine Berman (2014: 30), como etnocéntrica, dado que la misma permite que la obra sea anexada al catálogo de la colección. Por eso, analizaremos las transformaciones formales que se producen sobre el *Ulises* a partir de dos conceptos que este autor asocia a la traducción etnocéntrica: la traducción hipertextual y la traducción platónica.

En relación al primero de ellos, Berman afirma que “hipertextual refiere a todo texto que se engendra por imitación, parodia, pastiche, adaptación, plagio o cualquier especie de transformación formal, a partir de otro texto ya existente” (2014: 30). En el caso de la traducción etnocéntrica, su hipertextualidad acarrea generalmente una valoración negativa, como lo pone de manifiesto el mismo Berman:

(2014: 49).

²⁶ Cabe aclarar que no fue utilizada su versión original en inglés, sino una traducción al español compuesta por los académicos María Luisa Venegas Lagüéns y Francisco García Tortosa. La razón por la cual se utilizó esta versión es que es la primera que aparece en Google cuando se busca el texto de la obra de James Joyce.

²⁷ Llamativamente, *Ulises .1* es la única obra que integra esta sección. Además, si bien se trata del nombre de la sección en el catálogo presentado en las últimas páginas de cada ejemplar de la Colección Chapita, en la versión del catálogo disponible en la web la misma lleva como nombre “Otros”.

²⁸ Información relevada en una comunicación personal con Matías Heer (2022).

Aquel que traduce en términos etnocéntricos, como se expresa en este pasaje, tiene que elegir entre dos malas opciones: repetir servilmente el sentido, o tomarse la libertad de reconstruir el mismo dentro de su propia lengua. Esto supone, inevitablemente, que toda traducción pensada de esta manera sea considerada de menor calidad frente a su fuente, en tanto que no es posible transmitir en la traducción la totalidad del sentido original. Ahora bien, si pensamos esto en relación con *Ulises . I*, podemos decir que, como en este caso se interrumpe totalmente la transmisión del sentido —por estar impedida la legibilidad del texto—, su hipertextualidad no puede ser juzgada ni como libre ni como servil. Y como esta destrucción del significado es intencional, es posible afirmar también que en esta obra la hipertextualidad no es negativa, sino más bien positiva: de tan deficiente, es efectiva a las finalidades destructoras de este proyecto de traducción. Pero si no es el sentido, ¿qué es, entonces, lo que permanece de *Ulises* de James Joyce, en *Ulises . I*?

Revisemos el segundo concepto al que hicimos referencia. Antoine Berman (2014) considera que la traducción etnocéntrica, además de hipertextual, es platónica. Esto se debe a que, en el platonismo, se habría instaurado la diferencia entre las ideas y la materia. Un dualismo que, en el plano de la traducción, se expresa en términos de “espíritu” —o sentido del texto— y “cuerpo” —lo que Berman denomina la letra—. La traducción etnocéntrica, de esta manera, es también platónica porque se orienta a captar solamente el sentido del texto, separándolo para ello de su letra y sin considerar que parte del mismo es inherente a su lengua original²⁹. Si articulamos esto con la operación de *Ulises . I*, es posible afirmar que en este caso sucede lo inverso: lo que se descarta es el significado, inaccesible al ser achicada la letra. Desde este punto de vista, por lo tanto, es visible que en este experimento lo que permanece es el cuerpo, aunque despojado de su espíritu y por eso convertido en... un cadáver.

Sin embargo, al ser alojados los restos de *Ulises* dentro del proyecto de la Colección Chapita, ¿no podemos pensar que se re-significan y adquieren un espíritu nuevo? Es que en esa ilegibilidad, contradictoriamente, es legible el valor programático que tiene para estos traductores la destrucción de las obras extranjeras: mediante la operación podemos decir que la trituración de la lengua extranjera se ejecuta literalmente, en tanto que el texto base (o, acaso, su tipografía) es desmenuzado en partes radicalmente pequeñas. Además, también podemos

²⁹ Esto se debe a que esta operación no puede realizarse sin que se resienta una parte del sentido. Por eso, Berman afirma: “...hay en esa experiencia [de traducir], un sufrimiento. No solo el del traductor. También el del texto traducido. El del sentido privado de su letra. (...) Pero lo que está negado —el cuerpo— se venga. La traducción descubre a expensas de él que letra y sentido son a la vez dissociables e indociables” (2014: 43-44).

relacionar el experimento con las ideas de Heer acerca de la traducción como industria local, dado que gracias a la reducción del tamaño de la letra, el procedimiento permite editar el *Ulises* dentro del formato material de la Colección Chapita. Esto tanto en términos editoriales, pero también traductivos: ¿qué posibilidades habría de realizar una traducción —ya ni hablamos de una buena, mala, o fiel, sino de una traducción en fin—, de un texto tan extenso y complejo?

A pesar de todo, es curioso que el experimento resucita dos novedades de *Ulises* que habían sido veladas en la traducción de los académicos españoles. Por un lado, y teniendo en cuenta lo que hemos dicho sobre el carácter positivo de la hipertextualidad presente en este experimento, podemos decir que la operación devuelve a la obra esa “verdadera hipertextualidad” del *Ulises* a la que el mismo Antoine Berman hacía referencia³⁰. Por otra parte, ¿no sería también muy joyciana la ilegibilidad del experimento “chapita”, en tanto una de las novedades de *Ulises* radica en la hermeticidad de su lenguaje? O mejor: ¿no estaría esta característica siendo acentuada en *Ulises.I*, al ser presentada de una forma más directa, eficaz y perceptible para el lector?

¿No se trataría entonces, finalmente, de una buena versión?

³⁰ Recordemos el pasaje citado en la página anterior (Berman, 2014: 49).

3. *La Rabia*

En 1988, Daniel Durand compone una traducción experimental del poema “The Raven” [El Cuervo] de Edgar Allan Poe (1845), que titula *La Rabia*. Se edita por primera vez recién en 2009, como parte del catálogo de la Colección Chapita. Como cuenta Durand en una entrevista, la llevó a cabo “sin saber ni una palabra de inglés” (citado por Venturini, 2015: 5), acudiendo por eso al empleo de la homofonía como estrategia traductora: dejarse guiar por el oído, y asociar los sonidos de las palabras del poema en inglés con los sonidos de palabras en español. Esto ya es apreciable en el título, donde “raven” (“cuervo”) es traducido como “rabia”, un vocablo con distinto significado, pero de una sonoridad semejante.

Este método traductor ya fue analizado por Santiago Venturini (2015), quien lo compara con otras experiencias de traducción que ponen en juego procedimientos análogos³¹. Según este investigador, lo particular de la forma en que utilizan la homofonía los “traductores chapita” es que la emplean como un “mecanismo productor de textualidad” (Venturini, 2015: 6). La obra extranjera, de este modo, es comprendida meramente como un molde sonoro sobre el cual es posible producir un texto nuevo. Veamos cómo funciona esto en el principio de *La Rabia*:

P10

Son las seis y media de la dormida medianoche y mientras tanto yo alabo el fin de la guerra de la mente. Sobre el dinero, entre unos pocos maníes, hay un curioso volumen de fogonazos, fotos hurtadas a Lorena. Mientras tanto afuera nadie muerde el frío, temprano las narices, hoy han salido a moquear para poder oler a los camellos subidos a la tapia. Un gentío ligero, brotó de mi chambergo tapiado en la ventana. Algún visitante extra terrestre ha mutado hacia la muerte, tapiando mi chambergo y mi ventana. Solamente esto y más nociones.

P 10

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door,
Only this, and nothing more³².”

³¹ Por ejemplo, las traducciones de poemas de Catulo hechas por Louis Zukofsky.

³² “Una fosca media noche, cuando en tristes reflexiones, / Sobre más de un raro infolio de olvidados cronicones / Inclinaba soñoliento la cabeza, de repente / A mi puerta oí llamar; / Como si alguien, suavemente, se pusiese con incierta / Mano tímida a tocar: / “¡Es –me dije– una visita que llamando está a mi puerta: / eso es todo y nada más!” [Traducción de J. A. Pérez Bonalde].

En algunos casos, se trata de reconocer en una palabra inglesa otra del mismo idioma, que suena similar. Así, el término “weary” (“cansado”) es traducido como “guerra”, por su parecido fónico con “war³³”. En otros casos, las palabras del original se multiplican en el español, como pasa con la voz “many” (“mucho”), que en el pasaje citado se traduce como “money” (“dinero”) pero también como “maní”. También hallamos términos como “forgotten” (“olvidados”), cuyos sonidos se utilizan para producir dos expresiones diferentes, “fogonazos” y “fotos hurtadas”. Son observables las transformaciones que sufren los sonidos del texto original, descompuestos en un texto inconexo e incoherente.

Este procedimiento puede considerarse como una operación etnocéntrica, dado que el original solo interesa en tanto sirva para ser aprovechado dentro de la propia lengua, como sucedía en *Ulises .I*. Y aunque en *La Rabia* la tipografía tiene un tamaño estándar, podemos decir que el texto es igual de ilegible, por su carácter absurdo y por la falta de coherencia. Si profundizamos en la comparación, también en este caso se interrumpe la transmisión de sentido, aunque esto no sucede a partir de la manipulación de la tipografía —como en el caso del experimento basado en la obra de Joyce—, sino de los elementos sonoros del texto. La destrucción, entonces, no solo se ve, al cotejar la traducción con el original³⁴: al advertir cómo han sido reutilizados los sonidos del inglés en la versión en español, también se la oye.

Es ostensible entonces que, en esta obra, la destrucción del cuerpo, así como su separación del espíritu, cobran nuevos significados en el marco de la Colección Chapita. En correspondencia con lo que sucedía en *Ulises .I*, aquí la trituración del texto extranjero puede decirse que se nos presenta de manera literal: el texto base es reducido únicamente a su cuerpo sonoro, a la vez que esos sonidos son descompuestos, fragmentados y vueltos a ensamblar dentro del español. En simultaneidad, podemos decir que la trituración es útil para la promoción de la “industria local”, en tanto que los sonidos triturados son manipulados como si fueran materia prima para la producción de un nuevo texto.

Para concluir, podemos decir también que cobra otro significado el título de esta traducción. Primero, porque la rabia es una infección transmitida por animales, es decir, seres irracionales si atendemos a una de las posibles acepciones. Por lo instintivo, la homofonía en paralelo podría ser entendida como una forma “animal” de traducir. Segundo, esta enfermedad se contagia mordiendo; acción que igualmente forma parte del proceso de trituración (de alimentos). Mediante esta estrategia traductora, por otra parte, no es desatinado decir que se

³³ “Guerra” en inglés.

³⁴ No hay que perder de vista que, para favorecer este cotejo, el texto es presentado de manera bilingüe: del lazo izquierdo la traducción, a la derecha el original.

“mastican” los sonidos del texto extranjero. Además, esta infección produce en el cuerpo síntomas como agitación, hiperactividad y confusión; que podrían ser pensados también en correlación con los efectos producidos por esta estrategia: en la traducción, la homofonía altera y confunde los sentidos asociados a las palabras del original. Este tipo de figuraciones, como veremos a continuación, se replicó y continuó desarrollándose en otras traducciones “homofónicas” que los editores de la Colección Chapita continuaron realizando veinte años después.

4. *12 escritos petisos*

En el año 2007, Matías Heer y Daniel Durand retoman la homofonía como estrategia traductora y realizan una traducción experimental del poemario *Douze petits écrits*³⁵ (1926), de Francis Ponge. Estos textos se publican al año siguiente bajo el título *12 escritos petisos*, como una de las primeras obras editadas por la Colección Chapita. En este caso, también la homofonía se utiliza para producir un texto que pervierte y destruye el original, tal como vimos que ocurre en *La Rabia*. Pero en simultáneo es posible recortar, del texto delirante, pasajes en los que podemos pensar que se tematiza la misma destrucción que se está efectuando sobre la obra de este poeta francés. Veamos el inicio del primero de los doce escritos³⁶:

I

Disculpen las apariencias defectuosas de la rapacidad.
Jamás me sabré explicar.
¿Será imposible que no me consideren un bufón?

I

Excusez cette apparence de défaut dans nos rapports. Je ne saurai jamais m'expliquer. Vous est-il impossible de me considérer a chaque rencontre comme un bouffon³⁷?

En el primer verso, “rapports” (“informes”) es cambiado por “rapacidad”. Si pensamos este término en relación con los hábitos alimenticios de las aves rapaces, que al comer desgarran el cuerpo de sus presas, podemos articular esto con el proceder de los traductores, que mediante la homofonía, despedazan el cuerpo sonoro del original. Hecha esta modificación, el verso parece re-significarse: la mención a las “apariencias defectuosas” puede entenderse entonces como una alusión a la aparente defectuosidad de las “traducciones chapita”, en relación a las versiones originales de los textos. Otro sentido toma a la vez el verso “¿Será imposible que no me consideren un bufón?” ¿No parece ser un pedido directo para que sea leída, entre líneas, la intencionalidad subyacente a esta operación de traducción³⁸?

³⁵ Al igual que en *La Rabia*, se incluye también el texto original; aunque en este caso lo encontramos a continuación del texto en español.

³⁶ Este texto y el que le sigue están en prosa en el original, y fueron versificados en la traducción.

³⁷ “Disculpenme esta apariencia de falla en nuestras relaciones. Nunca podría explicarme. ¿Les resulta imposible considerarme en cada encuentro como un bufón? [traducción de Silvio Mattoni (2017)]. De aquí en adelante, utilizaremos esta versión para la traducción al español.

³⁸ Hay que tener en cuenta que, en el original, la pregunta estaba invertida: “¿Les resulta imposible considerarme en cada encuentro como un bufón?”.

En el segundo escrito encontramos otra figuración, que tematiza la violencia producida sobre el texto fuente:

II
Forzada su veta de fumar por la palabra,
La puse tan solo como si fuera
el regreso de un cuerpo de estilo desfigurado
un pelo de buen lenguaje,
pobre Ponge que se lo empoman

II
Forcé souvent de fuir par la parole, que j'ai pu seulement
quelquefois retourné d'un coup de style le défigurer un
peu ce beau langage, pour bref qu'il renomme Ponge
selon Paulhan³⁹.

Para este pasaje creemos viable la siguiente lectura: mediante la homofonía, los traductores violentan la forma sonora de las palabras del texto fuente —lo que vendría a ser su veta—. Esto hace que el cuerpo verbal original regrese, aunque quedando del mismo apenas “un pelo de buen lenguaje”. El último verso hace explícito a su vez que, concretamente, se trata de violencia sexual: se equipara destruir el texto a violar a su autor (“Pobre Ponge que se lo empoman”). Este forzamiento de la veta se realiza a través de “fumar por la palabra”. Podemos entender este acto como un modo no convencional de emplear el lenguaje: del mismo modo que los cigarrillos al consumirse quedan reducidos a cenizas, podríamos entender este verbo en sincronía con cómo la homofonía reduce el lenguaje únicamente al sonido. Infiriendo que específicamente lo fumado es marihuana —lo que es pertinente, como veremos en relación con *Las flores de más*—, esta estrategia traductora se puede pensar en función de los efectos de esta sustancia sobre el organismo: altera los sentidos del usuario, al igual que al “entrar” la homofonía en el cuerpo verbal, los sentidos originales del texto son desarreglados.

La tematización de lo corporal vuelve a presentarse en otros cuatro escritos, más extensos que los anteriores y en los que además la homofonía es usada más intensivamente⁴⁰. Estos se agrupan bajo el título “Cuatro Sátiras”, mismo que tienen en el original, aunque puede decirse que en la versión “chapita” el significado cambia o se altera: si la sátira es un género que apunta a la burla, en la traducción podemos decir que el objetivo de esta invectiva pasa a ser el propio autor traducido, Francis Ponge. En la primera de estas cuatro sátiras, el título original “Le monologue de l' employé” (“el monólogo del empleado”) es cambiado por “el monólogo del empomado”. Siguiendo la línea de lo que analizamos en el escrito “II”, es factible sostener que quien habla en este monólogo es el mismo Ponge, dando testimonio de cómo su cuerpo verbal ha sufrido una violación. Veamos el primer párrafo:

³⁹ “A menudo forzado a huir por la palabra, que yo haya podido solamente a veces, invertido por un golpe de estilo, desfigurar ese lenguaje bello, por breve que vuelva a nombrar a Ponge según Paulhan”.

⁴⁰ Entre estos cuatro escritos y los dos primeros poemas que analizamos, se hallan tres escritos agrupados bajo el título de “Tres poemas breves”, los cuales presentan un uso más acotado de la homofonía.

Sin la alcurnia sosa del neardenthal, en un hueco claro y moderno, pasé mejores días. Gané la vida de mi infante que grandecito y grosito como un facón convertible, sin lonas de París, como cualquier otro jodido bebé, danza en una villa con los vómitos químicos de Fer.

Sans aucun souci du lendemain, dans un bureau clair et moderne, je passe me jours.
Je gagne la vie de mon enfant qui grandit et grossit d'une façon convenable, non loin de Paris, avec quelques autres jolis bébés, dans une villa qu'on voit du chemin de fer⁴¹.

En primer lugar, lo que “el empomado” relata es el abandono de su espacio lingüístico dentro de la tradición europea (“sin la alcurnia sosa del neardenthal”), el cual, aunque le daba prestigio, estaba conectada a lo aburrido —e incluso a lo primitivo⁴². Se ha alojado en cambio en “un hueco claro y moderno”, donde podemos leer, en correlación con la traducción, cómo el cuerpo sonoro ha sido vaciado del contenido original. La voz de Ponge refiere a su vez que, dentro de este espacio, ganó “la vida de mi infante grandecito y grosito”. Esta mención al infante no es ingenua; permite advertir la idea de que el texto traducido ha sido concebido como fruto de una violación. Lo que podemos leer en sintonía con estas reflexiones de Heer en el prólogo de *Cáncer joven con un plan*: “Si la poesía argentina logró desprenderse de sus padrinzos, entonces es momento de que adoptemos hijos y no padres” (Berryman, 2008: 1). ¿No pareciera que, de manera figurada, el contenido del poema estuviera refiriendo a la situación de “paternalismo cultural” de la que habla Heer?⁴³

⁴¹ “Sin ninguna preocupación por el mañana, en una oficina luminosa y moderna, paso mis días. Me gano la vida de mi hijo que crece y engorda adecuadamente, no muy lejos de París, con algunos otros lindos bebés, en una casona que se ve desde las vías del tren”.

⁴² No perdamos de vista que el *homo neanderthalensis* habitó casi exclusivamente en Europa.

⁴³ Si bien hemos optado por no analizar los últimos tres escritos de la obra, por no ser especialmente relevantes en relación a nuestro objeto de estudio, cabe destacar que la idea de defectuosidad sobre la que hemos llamado la atención vuelve a aparecer en el título del primero de estos tres poemas, traducido como “La serie defectuosa” (“Le serierux defait”; es decir, “La seriedad deshecha” en el original).

5. *Las flores de más*

Las flores de más (2011) incluye la traducción de siete poemas procedentes de *Les Fleurs du mal* (1857), obra máxima de Charles Baudelaire. Sus primeros dos poemas se tradujeron en 2007 —prácticamente en simultáneo con *12 escritos petisos*—, mientras que se hizo lo propio con los restantes entre 2008 y 2010. En esta traducción no solo intervinieron Matías Heer y Daniel Durand; también lo hizo Tomás Fadel. La mayor duración del tiempo de gestación de la obra, así como el aumento en la cantidad de personas intervinientes, probablemente incida en que sea superior la reflexividad inherente a este trabajo de traducción: como veremos, en *Las flores de más* existe una mayor conceptualización en torno a la homofonía y las figuraciones que se inscriben en el texto⁴⁴.

Conjuntamente a la modificación del nombre de la obra, en esta “traducción chapita” también se produce una destrucción del nombre del autor traducido. Así, Charles Baudelaire es mezclado con Néstor Perlongher y transformado en “Carlos Bauderlongher”. Más allá de la similitud fónica entre los apellidos, esta combinación sugiere un marco nuevo desde el cual comprender la homofonía: por el hermetismo y la proliferación y saturación de los significantes, los textos producidos mediante esta estrategia se aproximan a la poética neobarroca⁴⁵. Esta asociación queda plasmada en la forma en que se traduce el título del libro; no son flores “del mal”, sino “de más”, una expresión que remite al exceso y al derroche.

Podemos añadir otra capa a esta relación entre la homofonía y la poética de Perlongher. Como afirma Ezequiel Zaidenweg (2015), el cuerpo no es solamente un tema recurrente en la obra de este poeta (su poema más emblemático se titula “Cadáveres”); el escritor neobarroso entiende la forma y la materialidad del lenguaje poético como una corporeidad. En armonía con esto, en estas traducciones es posible rastrear referencias a lo corporal, tal como vimos que sucedía en las de Francis Ponge. Observemos cómo empieza el primer poema de la obra:

⁴⁴ Consideremos, además, que en este caso no se incluyen los textos originales, sino que se presenta solamente las versiones traducidas.

⁴⁵ “Un rasgo distintivo de los escritores neobarrocos es que configuran un nuevo lenguaje caracterizado por el erotismo (el desperdicio del lenguaje en función del placer), el exceso, el kitsch, lo fragmentario y la sensualidad. Estas formas literarias también implican una toma de posición frente a los conceptos europeos del Barroco, es decir, apuntan hacia la reivindicación de un canon signado por la antítesis, el caos, el exceso y las imágenes retóricas corporizadas” (Caminada Rosetti, 2013: 2).

Al lactear

A la petisa, le erré, la peché, la lesioné
Ocupan unos espíritus travestis nuestros cuerpos
Y nuestros alimentos los animales muerden
Como las medialunas que nos arrasaron los vermines

Nuestros pechos son tetas bauderlongheer !

Au lecteur

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine, Occupent nos
esprits et travaillent nos corps, Et nous alimentons nos
aimables remords, Comme les mendiants nourrissent
leur vermine. Nos péchés sont têtus, nos repentirs
sont lâches⁴⁶ ;

“Au lecteur” (“Al lector”) es transformado en “Al lactear” (palabra esta última no muy utilizada; sinónimo de “mamar”). Es sabido que, mediante el amamantamiento, los infantes se alimentan del cuerpo de sus madres para su crecimiento. ¿Se relaciona esto con el hecho de que, al traducirse por homofonía, se utiliza el cuerpo fónico del texto fuente para alimentar y “hacer crecer” un texto nuevo en la lengua materna? En efecto, tenemos acá una figuración que podríamos concebir como una derivación de la idea —ya mencionada en relación a *12 escritos petisos*— de la “traducción chapita” como un hijo extranjero que se adopta dentro de la propia cultura.

La expresión “la petisa” que encontramos en el primer verso, por otra parte, también podría entenderse en articulación con el título de las traducciones de Ponge⁴⁷. De este modo, es factible releer entonces las tres acciones que se producen sobre el cuerpo de esa “petisa”: “errar” nos remite al concepto de defectuosidad y de falla en la traducción; “pechar” y “lesionar” pueden asociarse con violentar y dañar el cuerpo (textual) de Charles Baudelaire. No sería tan curioso que Ponge aparezca referido como “la petisa” en lugar de “el petiso”. Esta inversión en el género del autor puede relacionarse con el segundo verso, donde el travestismo se presenta como tema (“Ocupan unos espíritus travestis nuestros cuerpos”): en sintonía con nuestra reflexión, podemos considerar estos cuerpos como los sonidos del texto original que la “traducción chapita” ocupa con nuevos “espíritus” o sentidos. Estos a su vez serían “travestis”, en tanto subvierten la identidad de quien habla a través de los poemas⁴⁸.

Este cambio corporal aparece referido en primera persona en el último verso del pasaje que transcribimos, cuando la voz poética descubre (¿con sorpresa?) que tiene senos (“Nuestros pechos son tetas bauderlongheer !”). Este vocativo —“Bauderlongheer”— es muy significativo: el apellido de Baudelaire no solo aparece mezclado al del poeta argentino, sino

⁴⁶ “La necedad, el yerro, el pecado, la roña, / ocupan nuestras almas, trabajan nuestros cuerpos; / y como los mendigos alimentan su mugre, / así nutrimos nuestros blandos remordimientos. / Nuestro pecado es terco, nuestra contrición floja; / con creces nos hacemos pagar lo confesado” [Trad. de Nydia Lamarque]. De aquí en adelante, utilizaremos esta traducción al español para los pasajes citados.

⁴⁷ Recordemos que dichas versiones fueron compuestas casi en simultáneo con la traducción de este poema.

⁴⁸ En “¿Qué lengua defendés?”, el mismo Heer constata esta relación entre el travestismo y la “traducción chapita”: “Travestimos la operación cipaya de la traducción sumisa, bien pensante y aduladora” (Heer, 2016:33).

que se le suma el de uno de los traductores —Heer—. De este modo, la transformación formal que sufre el texto original en la traducción tiene su correlato en esta modificación del apellido del poeta, usurpado por el del traductor.

Por otro lado, reparemos en los versos “y nuestros alimentos los animales muerden / como las medialunas que nos arrasaron los vermines”. Considerando lo desarrollado en relación a la rapacidad en *12 escritos petisos*, podemos leer en este pasaje cómo los traductores actúan como animales, traduciendo instintivamente y masticando y despedazando el cuerpo verbal. Entonces ya la traducción se asocia a la putrefacción del cadáver, tal como se resalta en la imagen: al igual que gusanos, los traductores arrasan —otro término que podemos ligar a la destrucción—y descomponen unos *croissants* (piezas, además, típicas de la panadería francesa). En esta misma línea podemos leer el cuarto poema de *Las flores de más*, titulado “Carroña”. En este caso, es visible la semejanza de la traducción del título con el del original, “Une charogne” (“Una carroña”). Sin embargo, en el marco de la “traducción chapita”, y especialmente teniendo en cuenta lo que acabamos de desarrollar en torno a lo putrefacto... ¿no sería “carroña” lo poco que persiste en la traducción del texto en francés, apenas sus sonidos “tritutados”?

Como sucedía en las traducciones de Ponge, en estos poemas detectamos figuraciones relacionadas con la violencia sexual. De “Al lactear”, por ejemplo, es pertinente citar este verso: “Si la violan no me importa, grábenla por favor⁴⁹”. La violación del cuerpo verbal no tendría importancia, en tanto se deje de ella constancia; como efectivamente podemos decir que sucede en la traducción, donde queda registrada la distorsión producida sobre el original. Otra escena que tematiza la violación —en conjunto con la necrofilia— la encontramos en el poema titulado “Él le batió⁵⁰: “embolado estoy bien loco / de garcharme al muerto”⁵¹. Pareciera que el texto hiciera explícito el estado de locura y aburrimiento con el que se profana el cadáver textual. Por otra parte, este “estar loco” del traductor —atendiendo a los sentidos rioplatenses del término— puede ser pensado en relación a los efectos que generan en el cuerpo los principios activos de la marihuana. Esta cuestión, que ya aparecía en la traducción de Ponge, se vuelve a hacer presente en “Carroña”:

⁴⁹ “Si le viol, le poison, le poignard, l’incendie” [“Si el tósigo, el estrupo, el puñal, el incendio”].

⁵⁰ Basado en el poema “Elevación”, de la sección “De Spleen e Ideal”.

⁵¹ “Et bois, comme une pure et divine liqueur, Le feu clair qui remplit les espaces limpides” [“Y el fuego claro que hinche los límpidos espacios / bebe tal como un puro y divino licor”].

La rayonada del sol sobre esta porritura,
Como al fin lo curamo al Ponge,
Enredado y centuplicado a la gran Turra
Vos sabes que en el ensamble a ella se le va al joint

Le soleil rayonnait sur cette pourriture, Comme afin de la
cuire à point, Et de rendre au centuple à la grande
Nature Tout ce qu'ensemble elle avait joint⁵² ;

En la expresión “esta porritura” detectamos una referencia a la propia traducción. Este neologismo, en el que se combinan las palabras “porro” y “escritura”, nos remite a la expresión “fumar las palabras” que encontrábamos en *12 escritos petisos*. Si como ya dijimos, estar drogado supone una alteración de los sentidos (y aplicado a la traducción sería análogo a alterar los sentidos del texto original), el título de la obra se carga de otra connotación, como una referencia a los cogollos de marihuana de más que fueron fumados para producir esta versión. La idea se retoma en al final del pasaje: “Vos sabés que en el ensamble a ella se le va al joint⁵³”. ¿Habrá que pensar que, al ser reensamblados los textos de Baudelaire en español rioplatense, se suscita en ellos la misma reacción que al consumir estos cigarrillos?

El término “joint” reaparece en el anteuúltimo verso del poema “Corre Ponge Dancer” —traducción del poema “Correspondances” (“Correspondencias”): “¡come alambre! Con musgo le encendió el joint”⁵⁴. Si consideramos que *Alambres* (1987) es el nombre de uno de los poemarios más conocidos de Néstor Perlongher, la expresión “comer alambre” podemos leerla como correlato de la acción de introducir la poética de Néstor Perlongher dentro de los textos de Baudelaire. Es relevante asimismo que el joint sea encendido con “musgo”, ya que este se caracteriza por crecer sobre lo que se ha vuelto viejo. Traducir por homofonía: hacer arder lo que el paso del tiempo ha producido sobre el texto original. ¿La combustión resultante? Sirve para encender esta “porritura”.

Otra figuración que se encuentra presente en *Las flores de más* es la de la “traducción chapita” como un virus que infecta el cuerpo verbal. La referencia más clara al respecto se halla en el siguiente pasaje de “Carroña”: “Y por lo tanto vos serás sembrable, hacete ordeñar, / A esta horrible infección”⁵⁵. Mediante la homofonía, se le transmite a Baudelaire una enfermedad. El original es semánticamente “ordeñado” y “sembrado” con otros sentidos, y así el virus sobrevive alojado dentro del cuerpo infectado. Pero curiosamente, en dos versos de “Carroña”

⁵² “El sol resplandecía sobre esa podredumbre, / como para cocerla a punto, / y devolver al céntuplo a la Naturaleza / cuando ella había puesto junto”.

⁵³ Cigarrillo de cannabis.

⁵⁴ “Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens” (“Como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe”).

⁵⁵ “—¡Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, A cette horrible infection” (“—¡Y serás sin embargo igual que esta inmundicia, / igual que esta horrible infección”).

ya citados⁵⁶ se expresa la idea contraria: la traducción es asociada a un acto de curación, como si de la misma enfermedad pudiera emerger la cura.

La razón de este desplazamiento está en el segundo verso: “Enredado y centuplicado a la gran Turra”; frase factible de ser percibida como una versión distorsionada de la máxima que sintetiza el programa poético de Leónidas Lamborghini: “Asimilar la distorsión y devolverla multiplicada”⁵⁷. Del mismo modo, es pertinente poner en articulación el título del poema con *carroña última forma* (2001) del propio Lamborghini. Esto no solo por la semejanza entre ambos títulos, sino también porque puede decirse que la obra de Lamborghini experimenta con descomponer e infectar el cuerpo verbal, como lo haría un virus⁵⁸.

Finalmente, esta infección (que podríamos caracterizar como *intrusiva*⁵⁹) tiene sorpresivamente un efecto multiplicador: al tiempo que se distorsionan los sentidos de los textos de Baudelaire, se vislumbra un retorno de las temáticas más asociadas con su poética, así como la recuperación del carácter transgresor que aquel poemario tuvo en su momento, a mediados del siglo XIX. Ahí está la cura producida por la infección. Porque ¿no sería eso lo que una traducción de *Las Fleurs du mal* tendría que generar?

⁵⁶ “Como al fin lo curamo al Ponge / Enredado y centuplicado a la gran Turra”.

⁵⁷ Destacamos la proximidad semántica entre “enredar”, “desordenar” y “distorsionar”. Del mismo modo, es indudable la cercanía entre “centuplicar” y “multiplicar”.

⁵⁸ Esta problemática ya ha sido analizada por Tomás Vera Barros, quien afirma al respecto: “La impiedad sobre la forma, sobre la sintaxis y la estrófica, es un gesto destructivo y constructivo a la vez, que actúa a su vez como un virus. (...) El procedimiento formal de *carroña última forma* es la invasión del cuerpo de los poemas y la puesta en funcionamiento de los mismos de manera diferente, defectuosa, acaso hacia su aniquilación (la ilegibilidad). Como un sistema viral, este procedimiento produce réplicas de sí con mutaciones inesperadas (las reescrituras); invade y parasita, es decir se aloja y libera su ‘genoma’ en la estructura significativa y la economía de sentido del poema–huésped” (2009: 6).

⁵⁹ “Las escrituras intrusivas (...) parten de las palabras mismas del texto a reescribir y las usan para formular otro texto, con independencia de la condición estructural e incluso semántica de la fuente” (Jorge, 2016: 10) Es evidente que este concepto, teorizado en relación a una parte de la producción de Lamborghini, podría ser también utilizado para caracterizar los procedimientos de las “traducciones chapita”.

6. *Catán*

En *Catán*⁶⁰ (2008) encontramos la “traducción chapita” de una selección de doce poemas pertenecientes a *Cathay* (1915), obra en la que Ezra Pound presenta versiones en inglés de poemas de poetas chinos. Fue realizada por Pablo Cruz Aguirre⁶¹, por lo que no intervinieron en ella los directores de la editorial. Este dato es relevante si consideramos que en *Catán* el uso de la homofonía difiere parcialmente del de las traducciones de Daniel Durand, Matías Heer y Tomás Fadel previamente revisadas. Entendemos que esto sucede porque Aguirre se centra en explorar las posibilidades de que esta estrategia traductora sea funcional a un objetivo: reubicar esta obra geográfica y culturalmente en el conurbano bonaerense. Esto desde ya es visible en la traducción del título que, si bien tiene parecido fonético con el título original, simultáneamente hace referencia al nombre de una localidad del Gran Buenos Aires. Veamos las siguientes reflexiones del prólogo de *Catán*:

Las diversas historias pasadas de *Cathay* permiten que el poemario y su influencia sean descriptos como un «juego de espejos». La presente versión chapita está traducida por Pablo Aguirre del original en inglés que Ezra Pound escribió a partir de unas traducciones de la obra de Li Po hechas por Ernest Fenollosa con la ayuda de los eruditos japoneses Mori y Ariga. Los textos originales de Li Po (que aquí aparece con su nombre japonés: Rihaku) son, como tanta poesía china, variaciones sobre temas tradicionales, lo cual contribuye aún a diluir más la paternidad del libro. Es de suponer que la firma única de Pound en este caso corresponde más a un criterio cronológico que a uno real: con igual justicia y probabilidad podría este libro llegar a ser de Fenollosa, Aguirre, o del propio Rihaku (Aguirre, 2008: 2).

Como *Cathay* se tradujo a partir de las notas de Fenollosa —mediadas además por los comentarios de los eruditos nipones—, es evidente que el texto original ya ha sido “destruido” en múltiples ocasiones⁶². De ahí que esta obra sea concebida como un “juego de espejos”, lo

⁶⁰ Se incluye también el texto en inglés a continuación de los poemas en español. Así como antes de la versión original se lee “Ezra Pound traduce a Li Po”, antes del texto en español se incluye el subtítulo “Pablo Cruz Aguirre traduce a Ezra Pound”.

⁶¹ Pablo Cruz Aguirre nació en Punta Alta, Buenos Aires, en 1970. Publicó los libros de poesía *Perro negro siempre malo* (Deldiego, 1998), *Currículum Vitae* (Deldiego, 2001; Determinado Rumor, 2013), *De casa al trabajo* (Vox, 2006), *Catán* (Colección Chapita, 2010) y *Bracanalto* (Vox, 2011).

⁶² Resulta relevante que el mismo prólogo sea una versión “robada” y modificada de una edición anterior de *Cathay* al español, publicada por la editorial Tusquets.

que implica definirla como una cadena de traducciones en la que cada eslabón retiene parcialmente la “luz” —o el sentido— de la versión anterior, sumando igualmente una parte de “oscuridad” —o distorsión del significado—. A raíz de esto, se debilita la idea de que exista un único autor. Esto deriva en que adquieran relevancia los traductores, quienes han intentado reponer lo novedoso de la obra desde sus respectivas coordenadas espacio-temporales. En otro pasaje del prólogo esto es graficado con una analogía: “*Cathay* no ha perdido su frescura; sigue siendo una fuente, luego un río” (Aguirre, 2008: 3), como si los poemas chinos fueran una corriente de agua que se aleja de su origen atravesando otras épocas y geografías.

Pero... ¿es factible realizar mediante la homofonía una operación como la reubicación, la cual ciertamente requiere controlar en parte el sentido de lo traducido? Aguirre confronta el problema mediante su selección de los poemas de *Cathay*. Descarta sobre todo aquellos más largos⁶³. A mayor extensión, es imaginable que exista mayor dificultad para mantener la coherencia. En los poemas que selecciona para traducir, Aguirre resuelve la cuestión limitando el uso la homofonía. Puede que se restrinja solamente al título, como sucede con el primer poema de la obra, del cual transcribimos un fragmento:

La canción de los arqueros de Shulze

Acá nos tienen, entrenando al pedo bajo un sol que parte,
Preguntándonos: ¿cuándo volveremos a jugar en Primera?
Aquí estamos por haber osado jugar contra Boca:
Si no teníamos ni para empezar...
Bostezamos, hacemos pases, la tocamos,
Cuando el entrenador grita «Arriba», todos empiezan a llorar.
Tristeza y también egoísmo:
creo que nadie se bancaría que transfirieran a alguno.
Seguimos meta pases.
Parece que se cayó el auspicio de Fernet.
Algunos se preguntan: ¿cuándo cobraremos octubre?
¿qué pasará con el club?
El deporte no garpa: la estamos pasando como el orto.
(...)

Song of the bowmen of Shu

Here we are, picking the first fern-shoots
And saying: When shall we get back to our country?
Here we are because we have the Ken-nin for our foemen,
We have no comfort because of these Mongols.
We grub the soft fern-shoots,
When anyone says “Return,” the others are full of sorrow.
Sorrowful minds, sorrow is strong, we are hungry and thirsty.
Our defence is not yet made sure, no one can let his friend return.
We grub the old fern-stalks.
We say: Will we be let to go back in October?
There is no ease in royal affairs, we have no comfort⁶⁴.
(...)

El término “Bowmen” (“arqueros”) se traduce de una forma a primera vista correcta. Sin embargo, en la traducción esta palabra está designando a arqueros de fútbol y no a

⁶³ Es el caso por ejemplo de los poemas “La carta del exiliado” y “La canción del río”.

⁶⁴ “LA CANCIÓN DE LOS ARQUEROS DE SHU. Estamos aquí, recogiendo los primeros brotes de helecho, / y diciendo: ¿cuándo volveremos a nuestra patria? / Estamos aquí porque tenemos a los Ken-nin por enemigos, / no tenemos tranquilidad por culpa de estos mongoles. / Arrancamos los suaves brotes de helecho; / cuando alguien dice ‘Volvamos’, los otros se llenan de tristeza. / Mentas tristes, la tristeza es fuerte, tenemos hambre y sed. / Nuestra defensa no es aún segura, nadie puede dejar que su amigo regrese. / Arrancamos los viejos tallos de helecho. / Decimos: ¿nos dejarán volver en octubre? / No hay sosiego en los asuntos imperiales, nosotros no hallamos tranquilidad” [Traducción de Rolando Costa Picazo (2018)]. De aquí en más, utilizamos esta versión para las traducciones literales al español de los poemas de Ezra Pound.

pueden leerse en sintonía con las alteraciones producidas sobre el texto: como el río del poema, también el sentido del original aparece “contaminado”. Esta distorsión sirve a su vez para que persista lo novedoso de la obra, al igual que los sauces que, a pesar de la degradación del ambiente, insisten en continuar con vida. Es evidente que, más allá de lo opuesta que pueda resultar la geografía, la frescura de *Cathay* le permite a la traducción mantener cierto grado de belleza.

Por lo tanto, se diferencian dos modos de poner en funcionamiento la homofonía: o es utilizada para trasladar el contenido del poema original, o este se altera y somete a las características geográficas y humanas del conurbano. Aunque en el poema que acabamos de analizar estas dos posibilidades funcionan conjuntamente, en otros casos, la distorsión se acentúa y es menor lo que persiste del poema fuente. Es lo que sucede, por ejemplo, en “El lamento de la judía Esther”, cuarto poema de *Catán*⁶⁶:

El lamento de la judía Esther

Se han llevado todas las joyas que me quedaban de mi madre:
tan sólo me han dejado unas medias de seda negra.
Algunas noches las uso: las cuelgo de la ventana
y me siento a mirar la luna a través de ellas.

The jewel stair's grievance

The jeweled steps are already quite white with dew,
It is so late the dew soaks my gauze stockings,
And I let down the crystal curtain
And watch the moon through the clear autumn⁶⁷

Más que una relocalización del sentido original, en esta traducción se inventa un sentido completamente nuevo, a partir de los términos “jeweled” (traducida como “enjoyada”), “stockings” (“medias”) y el sintagma “watch the moon through” (“mirar la luna a través de”). El poema traducido no trata entonces ya sobre una joven que al amanecer espera la llegada de su amante, sino sobre una mujer que ha sufrido el robo de la herencia de su madre, lo cual no le impide disfrutar de observar la luna traspasando el par de medias que le quedaron. Otra vez podemos leer el poema como correlato de la destrucción producida sobre la versión en inglés, si bien en este caso esta no se expresa mediante la contaminación ambiental, sino mediante la escena del robo: en la traducción el sentido del original es saqueado; en sintonía con el despojo material que sufre la protagonista del texto. Con esta perspectiva, si en el primer verso entendemos “madre” como “texto madre” —es decir, los poemas de Li Po—, podemos

⁶⁶ Decidimos no abordar el tercer poema, titulado “La muchacha con la remera de River”, por estar traducido con una metodología similar a los poemas ya analizados.

⁶⁷ “LA QUEJA DE LA ESCALERA ENJOYADA. La escalera enjoyada ya está blanca de rocío, / es tan tarde que el rocío me moja las medias de gasa, / y bajo la cortina de cristal / y observo la luna a través del claro otoño”.

considerar asimismo que lo que ha sido robado son los restos de sentido que, de estos poemas, permanecían todavía en *Cathay*, sobreviviendo a la oleada de traducciones. Solo han quedado esas “medias” que, por otra parte, es uno de los pocos significantes que se han mantenido. Pero ni siquiera estas han sido traducidas sin alteraciones, porque si en el original eran de gasa, en la versión de Aguirre son de “seda negra”.

Esta lectura se vuelve más significativa si atendemos a los dos últimos versos: así como el traductor recicla al significante “stockings” y produce a partir del mismo un nuevo texto, la judía Ester también reutiliza las medias y las pone a funcionar de otra manera, como cortinas. A su vez, por lo traslúcido de una seda oscura, estas dejan pasar la luz de la luna aunque de manera distorsionada. Por otra parte, es relevante mencionar que para Pound lo novedoso del poema chino radicaba en que el lamento de la voz poética no era expresado directamente⁶⁸. En la versión de Aguirre, tampoco la judía Ester hace explícito su lamento. ¿No estaría esta traducción conurbana y bonaerense, entonces, logrando conservar un sentido de novedad?

La oscilación entre remodelar el sentido original o crear un sentido nuevo se hace presente sobre todo en los cuatro poemas que le siguen a “El lamento de la judía Esther”. Se trata del conjunto nucleado bajo el título “Cuatro poemas de partidas” —“Four poems of departure” en el original—. En este caso, Aguirre no traduce el título de cada poema; lo suprime, a la vez que se centra en reubicar en particular los elementos paisajísticos. En ocasiones echando mano de la homofonía, en otras simplemente inventando, en estos textos la reubicación se produce nuevamente desde la contaminación del espacio geográfico. Analicemos el primer poema de la serie:

I

Una lluvia tan fina como polvo
cae de los sauces del fondo
sobre el falcon sin motor.
Andá a oler el asado,
Más vale que aproveches a brindar con los amigos:
nada de esto va a haber
cuando atraveses las puertas de la capital.

I

Light rain is on the light dust.
The willows of the inn-yard
Will be going greener and greener,
But you, Sir, had better take wine ere your departure,
For you will have no friends about you
When you come to the gates of Go⁶⁹.

⁶⁸ En una nota incluida por Ezra Pound al final del poema --eliminada en la traducción de Aguirre--, se explica que el poema es particularmente apreciado porque la cortesana del poema no profiere ningún reproche directo.

⁶⁹ “La lluvia suave está sobre el polvo suave, / los sauces del patio de la posada se volverán más y más verdes, / pero tú, Señor, mejor tomas vino antes de tu partida, / porque no tendrás amigos a tu alrededor / cuando llegues a las puertas de Go”.

Podemos decir que existe en este caso una transmisión —si bien bastante libre— del sentido del original, aunque con el añadido de elementos locales; el verso “andá a oler el asado” es un ejemplo explícito. La versión de Aguirre replica la reunión celebrada ante la partida de alguien a otra ciudad. No obstante, este motivo funciona de un modo ligeramente diferente en los primeros versos, en los que se presenta el paisaje de fondo en el que se desarrolla el poema. Allí, se distorsiona el texto fuente⁷⁰ y se construye una imagen distinta, en la que la lluvia cae de los sauces sobre los restos de un auto viejo. El cambio puede entenderse como correlato de lo sucedido en la traducción: al igual que el auto averiado no puede usarse para trasladar pasajeros, en este verso la transmisión de sentido está averiada y traslada solo parcialmente el sentido original del pasaje. Vayamos ahora al cuarto poema de la serie:

IV

Dicen que el camino al sur es peligroso:
a cada lado, montañas de basura
tapan la vista como murallas
y por la noche la niebla ácida envuelve a los autos y se los traga.
Ya no crecen los árboles en los costados de la ruta,
sólo quedan unos pocos troncos mutilados para atestiguarlo.
La helada endurece los cordones de agua
que corren a los lados del camino
que llevan al sur.

La nueva planta de Fate ya tiene personal completo:
no hace falta preguntar nada a los delegados.

IV

“Sanso, King of Shoku, built roads”

They say the roads of Sanso are steep,
Sheer as the mountains.
The walls rise in a man’s face,
Clouds grow out of the hill at his horse’s bridle.
Sweet trees are on the paved way of the Shin,
Their trunks burst through the paving,
And freshets are bursting their ice
in the midst of Shoku, a proud city.

Men’s fates are already set,
There is no need of asking diviners⁷¹.

En el primer verso, Aguirre traduce el sentido original, aunque transforma “Sanso⁷²” en “sur” (por homofonía) y “steep” (“escarpado”) en “peligroso”. Los dos versos siguientes los traslada libremente, aunque transformando las montañas del original en “montañas de basura”. Hasta ese punto, la versión reubicada no se distancia considerablemente —en términos de sentido— del modelo. Pero si continuamos leyendo, constatamos cómo la situación se revierte, dado que el resto del poema traducido —salvo por unas pocas palabras que Aguirre recicla en su versión⁷³— no tiene relaciones de sentido con el de Ezra Pound: el poema pasa a tratar sobre un camino que se dirige hacia el sur (del Gran Buenos Aires, podemos pensar), en el que el

⁷⁰ “Will be going greener and greener” (“Se harán más y más verdes”).

⁷¹ “DESPEDIDA CERCA DE SHOKU. ‘Sanso, rey de Shoku, construyó caminos’. / Dicen que los caminos de Sanso son empinados, / escarpados como las montañas. / Las paredes se alzan frente al rostro de un hombre, / las nubes crecen desde la colina ante la brida de su caballo. / Hay árboles fragantes en el camino pavimentado de los Shin; / sus troncos revientan el pavimento, / y los arroyos revientan su hielo / en medio de Shoku, ciudad orgullosa. / Los destinos de los hombres ya están echados, / no hay necesidad de preguntar a los adivinos”.

⁷² Nombre propio en japonés de una antigua ciudad china.

⁷³ Es el caso, por ejemplo, de los vocablos “trunks” (“troncos”) y “ice” (“hielo”), utilizados en el sexto y en el séptimo verso respectivamente.

ambiente presenta un grado masivo de daño ambiental. En concordancia con lo que hemos venido planteando, no resulta sorprendente que el deterioro de la calidad del entorno explicitada a nivel temático se equipare a una disminución de la fidelidad de la traducción frente al hipertexto. Esta polución aparece manifestada a través de cuatro imágenes que podemos enlazar con figuraciones ya utilizadas:

- Si el auto del poema “I” aún existía como chatarra, en este caso los coches son tragados por completo por la contaminación: al igual que en la traducción, la destrucción del texto fuente es casi total.
- Tampoco insisten los sauces en sacar ramas; los árboles directamente no crecen y solo queda de ellos unos pocos troncos: ahí están los escasos elementos del original remanentes en la versión de Aguirre.
- Si *Catán* aparecía como una contraparte contaminada del río que vendría a ser imagen de *Cathay*, en este poema el agua no fluye, se estanca y se congela, tal como sucede con la transmisión de sentido.
- Desde esta perspectiva, también la escena final se resignifica, porque se ha abierto una nueva fábrica que tiene personal completo; es decir, basarse en *Cathay* ha resultado beneficioso para fabricar un poema propio.

La destrucción se acentúa aún más en el último poema de *Catán*⁷⁴. Esto se debe a que, en este caso, la homofonía es utilizada como estrategia traductora de manera casi excluyente. Se trata de una traducción del poema “The Alchemist⁷⁵”, titulada en la versión en español como “El inquilino”. Como ya sabemos, un uso extensivo de la homofonía tiende a producir un texto inconexo, en que el traductor resigna por lo menos parcialmente su control sobre lo traducido. Como este hecho dificultaría el proceso ya evidente de reubicación que venimos detectando, Aguirre procede descomponiendo el poema en una serie de escenas temáticamente desconectadas entre sí, aunque enlazadas al transcurrir todas en un mismo espacio. También, en este caso, verificamos cómo las escenas funcionan como figuraciones de lo que la traducción está produciendo sobre el texto fuente. Veamos el principio del poema

⁷⁴ Entre los “Cuatro poemas de partidas” y este último poema hallamos otros tres que no resultan relevantes para nuestro recorrido. Estos poemas son, en orden de aparición, “La balada al camino a Moreno” (en el que la reubicación se manifiesta de una forma similar a “La canción del arquero de Shulze”); “El cuidador del lechón” (en el que se acentúa el uso de la homofonía traduciendo parcialmente el sentido) y “El superchino” (donde los primeros versos se traducen de manera casi literal, pero el resto del poema constituye un invento del traductor).

⁷⁵ La distorsión se incrementa además por la elección misma del objeto a traducir: se trata de un texto que no pertenece a *Cathay* y ni siquiera es una traducción de un poema chino, sino de uno escrito por el mismo Ezra Pound, incluido en su obra *Ripostes* (1912).

El inquilino

Una canción de transmutación metal

Salí de tu claustro, Elías: el alazán
que trajiste se fue galopando debajo de Betty
y tus hijos deben estar boxeando en un yate rumbo al paraíso
Hacete algún ruido.
Salite del claustro, Eli: el alazán
de Ramona se atiborra de berenjenas
lustradas con Blem.

(Coro)
Aluciná con el metal.

The Alchemist

Chant for the Transmutation of Metals

Sail of Claustra, Aelis, Azalais,
As you move among the bright trees;
As your voices, under the larches of Paradise
Make a clear sound,
Saïl of Claustra, Aelis, Azalais,
Raimona, Tibors, Berangèrè,
'Neath the dark gleam of the sky⁷⁶;

Es apreciable la intensidad en la práctica de la homofonía, mayor que en el resto de *Catán*. Aguirre la utiliza sobre todo para traducir la enumeración de nombres propios. Así, por ejemplo, “Aelis” es traducido por “Elías” y “Azalais” como “el alazán”. Estos nombres habilitan el relato que se presenta: quien habla en el poema le pide a un tal Elías que salga a buscar un caballo que se ha escapado. ¿Tendremos que pensar que la homofonía se ha salido de control? El animal, a su vez, “se atiborra de berenjenas / lustradas con Blem”, es decir, no se alimenta controladamente; lo hace en exceso, como excesiva es la forma en que se emplea la estrategia traductora. Esto podemos relacionarlo también con lo que canta el “coro” (el cual se repite varias veces a lo largo del poema): “aluciná con el metal”. El metal, música que se asocia con el uso distorsión del sonido, produce en el poema una alucinación: la luz pura de la destrucción, curada de toda oscuridad. Dicha figuración se continúa en la siguiente escena del poema:

Debajo del coche, Garganta y Pavoreal
traen de Paraguay cosas locas y electrónicos,
porquerías que hacen flashear a los negros,
luces que iluminan los rostros en la noche.

Under night, the peacock-throated,
Bring the saffron-coloured shell,
Bring the red gold of the maple,
Bring the light of the birch tree in autumn⁷⁷

En la traducción, se recupera únicamente el primer verso (“under the night, the peacock-throated”), así como el verbo “traer” (“bring”, en inglés) y la palabra “light” (“luz”) del último verso. Además, “night” (“noche”) se sustituye por “coche” (por similitud fónica) y el resto del

⁷⁶ “EL ALQUIMISTA. *Canto para la transmutación de los metales*. Saïl de Claustra, Aelis, Azalais, / mientras os movéis entre los brillantes árboles; / mientras vuestras voces, bajo los alerces del Paraíso / hacen un sonido claro, / Saïl de Claustra, Aelis, Azalais, / Raimona, Tibors, Berangèrè, / bajo el oscuro destello del cielo”.

⁷⁷ “...Bajo la noche y el gutural sonido del pavo real, / traed la cáscara color azafrán, / traed el oro rojizo del arce, / traed la luz del abedul en el otoño”.

verso se descompone para formar dos nombres propios: “Garganta” (ya que “throated” se deriva de la palabra en inglés “throat⁷⁸”) y “Pavoreal”. A partir de estos elementos, Aguirre construirá una imagen en la que podemos detectar otra vez un correlato de la forma traductiva: los personajes del pasaje son traficantes que traen sus mercaderías de manera ilegal, al igual que el traductor “trafica”⁷⁹ con el sentido mediante la homofonía.

Por otra parte, teniendo en cuenta la relación que puede establecerse entre la homofonía y la marihuana —ya desarrollada a propósito de las traducciones de Ponge y Baudelaire—, podríamos entender que entre las “cosas locas” que estos personajes traen de Paraguay está la marihuana de mala calidad. La tecnología que traen se caracteriza además por ser “una porquería”; en otras palabras, copias “truchas” de un original. Se trata por lo tanto de mercancías que se caracterizan por su defectuosidad. No obstante, estos objetos bastan para “flashear” a quienes los consumen, como la lectura del texto traducido puede sorprender a quien lo lee: aún dentro de la opacidad de la escena, estas “porquerías” permiten generar una “luz” (que emerge de los restos del original) dentro de la negrura (de la noche, de los rostros y también del método de traducción). Finalmente, la última escena del poema sirve para dar un cierre a nuestra lectura de *Catán*:

De la popular baja el llanto de los derrotados,
una antorcha verde,
un Niembro de fuego.
Un bidón que contiene un loro flotando en gasoil,
una hoja del Diario Popular,
la luz aumenta.
El bidón, hijo menor del sol, vuela hasta un árbol seco,
silbidos delirantes, una luz amarilla y azul.
El bidón, regalo de los gordos, regala su luz, regala el
ambar del sol.

(Coro)
Aluciná con el metal

From the poplars weeping their amber,
By the bright flame of the fishing torch
Remember this fire.
Midonz, with the gold of the sun, the leaf of the poplar,
by the light of the amber,
Midonz, daughter of the sun, shaft of the tree,
silver of the leaf, light of the yellow of the amber,
Midonz, gift of the God, gift of the light,
gift of the amber of the sun,
Give light to the metal⁸⁰.

Es visible que, en la traducción, hallamos restos sonoros del original que Aguirre utiliza para recrear un nuevo poema: “From the poplars” (“desde los álamos”) es traducido como

⁷⁸ “Garganta” en inglés.

⁷⁹ Es interesante señalar que esta misma metáfora es utilizada por el mismo Antoine Berman para hablar de la traducción hipertextual: “Para hablar con los griegos y los medievales, [la traducción] es tan necesaria como el comercio y las actividades de dinero, pero en cualquier caso se trata de actividades viles y desprovistas de valor. El ‘tráfico’ del sentido al cual se entrega la traducción dudosa, engañosa y poco natural. Es lo que expresan con claridad las metáforas sobre la traducción a lo largo de toda la historia occidental, y también el hecho de que la traducción no llegue a ser ‘definida’ más que por metáforas” (Berman, 2014: 45).

⁸⁰ “...de los álamos que lloran su ámbar, / junto a la llama brillante de la antorcha del pescador / recordad este fuego. / Midonz, con el dorado del sol, la hoja del álamo, / a la luz del ámbar, / Midonz, hija del sol, tallo del árbol, / plata de la hoja, luz del amarillo del ámbar, / Midonz, don del Dios, don de la luz, / don del ámbar del sol, / dad luz al metal”.

“desde las populares”, “remember” (recordar) como “Niembro⁸¹”, “Midonz”, como “bidón” y “God” (Dios) como “gordo”. Se recuperan, a su vez, significantes que se reproducen literalmente: “torch” (antorcha), “light” (luz) y, “sun” (sol) y “leaf” (hoja); aunque este último pasa de referir a las hojas de un árbol a nombrar la página impresa de una publicación periodística. El poema fabricado con estos elementos presenta una imagen bastante nítida: hinchas de un equipo de fútbol derrotado⁸² se descontrolan e inician un incendio. Una escena que se manifiesta, sin duda, en correlación con la manera descontrolada en que se utiliza la homofonía en esta ocasión.

Habíamos visto que, a medida que transcurre el poemario, es cada vez menos lo que se transmite del original: de los sauces vivos de los primeros poemas, pasamos a que sobrevivan solo los troncos. Pero ahora no queda ni eso: el árbol seco es incendiado y reducido a cenizas, en sintonía con el aumento de la destrucción que se produce sobre el texto fuente en este poema. A su vez, es curioso que el bidón de gasoil lanzado por la hinchada para producir el siniestro contenga en su interior un “loro flotando”. Esto, que es un invento de Aguirre, puede leerse también como una figuración: el “traductor chapita”, del mismo modo que un loro, repite en su lenguaje los sonidos que oye sin captar el sentido. Una vez desatado el incendio, se interrumpe la transmisión del poema original⁸³.

Como si se hubiera consumido en el fuego.

⁸¹ En alusión a Fernando Niembro, reconocido comentarista de fútbol.

⁸² Lo cual recuerda a lo analizado en torno a “La canción de los arqueros de Shulze), por lo que podemos afirmar que el final del poemario remite a su principio.

⁸³ El poema original es considerablemente más extenso, pero Aguirre suprime el resto del texto en su versión. De todos modos, *Catán* incluye el texto completo de “The Alchemist”.

7. Consideraciones finales

Lo desarrollado en el curso de esta investigación nos permite afirmar que, en las “traducciones chapita” estudiadas, es posible establecer un vínculo entre las estrategias traductoras utilizadas y el contenido de los textos traducidos. Estas estrategias, a su vez, se encuentran íntimamente articuladas con las prácticas de edición de la Colección Chapita⁸⁴. Estos tres niveles (soporte material, estrategias traductoras y texto traducido) están por lo tanto estrechamente interrelacionados, tal como puede decirse que se pone de manifiesto en el mismo logotipo de la editorial:



Es visible que el dibujo de este logo está compuesto de varias “chapitas”⁸⁵, las cuales varían de mayor a menor tamaño. En sintonía, podemos decir que lo “chapita” se constata en estas traducciones en distintos niveles:

- En la misma tapita colocada en las cubiertas de los libros, la cual, para ser incrustada, es aplastada y por lo tanto parcialmente destruida. Esa chapita que

⁸⁴ Cfr. Santiago Venturini (2015).

⁸⁵ Como es evidente, en este caso no se trata de las tapas de las botellas de vidrio, sino las que llevan las latas, por ejemplo, de cerveza; un gesto en el que podríamos considerar la búsqueda por desviar y alterar el sentido, ya relevada, que caracteriza a la traducciones de la editorial.

había sido descartada luego de ser abierta la botella es reutilizada al ser incorporada como ornamento de los libros.

- En las estrategias traductoras, que trabajan con los elementos que habitualmente se descartan en una traducción, tal como el plano sonoro del texto original, en estos casos rescatado mediante la homofonía. Al mismo tiempo, la operación permite reciclar esos sonidos y fabricar a partir de ellos un texto nuevo, aunque para hacerlo haya también que producir una destrucción del texto fuente.
- En las figuraciones textuales de la traducción que hemos estudiado, las cuales se “incrustan” en el texto como las mismas tapitas metálicas.

Esta lectura que hacemos y, en particular, este último nivel de las figuraciones textuales de la traducción, está justificada también por otros elementos con los que los editores experimentaron ocasionalmente⁸⁶. Más de una vez, por ejemplo, se escondieron bolsitas con una cantidad ínfima de marihuana en el interior de las solapas. Se trata de la sustancia que, tal como ya vimos, podía articularse con los efectos textuales que genera la traducción por homofonía. Más allá de que el cannabis aparece referido múltiples veces en un texto como *Las flores de más*, recordemos cómo, en el poema “Carroña”, la traducción misma es autodenominada “porritura”. A la vez, ¿cómo no pensar la inclusión en los libros de estas bolsitas como una invitación a acompañar esas alteraciones textuales de las traducciones con la alteración del lector?

En otros casos, las tapas de los libros contenían rastros de semen. Sin pretender agotar la lectura de esa operación, no podemos evitar pensarla en relación a las numerosas figuraciones de la traducción como violación que reconocimos en *12 escritos petisos* y de *Las flores de más*. Otro elemento que esporádicamente los editores exploraron con incorporar al soporte material fueron partes de computadoras viejas (sobre todo, transistores y chips electrónicos), recolectadas de la calle. Más allá de la posible correspondencia entre estas reutilizaciones y la de la chapita incrustada, tal vez podamos leer en ese gesto un vínculo explícito entre esta serie de “traducciones chapita” y las mejoras tecnológicas de las últimas décadas que habilitaron su producción: impresoras domésticas, computadoras, internet. No olvidemos que, tal como nos recuerda Heer (Berryman, 2008: 1), la “traducción chapita” es pensada como un trabajo de “remasterización⁸⁷”: se trata de mejorar el original en la traducción,

⁸⁶ Información obtenida de comunicaciones personales con Matías Heer (2022).

⁸⁷ Téngase en cuenta que la noción de remasterización está ligada a la posibilidad que ofrecen los nuevos soportes tecnológicos para “mejorar” la calidad de obras producidas con tecnologías más antiguas.

aun desde la destrucción producida. Siguiendo esa idea, la “traducción chapita” puede ser concebida como una suerte de correlato de las mismas tecnologías utilizadas⁸⁸.

En algún momento de nuestra tesina habilitamos la hipótesis de que, mediante algunas de las estrategias destructivas ya reconocidas (la versión por homofonía, en general), estas traducciones lograban devolver a los originales su novedad. Si esto es así, es imposible subestimar la labor de la experimentación con el español que, según Heer, estas traducciones proponen; hasta donde hemos podido distinguir, no ha sido advertido aún por la crítica. De hecho, en la nota final de Una exposición (2017), traducción experimental de un texto de e.e. cummings titulado “Foreword to an exhibit” (1965), Matías Heer plantea:

Para los blanditos que afirman, acomodados en su realismo insípido, llano y alienante que las vanguardias “ya fueron” quiero contestarles que semejante obviedad no esclarece nada y que reflexionen mejores argumentos para descartar el placer de la experimentación y nos vemos en cien años, renacidos en el África (Heer, 2017: 19).

Más allá del gesto evidente de poner en valor la experimentación vanguardista, la cual formaría parte de la genealogía de las “traducciones chapita”, es interesante detenerse en la idea que se expresa al final del pasaje: a través de la experimentación, podríamos renacer en África. Pareciera innegable oír en estas palabras un eco de otras de Osvaldo Lamborghini:

Cuando Rimbaud dice me voy, hay que entender que se viene; lo que pasa es que con el afrancesamiento uno lee que Rimbaud se va y por identificación uno se está yendo con él. No, vos no te vas con él, estás acá esperándolo. Se va quiere decir que se viene para acá; África, las pampas argentinas, todo igual para Rimbaud (Lamborghini, 1980: 49).

Teniendo en cuenta esto, entonces, también podríamos pensar que las operaciones de relocalización (lingüística, cultural, geográfica) efectuadas por las “traducciones chapita” tal vez constituyan un modo de llamar la atención sobre esa otredad que ocupamos en tanto latinoamericanos o, en todo caso, sobre la otredad, para nosotros, de lo europeo. ¿Convendrá, por lo tanto, considerar que estas traducciones experimentales hacen resurgir a la traducción

⁸⁸ Esto se hace aún más explícito en la introducción a Cumbias finas (2009), “traducción chapita” de poemas del trovador provenzal Guilhem de Petieus, donde Matías Heer define a su traducción como un “F5 poético”, frente a las traducciones anteriores de estos mismos textos, las cuales denomina “papiros higiénicos” (De Petieus, 2010: 2).

como una *Bildung*⁸⁹, es decir, como una restauración virtual de esa capacidad de la traducción para que reflexionemos sobre lo propio latinoamericano? El mismo Matías Heer lo afirma en el pasaje final de “¿Qué lengua defendés?”:

Las traducciones libertarias, por lo tanto, tienen que ser vistas más como un trabajo y experimentación sobre el español que un intento de interpretación de la lengua extranjera. Hay una extraña intención de comprender al otro sólo para reciclarlo en la cultura local. Basta de padres, dije en el prólogo a *Cáncer joven con un plan*. Lo sostengo. Y es por eso que este tipo de traducciones, con todos sus límites, abusos y absurdos, expresan una idea más fuerte que el academicismo latinoamericano tiene que repensar, que todo traductor del Tercer Mundo tiene que repensar: ¿qué lengua defendés? (2016: 33).

Queda abierta la pregunta.

⁸⁹ Antoine Berman define este concepto como “el pasaje por lo extranjero para acceder a lo *propio*” (2014: 95). La traducción, en estos términos, se convierte en un proceso de reconocimiento de lo extranjero para descubrir la identidad propia. Como sostiene Gaspar (2014), este proceso ha sido fundamental para el desarrollo de las literaturas nacionales latinoamericanas.

Bibliografía

Obras de la Colección Chapita⁹⁰

- BAUDERLONGHER, Carlos (2011). *Las flores de más*. Buenos Aires: Colección Chapita. Traducciones de Matías Heer, Daniel Durand y Tomás Fadel. <https://bit.ly/3RWdpr>
- DE PETIEUS, Guilhem (2010). *Cumbias Finas*. Buenos Aires: Colección Chapita. Traducciones de Matías Heer. <https://bit.ly/3Bvhj57>
- PO, LI (2008). *Catán*. Buenos Aires: Colección Chapita. Traducciones de Pablo Cruz Aguirre. <https://bit.ly/3cYv2rO>
- POE, Edgar Allan (2009). *La rabia*. Buenos Aires: Colección Chapita. Traducciones de Daniel Durand. <https://bit.ly/3U2imk0>
- PONGE, Francis (2008). *12 escritos petisos*. Buenos Aires: Colección Chapita. Traducciones de Daniel Durand y Matías Heer. <https://bit.ly/3RGb6Jm>
- S/ AUTOR (2009). *Ulises .1*. Buenos Aires: Colección Chapita.

Otras fuentes literarias

- BAUDELAIRE, Charles (1991). *Las flores del mal*. Buenos Aires: Losada. Traducción de Nydia Lamarque.
- BAUDELAIRE, Charles (1861). *Les Fleurs du mal*. Bibabook. <https://bit.ly/3qqO5On>
- COSTA PICAZO, Ricardo (2014). *Ezra Pound: Primeros Poemas (1908-1920)*. Valencia: Universidad de Valencia.
- HEER, Matías (2017). *Una exposición*. Buenos Aires: Fadel&Fadel.

⁹⁰ Dado el carácter experimental de estas traducciones, es confuso discernir entre autor y traductor a la hora de escribir las referencias literarias de los textos. Por este motivo, en el caso de las “Traducciones Chapita”, hemos optado por tomar como referencia los nombres de los autores tal y como aparecen en el catálogo de la editorial.

- JOYCE, Joyce. (2022). *Ulises*. Madrid: Cátedra. Traducción de María Luisa Venegas Lagüens y Francisco García Tortosa.
- PÉREZ BONALDE, Juan Antonio (1947). *Poesías y traducciones*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
- PONGE, Francis (2017). *De parte de las cosas. Proemios. 12 pequeños escritos*. Buenos Aires: Cuenco del Plata. Traducción de Silvio Mattoni.

Bibliografía teórico-crítica

- BERMAN, Antoine (2011) [1989]. “La traducción y sus discursos”. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*. Vol. 4, N° 2, 237-248. <https://bit.ly/3Bw5WKg>
- (2014) [1999]. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus Editores.
- (2009). *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Kent: The Kent State University Press.
- CAMINADA ROSETTI, Lucía (2013). “Poéticas de resistencia: el neobarroso rioplatense”. *Revista Palimpsesto*, N° 16, Año 12, 1-17. <https://bit.ly/3TTpgs1>
- CONDE, Oscar (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus.
- JORGE, Gerardo (2016). “20 entradas sobre Lamborghini y sus *reescrituras*”. En Lamborghini, Leónidas. *El Genio de nuestra raza. Las reescrituras*. Buenos Aires: Mansalva.
- HEER, Matías (2016), “¿Qué lengua defendés?”. *Razones, poetas*. Paraná: Editorial Gigante.
- GASPAR, Martín (2014). *La condición traductora. Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- LAMBORGHINI, Osvaldo (1980). “El lugar del artista”. *Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias*, Año I, N° 1, 48-51. <https://bit.ly/3xetW1U>
- MOSCARDI, Matías (2019). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Villa María: Eduvim.

- VENTURINI, Santiago. (2014). “Un catálogo excéntrico: editoriales literarias independientes y poesía traducida en la Argentina de la última década”. *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*, Vol. 9, N° 1-2, 32-49. <https://bit.ly/3REDHyv>
- (2015). “Micropolíticas de la edición y de la traducción: el caso de la Colección Chapita”. *Cuadernos LIRICO*, 13. <https://bit.ly/3qtY4CC>
- (2017). “La invención de un catálogo. Políticas de traducción en editoriales literarias recientes de Argentina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19-2, 183-201. <https://bit.ly/3Qs4TiE>
- VERA BARRIOS, Tomás (2009). “Leónidas Lamborghini y la poesía viral”. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. <https://bit.ly/3RUyDpk>
- WILSON, Patricia (2010). “La traducción y sus discursos: Apuntes sobre la historia de la traductología”. *Revista del Departamento de Letras*, N°2, 82-95. <https://bit.ly/3DfxggV>
- ZADENWERG, Ezequiel (2015). “Néstor Perlongher y sus cadáveres: del neobarroso a la necropolítica”. *Cuadernos de literatura*, 19 (38), 432-449. <https://bit.ly/3qrcBij>