



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción

TESIS DOCTORAL

**«MÁS ACÁ DE LA INTERPRETACIÓN»:
UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A LA TRADUCCIÓN
DESDE LA OBRA DE HÉCTOR LIBERTELLA**

Annabella Canneddu

Directora:

Esther Morillas García



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTORA: Annabella Canneddu

 <http://orcid.org/0000-0002-1389-4889>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña ANNABELLA CANNEDDU

Estudiante del programa de doctorado LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: "MÁS ACÁ DE LA INTERPRETACIÓN": UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA A LA TRADUCCIÓN DESDE LA OBRA DE HÉCTOR LIBERTELLA

Realizada bajo la tutorización de ESTHER MORILLAS GARCÍA y dirección de ESTHER MORILLAS GARCÍA (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 20 de MARZO de 2025

Fdo.: ANNABELLA CANNEDDU Doctorando/a	Fdo.: ESTHER MORILLAS GARCÍA Tutor/a
Fdo.: ESTHER MORILLAS GARCÍA Director/es de tesis	





Málaga a 20 de marzo de 2025

ESTHER MORILLAS GARCÍA, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Málaga),

HACE CONSTAR

Que Annabella Canneddu, es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado “Lingüística, Literatura y Traducción”, con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada **«Más acá de la interpretación»: una aproximación semiótica a la traducción desde la obra de Héctor Libertella**

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga a 20 de marzo de 2025,

Fdo. Nombre y apellidos del director de la tesis doctoral



AGENCIA NACIONAL DE EVALUACIÓN
DE LA CALIDAD Y ACREDITACIÓN

Campus de Teatinos s/n. 29071 Málaga
Tel.: 952 13 16 83/1684/1685/1687/3432/3435 - Fax: 952 13 18 23



Agradecimientos

Mi mayor agradecimiento va a la Profesora Esther Morillas por su supervisión en cada fase del desarrollo de la tesis, en especial por todas sus correcciones y sugerencias durante la fase de redacción, que siempre han llegado cuando más lo necesitaba, por su pleno apoyo en las iniciativas ligadas a la internacionalización del proyecto y a la difusión de resultados, y por ser un ejemplo de capacidad y ética profesional de lo que significa hacer investigación. También estoy en deuda con la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga por la altísima calidad de la formación de sus programas de posgrado, en concreto del Máster en Traducción para el mundo editorial del Departamento de Traducción e Interpretación, así como del programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción: quiero mencionar expresamente a las Profesoras Belén Molina López y Rosario Arias Doblás, por el atento seguimiento que brindan al alumnado y por la impecable organización de los encuentros anuales, que representan un momento de activa participación de los doctorandos en la comunidad académica.

Un agradecimiento especial va a la Profesora Silvana López y al Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires por el excelente seguimiento brindado con relación a la estancia de investigación que realicé con vistas a la obtención, si procede, de la Mención Internacional.

Deseo también agradecerle a la ASELIT (Asociación Española de Lengua Italiana y Traducción) el haber impulsado, con el premio otorgado a mi Trabajo Fin de Máster, el que continuara la investigación sobre la traducción de Libertella; a Edizioni Arcoiris en la persona de Barbara Stizzoli por haber hecho posible la publicación de la traducción fruto de este trabajo; a Marcelo Damiani y Loris Tassi por haber contribuido grandemente a que al proyecto de *L'albero di Saussure* se realizara; a Malena y Mauro Libertella por confiar en el trabajo de trasposición de la obra de su padre; al Profesor Agustín Conde De Boeck por su preciosa colaboración en las coautorías, y en general a todos los que están contribuyendo a la difusión internacional de la obra de Héctor Libertella, en la convicción de que divulgar su trabajo puede abrir diálogos inesperados entre autores, campos disciplinarios y realidades distintas.



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Montada como intriga literal, el juego donde
el texto teórico podrá ser portador de la ficción,
y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema

Oswaldo Lamborghini, *La intriga*

¿Así que siempre escribí para no ser traducido?

Héctor Libertella, *Diario de la rabia*



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Índice

Introducción	5
1. Acerca de la investigación	5
2. Justificación y motivación	6
3. Objetivos	8
4. Metodología	10
5. Sobre Héctor Libertella	13
6. Escritura, rescritura, <i>pathografeia</i>	15
7. Desandar la red hermética	17
8. Traducir a Libertella	19
9. El traductor como <i>intentio</i>	22
10. <i>Abusive fidelity</i> y fronteras del traductor	24
11. La etimología como herramienta de traducción	25
Capítulo 1	
Aspectos textuales de un enfoque semiótico para la traducción	29
1.1. Estudios de semiótica aplicada a la traducción	30
1.2. Traducción artística vs traducción literaria	32
1.3. Semiótica del texto y semiótica de la traducción	34
1.4. Bases de un modelo semiótico para la traducción	36
1.5. Límites de un enfoque lingüístico para la traducción	39
1.6. Aspectos problemáticos de la categorización propio/ajeno en traducción	46
1.7. La categoría de interpretante como actualización de unidades de traducción	50
1.8. <i>Casi lo mismo</i>	55
1.9. El lector de traducciones	58
1.10. Nota sobre autorialidad	61

1.11. Nociones de semiótica textual e interpretativa útiles para el análisis traductológico	63
1.12. Recursividad del interpretante	67

Capítulo 2

Aspectos culturales y sociales de la traducción como práctica	69
2.1. La dicotomía de Venuti (1995) en los estudios de traducción	73
2.2. Fluidez de la traducción	75
2.3. Parámetros de traducibilidad de la cultura de Torop (1995)	78
2.4. Modalidades de incorporación de realia	81
2.5. Esencialismo, culturalismo, reificación	86
2.6. Traducir textos: ¿traducir culturas?	91
2.7. Ni exotismo ni domesticación	93
2.8. Exotismo y traducción	97
2.9. Ética de la traducción	99
2.10. Polisistema y mercado	103
2.11. Contexto editorial	107
2.12. Creación de cánones	112
2.13. Escritura identitaria e hibridación	119
2.14. Canon y contra canon: sobre la literatura amotinada	121
2.15. La traducción como práctica social	128
2.16. Estereotipo local y tipificación	133
2.17. Lo extranjerizante	136
2.18. Estrategias textuales exotizantes y consecuencias interpretativas	137
2.19. Estrategias alternativas posibles	140
2.20. Del texto al mercado	146

Capítulo 3

Análisis y resultados: Libertella en traducción	149
3.1. Tratamiento de la etimología y juegos fonéticos	150
3.2. Juegos léxicos	157
3.3. Dimensión intertextual e intermedial	161
3.3.1. Referencias intertextuales	162
3.3.1.1. Citas a obras reales	163
3.3.1.2. Citas ficcionales	168
3.3.1.3. Citas apócrifas	171
3.3.1.4. Autocitas	173
3.4. «El futuro ya fue»	176
3.5. Intermedialidad y uso de las imágenes	178
3.6. El texto como unidad visual	182
3.7. Intervenciones gráficas y maquetación	184
3.8. La traducción como producto: estrategia editorial y posicionamiento en el mercado	187
3.9. El lanzamiento editorial: la información en torno al texto	190
3.10. <i>L'albero di Saussure. Un'utopia</i> por Edizioni Arcoiris (2024)	193
3.11. El libro como hipertexto multimedia: potencialidades de la automatización para la traducción editorial	195
3.12. <i>Traducir es interpretar</i>	201
Conclusiones	203
Referencias bibliográficas	205



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Índice

Introducción	5
1. Acerca de la investigación	5
2. Justificación y motivación	6
3. Objetivos	8
4. Metodología	10
5. Sobre Héctor Libertella	13
6. Escritura, rescritura, <i>pathografeia</i>	15
7. Desandar la red hermética	17
8. Traducir a Libertella	19
9. El traductor como <i>intentio</i>	22
10. <i>Abusive fidelity</i> y fronteras del traductor	24
11. La etimología como herramienta de traducción	25
Capítulo 1	
Aspectos textuales de un enfoque semiótico para la traducción	29
1.1. Estudios de semiótica aplicada a la traducción	30
1.2. Traducción artística vs traducción literaria	32
1.3. Semiótica del texto y semiótica de la traducción	34
1.4. Bases de un modelo semiótico para la traducción	36
1.5. Límites de un enfoque lingüístico para la traducción	39
1.6. Aspectos problemáticos de la categorización propio/ajeno en traducción	46
1.7. La categoría de interpretante como actualización de unidades de traducción	50
1.8. <i>Casi lo mismo</i>	55
1.9. El lector de traducciones	58
1.10. Nota sobre autorialidad	61

1.11. Nociones de semiótica textual e interpretativa útiles para el análisis traductológico	63
1.12. Recursividad del interpretante	67

Capítulo 2

Aspectos culturales y sociales de la traducción como práctica	69
2.1. La dicotomía de Venuti (1995) en los estudios de traducción	73
2.2. Fluidez de la traducción	75
2.3. Parámetros de traducibilidad de la cultura de Torop (1995)	78
2.4. Modalidades de incorporación de realia	81
2.5. Esencialismo, culturalismo, reificación	86
2.6. Traducir textos: ¿traducir culturas?	91
2.7. Ni exotismo ni domesticación	93
2.8. Exotismo y traducción	97
2.9. Ética de la traducción	99
2.10. Polisistema y mercado	103
2.11. Contexto editorial	107
2.12. Creación de cánones	112
2.13. Escritura identitaria e hibridación	119
2.14. Canon y contra canon: sobre la literatura amotinada	121
2.15. La traducción como práctica social	128
2.16. Estereotipo local y tipificación	133
2.17. Lo extranjerizante	136
2.18. Estrategias textuales exotizantes y consecuencias interpretativas	137
2.19. Estrategias alternativas posibles	140
2.20. Del texto al mercado	146

Capítulo 3

Análisis y resultados: Libertella en traducción	149
3.1. Tratamiento de la etimología y juegos fonéticos	150
3.2. Juegos léxicos	157
3.3. Dimensión intertextual e intermedial	161
3.3.1. Referencias intertextuales	162
3.3.1.1. Citas a obras reales	163
3.3.1.2. Citas ficcionales	168
3.3.1.3. Citas apócrifas	171
3.3.1.4. Autocitas	173
3.4. «El futuro ya fue»	176
3.5. Intermedialidad y uso de las imágenes	178
3.6. El texto como unidad visual	182
3.7. Intervenciones gráficas y maquetación	184
3.8. La traducción como producto: estrategia editorial y posicionamiento en el mercado	187
3.9. El lanzamiento editorial: la información en torno al texto	190
3.10. <i>L'albero di Saussure. Un'utopia</i> por Edizioni Arcoiris (2024)	193
3.11. El libro como hipertexto multimedia: potencialidades de la automatización para la traducción editorial	195
3.12. <i>Traducir es interpretar</i>	201
Conclusiones	203
Referencias bibliográficas	205



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

INTRODUCCIÓN

1. Acerca de la investigación

La tesis se plantea como un análisis traductológico con base en la teoría interpretativa de Eco (1975; 1984), con comparaciones entre diversos textos breves del autor Libertella, comparaciones que permitirán centrar la tesis en la importancia de mantener le misma «intención de la obra» (Eco, 1975), más aún si se tiene en cuenta que la obra completa de Libertella es considerada por la crítica como una reescritura continua (Damiani, 2010). El enfoque central para su adecuada interpretación, entonces, radicaría en la «emergencia del sentido» (Greimas y Courtés, 1979) y en la importancia de una superposición entre autor – como “intención”– y traductor, entre obra original –siempre como “intención”– y traducción (según los conceptos de *intentio auctoris* y de *intentio operis* en Eco, 1975). En sentido más amplio, la tesis desea inscribirse en el debate sobre la posibilidad de una científicidad de la traducción, y propone individuar un posible *tertium comparationis* en la categoría semiótica de interpretante (Peirce, 1931-1958; Eco, 1975).

Al abogar por una traducción de enfoque semiótico, subrayaré también la importancia de evitar lecturas personales, puesto que es en el plano de las estructuras emergentes del texto donde los dos autores deberían, idealmente, coincidir. Sobre la intención del autor y sobre el tema de la enunciación, me he remitido ya a la lección de Eco (1975) sobre el sujeto de la semiótica, que concluye el discurso sobre el texto estético en el *Tratado de Semiótica General* (cfr. infra 1.10). Lección que me parece importante integrar en los estudios y en la práctica de la traducción, donde la figura del autor, empírico, influye enormemente no solo en la selección de textos, sino también en el resultado de las traducciones. Resultado que también se ve afectado por la presencia del otro autor, es decir, del traductor, cuando este quiere hacerse visible dentro del texto. Desde una perspectiva semiótica, es importante que las intenciones, tanto del autor como del traductor,

permanezcan fuera del texto, que se analizará como conjunto de estructuras formales (o *funciones sígnicas*, según la definición de Eco, 1975).

Desde esta óptica, una supuesta científicidad para un método de la traducción no se hallaría en la búsqueda de literalidad ni en la prescriptividad de las estrategias a adoptar, sino en el rigor del análisis textual que guíe estas estrategias, y en la búsqueda de precisión en la correspondencia entre texto original y texto traducido, en la dimensión interpretativa que permite, de una forma u otra, llegar a un contenido. A lo largo del trabajo se abordarán cuestiones clásicas de los estudios de traducción, de la semiótica interpretativa y de la filosofía del lenguaje, ligadas a los conceptos y definiciones de equivalencia, neutralidad, invariante, unidad traductiva.

2. Justificación y motivación

La hipótesis central de la tesis es que la metodología semiótica aplicada a la traducción puede llevar a soluciones más adecuadas al no basar el proceso traductivo en la simple restitución de un contenido. La mayor adecuación de la traducción como producto se extendería, de forma recursiva, también a los aspectos extratextuales –el cultural, el social– al tratar el elemento microtextual en el marco más amplio del contexto de acogida de la publicación (mercado editorial, lectura como práctica social). Para realizarlo, partiré de la obra de Héctor Libertella. Además de reivindicar la figura de este autor y fomentar la difusión de su obra fuera de Latinoamérica, la escritura de Libertella me apareció inmediatamente como corpus ideal para trabajar una semiótica de la traducción, por el continuo desafío a la interpretación que su escritura conlleva. En el trabajo se reflexionará además sobre cómo el método semiótico puede abrazar también el uso de herramientas automáticas –como por lo demás teorizaba Lotman en 1970–, que el traductor puede aprovechar tanto en la fase documental del proceso como para la individuación de correspondencias léxicas y estilísticas (cfr. infra 3.11).

Con respecto al enfoque metodológico y a los objetivos propuestos, creo que mantener vivo el diálogo entre la semiótica y los estudios de traducción puede ser de mayor beneficio para ambas disciplinas: en la teoría semiótica no es difícil detectar los límites a los que se enfrentan los análisis monolingües; por otra parte, en los estudios de traducción se entreven otros límites ligados a los enfoques puramente lingüísticos, y que abordan la traducción como sustitución diccionarioal entre idiomas, así como de los estudios basados en los *Cultural Studies*, que consideran la traducción como «transvase cultural» (Marín Hernández, 2005). En la óptica del presente trabajo, ambos enfoques resultan ser parciales por el mismo hecho de prescindir de una semiótica del texto, puesto que un adecuado análisis del texto original, que no se puede llevar a cabo sino con base en una teoría semiótica interpretativa, es requisito fundamental para la realización de una traducción adecuada.

Como pone en evidencia Coseriu (1977), la limitación principal de las teorías lingüísticas aplicadas a la traducción es que estas consideran la práctica de la traducción como un hecho que concierne simplemente a la relación entre el idioma original y el idioma de recepción. Otro problema, relacionado con el primero, es que este abordaje lleva a teorizaciones prescriptivas, que ofrecen al traductor una serie de técnicas que serían válidas para cada contexto y que debería seguir, mientras que otras técnicas y soluciones posibles quedan catalogadas como errores de traducción. Este tipo de aproximación fortalece la hipótesis relativista y así la idea de intraducibilidad entre idiomas, intraducibilidad que se invoca cada vez que la traducción no es instantánea, es decir, en todos los casos en que falte una correspondencia inmediata a una entrada de diccionario.

Más allá de los límites de la lingüística, también iré destacando cómo los trabajos relevantes existentes en semiótica de la traducción suelen centrarse en el tratamiento de los aspectos culturales de los textos (Torop, 2010) o bien en la traducción entre distintos sistemas semióticos (Dusi y Nergaard, 2000). Los que se centran en la traducción textual y sí remiten a conceptos de la semiótica interpretativa, por otro lado, se limitan a series de análisis microtextuales o

situacionales (Osimo, 1998; el mismo Eco, 2003, que retomaré difusamente a lo largo de la investigación, destacando las inspiraciones que ofrece para una teoría semiótica de la traducción) no presentan un modelo teórico unificado para la traducción de textos literarios. En línea con los estudios de semiótica textual que analizan textos complejos (y completos; pensemos por ejemplo en los análisis de cuentos de Cortázar y de Calvino en Greimas, 1987) consideré relevante proponer un estudio de semiótica de la traducción cuyo eje central fuese la traducción de un conjunto textual suficientemente extenso.

3. Objetivos

La tesis indaga la posibilidad de una cientificidad de la traducción apostando por que el análisis textual de enfoque semiótico pueda llevar no solo a una «traducción adecuada» (según la definición de Torop, 2010), basada en un aspecto dominante, sino también a una traducción *optimal*, de la que se intentará delinear las prerrogativas y un posible modelo de aplicación.

La pregunta de partida es si existe una forma ideal de recodificar (Torop, 2010), dentro de un mismo código (lenguaje natural) pero otra declinación (otro idioma), una interpretación unívoca de un texto; y si, en el caso de textos herméticos (como son los de Libertella), existe la posibilidad de recodificar de manera igualmente adecuada las distintas interpretaciones (o la misma, ambigua, interpretación) que se hacen posibles en el texto original. La hipótesis de partida es que este tipo de traducción adecuada se puede hacer realizable al tratar las unidades traductivas como funciones sígnicas cuya actualización se da mediante la categoría semiótica de interpretante (Peirce, 1931-1958; Eco, 1975; 1984; 2003).

Con respecto a los objetivos generales de la investigación, estos son: (i) proponer una aplicación de la teoría interpretativa de Eco al análisis textual que guíe el proceso traductivo; (ii) introducir en el análisis traductológico elementos de semiótica textual; (iii) reiterar la importancia de integrar en el proceso traductivo la tercera dimensión del interpretante, distinguiéndolo tanto de la expresión como del

contenido; (iv) indagar y poner en práctica cuáles procesos operativos pueden llevar hacia la individuación de interpretantes adecuados (traducción como proceso decisonal y como movimiento asintótico); (v) demostrar la aplicabilidad y la eficacia de un método semiótico aplicado a la traducción.

Entre los objetivos específicos de investigación, el primero es poner en cuestión la idea de que es necesario interpretar un contenido para su recodificación en otro idioma, partiendo del presupuesto de que las estructuras formales, que se rigen por sí mismas en los textos, no necesitan ser aclaradas en definiciones, explicitaciones, o paráfrasis. La mirada semiótica parece ser un antídoto a la interpretación entendida como «reducción a un contenido» (Sontag, 1984), permitiendo en este sentido situarse, citando a Libertella (1993), «más acá de la interpretación».

En función de todo lo anterior, siempre dentro de los objetivos específicos, se delinearé un modelo de traducción basado en la teoría de los interpretantes de Eco, de matriz peirceana, tal y como la expuso en el *Tratado de Semiótica General* (1975) y parcialmente reelaborada en *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984).

Paralelamente, otro objetivo será destacar cómo las elecciones microtextuales (y las macroestrategias, en cadena) contribuyen a configurar no solo el resultado estético de la obra traducida, sino también estrategias de mercado más amplias, que a su vez influyen en las relaciones entre las diversas áreas del polisistema literario (Even-Zohar, 1979). La misma forma de traducir, la estrategia de traducción, sería en este sentido una manera de orientar el posicionamiento del texto en el mercado, y de orientar las interacciones dentro del polisistema literario, con la consecuencia ulterior de la creación de cánones parciales, consolidados mediante la repetición, que no corresponden al contexto de producción del original, y que se resisten a la introducción de elementos innovadores. De hecho, la línea editorial no se puede separar de una semiótica y una filosofía de la traducción, por reflejarse directamente en el resultado estético y semiótico del texto traducido (Eco, 2003).

El objetivo final es dar lugar a textos que se adhieran lo más posible al original y sean sin embargo legibles, con la ambición de coincidir recursivamente en el texto

(traducción y original) tanto en las unidades de traducción lexicales, frásticas, como en el texto (publicación) como conjunto, y en el mercado (con un mismo lector modelo, que en la teoría-ficción del autor propuesto es cualquier lector; cfr. infra 1.9).

4. Metodología

El trabajo preliminar al análisis y traducción se ha basado en la comparación de los textos con la finalidad de individuar afinidades y repeticiones frásticas y lexicales, que aparecen en la obra libertelliana en contextos y co-textos distintos. Así, la repetición –en el plano de la Expresión– en contextos siempre diferentes es el marco ideal para reflexionar sobre el concepto de invariante traductiva (Popovič, 2006; Lotman, 2006) y poner en práctica el método delineado a partir de la teoría interpretativa de Eco (1975; 1984) –aunque el método semiótico, por su propia naturaleza, no presupone una actitud *top-down*, sino que conlleva una continua y constante alternancia e intercambio entre el plano teórico y la aplicación práctica, en un flujo constante *top-down* y *bottom-up*. El método semiótico, gracias a la «vocación científica» que caracteriza a la propia disciplina (Greimas, 1970), permite distanciarse tanto del extremo minorizante (propuesto, entre otros, por Venuti, 1995; 2008, y ya criticado por Vidal Claramonte, 2000, o Carbonell, 2004) como del otro extremo nivelador de diferencias que conlleva la búsqueda de fluidez a toda costa, a la vez que se apuesta por una traducción neutra, *optimal*, cuyas instrucciones se encuentran codificadas en el propio texto a traducir (Torop, 2010).

La extremada precisión léxica que caracteriza la escritura del autor, precisión que está ligada al rechazo de la interpretación (Libertella, 1990a; 1991; 1993) también deberá reflejarse en las traducciones. Los retos lingüísticos –y sus soluciones posibles– relacionados con las repeticiones léxicas y fraseológicas en distintas obras del autor van a constituir un apartado de análisis ideal para poder abordar la traducción a partir de una semiótica del texto en la que sea central la

categoría de interpretante, como puente y fulcro entre el plan de la Expresión y el plan del Contenido (en un abordaje tricotómico, tridimensional).

Para cada unidad traductiva (categoría no unívoca, que también me propongo definir a lo largo de la tesis, según el carácter de la recursividad) se tratará de individuar el interpretante *optimal*; dicho de otra manera, se elegirá qué punto del proceso de semiosis (cfr. el concepto de «fuga de interpretantes» en Peirce, 1931-58) permite mantener juntas una misma expresión (en la forma lingüística, en el estilo) y un contenido dado e inferible en el texto (en el texto como estructura autosuficiente regida por relaciones estructurales internas, y para cuya traducción se puede, como se tratará de ejemplificar en la tesis, prescindir de la información cultural, tanto del contexto original como del de acogida), y se planteará una estrategia de traducción que nos permita mantener lo más posible un diálogo entre los textos allá donde esto acontece en las producciones originales.

El trabajo se dividirá en tres partes interconectadas, partiendo de los aspectos más estrechamente vinculados al texto (desde las elecciones microtextuales hasta las macroestrategias), para luego extender el análisis a las implicaciones culturales y sociales de la práctica de la traducción y las consecuencias de éstas en el mercado editorial; finalmente, presentaré un análisis traductológico de Libertella (2000), que también pondré en comparación con Libertella (2009), donde se pondrán a la prueba práctica las bases teóricas delineadas en los primeros dos capítulos. En la parte dedicada análisis habrá espacio para reflexionar sobre el uso de herramientas de TA y de IA para la práctica profesional y para la reformulación textual. Como eje central, y dentro de la reflexión en torno al concepto de neutralidad, se pondrá en evidencia cómo en el mercado de la literatura traducida existe una tendencia a esencializar los elementos culturales del texto de origen mediante técnicas de traducción reconducibles a la macroestrategia de la llamada exotización. La primera consecuencia de esta actitud se da en el texto, mediante la creación de obras bilingües a partir de originales que no lo son. La actitud exotizante, como se irá viendo, conlleva no solo la reificación de la alteridad por

parte de la industria traductora, sino también la reificación de lo propio en aquellas producciones que nacen con el objetivo de la exportación.

La exotización es defendida en la literatura académica en contraposición a la nivelación domesticante, que comportaría la sustitución del elemento ajeno con elementos locales; se decide entonces magnificar el elemento ajeno, aunque permanezca aislado con respecto al cuerpo del texto, que se convierte así en elemento esencial para la construcción del producto editorial en el mercado de acogida. La cuestión, como se irá viendo, no siempre guarda relación con el grado de traducibilidad entre idiomas, y la propia forma de traducir se configura como una manera de orientar el posicionamiento del texto en el mercado de recepción.

Un paliativo a este fenómeno podría residir, según la hipótesis aquí presentada, en la incorporación de elementos de análisis textual procedentes de la semiótica interpretativa y de la semiótica de la cultura en la práctica de la traducción. En este sentido, se presentarán posibles estrategias, alternativas a la dicotomía exotismo/domesticación, de traducción adecuada, resumibles bajo la etiqueta de la naturalización (ni exotismo, ni sustitución domesticante), hacia una traducción verdaderamente incluyente que sea capaz de neutralizar la oposición categorial entre culturas que de hecho las encasilla en compartimentos estancos, y las enreda en el relativismo cuando entran en contacto.

De estas reflexiones se irán delineando las bases para un modelo aplicativo que pueda funcionar en una óptica recursiva –del término a la frase y de ahí al texto, y por tanto al sistema literario de acogida–, realizable desde la superposición de los conceptos de interpretante y de unidad traductiva, considerando el interpretante como actualización de unidades de traducción. En el modelo imaginado, el carácter de neutral de la traducción coincidiría con el de *optimal*, poniéndose como “tercera vía” elegible, otra opción más respecto a la dicotomía clásica de los estudios de traducción que opone la apropiación domesticante a la exotización, lo cual permitiría, idealmente, superar también otras oposiciones rígidas (propio/ajeno; hacia el texto/hacia el lector) con las que se enfrenta el traductor tanto en la teoría como en la práctica.

5. Sobre Héctor Libertella

Héctor Libertella (1945-2006) es un autor argentino de culto. A pesar de su posición marginal dentro de la Librería Argentina –así titula una de sus antologías de literatura nacional, haciendo alusión al histórico local de Marcos Sastre donde se desarrollaban las tertulias del Salón Literario–, desempeñó papeles de prestigio tanto en el mundo académico como en el editorial. Damiani, Tabarovsky, Cippolini y demás autores jóvenes lo reconocen como el fundador del canon actual argentino (Damiani, 2010), en cuanto iniciador del género de la «ficción crítica» (cfr. el primer capítulo de *Aquí América Latina* de Josefina Ludmer sobre la influencia de Libertella en la literatura argentina). De este autor poco estudiado en su país e inédito en España, mi traducción al italiano de *El árbol de Saussure. Una utopía* (Arcoiris, 2024) es la primera en publicarse. El único que ha abordado –que tenga constancia– la traducción de una obra de Libertella anteriormente ha sido el profesor Jeremy Munday, quien a finales de los 90 tradujo el relato breve *Nínive* para «una conocida editorial de Londres» (Munday, 2010: 75), que al final excluyó el cuento de su colección de narrativa latinoamericana al considerar el texto demasiado alejado de los hábitos lectores de su público (ibidem). Tampoco hay muchos estudios sobre Libertella; se cuentan un par de intervenciones de Guillermo Saavedra (Saavedra, 1993 y su entrevista por Prado, 2010), una decena entre monografías, artículos académicos y comunicaciones de Esteban Prado (entre las que destacan Prado, 2014; 2010b) y Silvana López (2022; 2014), y *El efecto Libertella* (2010), recopilación de ensayos a cargo de Marcelo Damiani, ya citado arriba.

En esta introducción a Libertella me limitaré a proporcionar solo algunos datos, estrictamente ligados a su trayectoria profesional (prefiero prescindir del dato biográfico, para evitar la confusión que podría producirse entre autor, narrador y personaje). Las primeras obras de Libertella son novelas experimentales, que le valieron importantes reconocimientos. En 1965 recibió una mención en el certamen de novela de la revista *Primera Plana*, con una obra que, como muchas

otras, permanece inédita; en 1968, con solo veintidós años, ganó el Premio Paidós con *El camino de los hiperbóreos* (el jurado estaba presidido por Leopoldo Marechal); *Aventuras de los miticistas* ganó el Premio Monte Ávila en 1971 y *El paseo internacional del perverso* el Premio Juan Rulfo en 1986, concedido en París. En los años 60 Libertella frecuentaba los happenings del mítico Instituto Di Tella de Buenos Aires, lugar de contacto de vanguardias de distintos campos y uno de los polos mundiales de la cultura pop. De ahí su interés por las vanguardias y su mirada interartística, que ha plasmado en obras como *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000).

Paralelamente a su labor de escritor, Libertella fue profesor de teoría y crítica de la literatura en las universidades de Nueva York, México y Buenos Aires; fue editor en Monte Ávila y Fondo de Cultura Económica; publicó importantes ensayos sobre literatura hispanoamericana, como *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), y compiló varias antologías de relatos; llevó a cabo proyectos de investigación sobre literatura hermética en el CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y fue traductor del inglés y del francés. A partir del año 2000 se incluyen obras suyas en los programas de estudio de escuela secundaria y está prevista (aún sin fecha concreta) la publicación por la editorial Adriana Hidalgo de sus *Obras Completas*.

La escritura de Héctor Libertella es significativa por sus aportaciones teóricas y críticas, por su indagación sobre lectoescritura y recepción literaria, y por la reflexión sobre la estética y sus relaciones con el canon y el mercado. Creo también que llevar su obra a Europa puede constituir una manera de dar una (nueva) proyección internacional a los autores latinoamericanos. Si se considera, como he destacado antes, que una generación de escritores declara su filiación a este autor, su traducción sería un pasaje obligado para introducir a estos autores «recientes» en el mercado internacional («todos estamos yendo hacia Libertella», dijo Rafael Cippolini, 2001). El abordaje al autor y a los textos que iré mencionando será desde el punto de vista traductológico, a partir del cual iré destacando los aspectos principales que tener en cuenta a la hora de traducir; sin embargo, la reflexión

teórico-lingüística también servirá para ofrecer al potencial lector una visión de la poética autoral, a través de los fragmentos que se irán citando, y con referencia a estudios de autorizados especialistas publicados hasta la fecha.

6. Escritura, rescritura, *pathografeia*

En su *Huellas y transformaciones* (2022) –estudio más completo sobre el autor, y más recientemente publicado–, Silvana López señala *El árbol de Saussure. Una utopía* como texto de partida ideal para acercarse a la obra de Libertella, y la misma obra ya había sido descrita por la crítica como la «obra maestra de la ficción teórica» (Damiani, 2010: 12). El libro está dedicado a Jorge Palant, dramaturgo y médico psicoanalista nacido en 1942, receptor ideal de este texto construido sobre la tensión entre los extremos (in)conciliables de la narración y del ensayo. Para definir mejor la sustancia de ese texto, es oportuno ir a la definición que Libertella ofrece del ensayo:

Lo que está más allá del texto y lo rodea, su prolongación material, su proliferación verbal; una palabra de más [...] Método omnívoro: se alimenta de todas las otras especies, triza y mezcla las disciplinas, en él resuenan todo tipo de lecturas. Habrá visitas a la sociología, ojo psicoanalítico, accesos semánticos. De pronto sobrevendrá una lectura ideológica: por momentos el texto se mimetizará con el objeto de su atención y por momentos lo deformará. Es decir que también habrá parodia, superposición, distancia con las disciplinas, cruce retículas entre ellas (Libertella, 1981: 603).

El árbol de Saussure (2000) es el texto en que más se logra la mezcla entre ficción y crítica que Libertella había ido agudizando en los últimos años de su producción. Según Castellarnau (en Damiani, 2010: 59), el *ghetto* de *El árbol* funcionaría como una instalación autosuficiente en que personajes, acciones y hechos no poseen ningún referente, sino que aluden sólo a sí mismos. Como otros textos de Libertella, el libro no supera las cien páginas, procurando el equilibrio entre el aforismo «soberbio y despreciable» y la argumentación «aburrida»

(Libertella, 2009: 64). Por breves que sean, sus textos engloban (o más bien construyen) una densa red de cruces interdisciplinarias entre artes, filosofía, lingüística, teoría literaria. La propuesta del relato-utopía de *El árbol* también adquiere interés por su dimensión intermedia. El libro se construye mediante la acumulación de citas (algunas reales, otras apócrifas, otras directamente de ficción) y la incursión de dibujos y grafismos, que emergen de los huecos dejados por los espacios tipográficos.

Entrando en la poética del autor, se puede afirmar que Libertella acoge plenamente la demanda de Góngora, «hablar de manera que parezca griego» (quizás no sin una nota de ironía, en el sentido en que los anglófonos dicen que algo suena a griego) y trabaja el lenguaje para recuperar el significado primordial de las palabras (de ahí su predilección por la etimología, como destacaré en 3.1). Marcelo Damiani captura mejor que nadie el espíritu del proyecto cavernícola:

Libertella escribe en castellano no sólo como si fuera una lengua extranjera, sino como asentando que toda lengua es en principio extraña, exótica, casi extraterrestre; su estilo anfibio, impredecible, se despliega en la (propia) lengua (ajena) interpelando las certezas semánticas del lector (para que llegue a sentir que lo que lee parece griego; o mejor: Bárbaro); siempre en busca de la frase que lo condense todo, [...] como en una impensable carambola o calembour sin fin; una búsqueda que no reniega del azar y que no parece tener precursores, salvo quizás el mismo Macedonio (otro griego en potencia), y que por supuesto tampoco, hasta ahora, tiene descendientes (quizás porque todos lo somos un poco) (Damiani, 2010: 18).

La búsqueda de un sentido ancestral de la lengua no es una actitud purista, sino primitivista, casi preescolar (la utopía de devolver a la palabra un significado único). Los juegos por sustituciones, los dobles sentidos, no son más que estrategias para hacer reflexionar al lector sobre la enfermedad que padece el lenguaje, son síntomas. Libertella se define como un *patógrafo*:

[El patógrafo] silabea, no padece del don de la interpretación; no palabrea. Vive como perdido en las combinatorias, los anagramas, el ajedrez, la deformación, la palabra-valija. Lee sólo fragmentos, trozos, sonidos, trinos. Podría demorarse dos meses ida y vuelta en una sola frase, pero de pronto tres letras sueltas lo conectan. No leerá Obras Completas, sino apenas efectos parciales (Libertella, 1991: 95-96).

Esos efectos parciales se reflejan en el conjunto de la obra libertelliana, que puede considerarse como una única obra. El autor suele desvelar las fases de composición en muchas de sus producciones literarias: a lo largo del texto aparecen varias versiones de una misma frase; los mismos conceptos se modelan de formas diversas a lo largo de diversas obras; las notas no están al margen sino en el cuerpo textual; las variantes de una palabra, de una expresión, coexisten. La manía del autor por la nota explicativa, por el dibujo, por la aclaración entre corchetes, junto con la precisión etimológica, son casi antídotos para la interpretación, y, para su traducción, anulan la posibilidad de intervenciones que no sean contempladas en la estructura textual. Una vez asumido que la literatura es «una zona siempre un poco resistente a la interpretación» (Libertella, 2000: 56), la clave de lectura de la obra libertelliana no residiría en interpretar el contenido, sino en adivinar la forma.

7. Desandar la *red hermética*

La escritura de Libertella continúa la tradición hermética que él mismo traza en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), y que a partir del Corpus Hermeticum llega hasta el barroco de Lezama Lima y el neobarroco de Severo Sarduy; género que, según la clasificación de Libertella, sus contemporáneos declinan en el concretismo, la ficción teórica, el arcaísmo y en lo que el autor define “hipergongorismo” (cfr. el “Árbol hermético de las vanguardias” dibujado por E. Stupía, en Libertella, 1990b: 45) Como destaca Silvana López en su estudio sobre la obra de Libertella, la escritura hermética «transgrede, transmigra, transpone, trastorna y transforma la escritura, con la latencia de la barra del signo (la cárcel del

lenguaje) y de las rejas y travesaños de la historia latinoamericana, la hermesis abre y difiere la barra» (López, 2022: 236). Esa “resistencia vanguardista” que se da en la escritura hermética funciona «como respuesta a la determinación de *eidos* o la *morphé* que no se deja penetrar por un sentido único y que resiste a la interpretación» (ibidem).

Reescritura continua, entonces. Desde las primeras páginas de *Las sagradas escrituras* (Libertella, 1993) es posible sumergirse en las temáticas –u obsesiones– que caracterizaron la poética libertelliana: la barra del signo, el yo segmentado [y/o], el ojo que lee, la utopía, el ghetto. Cito a continuación unos pasajes cuya lectura podrá aclarar el porqué de la elección del autor Libertella para delinear una semiótica de la traducción:

es posible pensar que en algunos títulos de libros, en algunos nombres se podría dar [ese] encuentro y cierre entre dos que no concilian [...] entre lo que denota y lo que connota, por ejemplo: aquello que, mientras nos conduce directamente encadenados a su referente, permite a la inversa un movimiento íntimo y evoca en nosotros cualquiera de muchas cosas –con cierta amnesia del referente. (Libertella, 1993: 9-10).

La escritura de Libertella parece abrir continuamente a interpretaciones, entendidas como lecturas potenciales; lecturas que no se traducen en nuevos contenidos, sino más bien en implicaciones, en sobreentendidos, en sentidos múltiples y a la vez unívocos, implícitos a una palabra. El mecanismo encuentra actuación sobre todo en el recorrido etimológico, pero funciona también por asonancias, diría hasta sinestesias. Estas continuas alusiones, sin embargo, no dejan espacio a malentendidos: su escritura no dificulta las posibilidades del sentido, estas posibilidades se multiplican. En esto reside, bajo mi lectura, la *utopía* del título de su obra, en potenciar las palabras de su sentido iniciático, primordial. En relación con esto Damiani destaca que

[q]uasi tutta l’opera di Héctor ci situa in questo stadio intermedio della lettura in atto, però anteriore alla comprensione chiusa, che è sempre in uno stato

potenziale o virtuale: Futuro. È uno stadio che precede la rivelazione dell'essere delle cose nel linguaggio e, soprattutto, molto precedente alla rassicurante interpretazione finale. È uno stadio di latenza nella lettura che a volte si protrae fino a limiti insospettati, come se le frasi scorrevoli cercassero di formare, espandendola, una linea tratteggiata di un disegno impossibile, qualcosa che non saremo in grado di vedere con chiarezza fino a molto tempo dopo essercene allontanati, grazie all'aiuto a posteriori dell'*insight* della prospettiva (Damiani, 2024).

8. Traducir a Libertella

El interés por la obra de Libertella desde el punto de vista traductológico reside, en mi opinión, en sus mismas obras, que ofrecen inspiraciones para reflexionar sobre teoría del lenguaje, teoría literaria y teoría de la interpretación, tanto por el uso que el autor hace del lenguaje como por las reflexiones que ofrece en sus obras (incluso hay pasajes, que iré citando, en los que habla de traducción). A lo largo del trabajo profundizaré entonces en su traducción y en los retos que conlleva a partir del posicionamiento teórico aquí adoptado.

Como figura en exergo, el autor mismo se ha preguntado si no había escrito siempre para no ser traducido, y efectivamente hasta la edición de Arcoiris de 2024 no se había publicado ninguna traducción de una obra suya a ningún idioma. La responsabilidad que ha acompañado el privilegio de traducir a Libertella por primera vez en Italia ha impuesto en la elaboración del texto traducido un enfoque muy cauteloso y lo menos personal posible, enfoque que ha coincidido, tanto para el análisis textual como para la traducción, con un planteamiento estructural basado en la semiótica de la cultura aplicada a la traducción de Torop (cfr. infra 2.3), en la semiótica del texto de Geninasca, Greimas y Fontanille (cfr. 1.3; 1.11 e infra el Análisis textual en el Capítulo 3) y en la semiótica interpretativa de Eco (cfr. infra 1.4 y 1.7).

Cuando empecé a traducir *El árbol de Saussure* (2000), texto al que dediqué el trabajo fin de máster, me planteé una serie de preguntas, que son clásicas en los

estudios de traducción, como ¿tiene que ser un mismo traductor quien traduce la obra de un autor?; y, frente a la imposibilidad de una interpretación unívoca de un mismo texto para distintos traductores, ¿existe todavía una forma *optimal* de traducir una obra?; y en el caso de Libertella en concreto, ¿dónde residiría esta forma de traducción *optimal*? Una posible respuesta a esas preguntas, bajo mi punto de vista, residiría en una semiótica de la traducción que se ponga como objetivo sistematizar y estandarizar los procesos decisionales del traductor (como en Revzin y Rozencvejg, 1964; Torop, 2010; Vescovi, 1996). Una semiótica de la traducción en la que autor del original y autor de la traducción coincidan en el plano de las *estructuras formales* (o *funciones sígnicas*,) del texto, independientemente de su coincidencia empírica; y en la que la mediación entre dichas estructuras se realice en la superposición entre el concepto de *interpretante* (siguiendo a Peirce y las sucesivas elaboraciones de Eco) y el de *traducente* –como puente entre la unidad de traducción L1 y la unidad de traducción L2.

Los textos breves de “teoría-ficción” (definición del propio Libertella, 1990a) de Héctor Libertella (2000; 2009) se configuran como terreno ideal para estas aplicaciones prácticas desde la semiótica textual e interpretativa. A lo largo del análisis ofreceré ejemplos con traducciones en contexto de una serie de términos-clave utilizados por el autor, tras delinear el marco teórico de referencia, que es el de la semiótica aplicada a la traducción. La investigación conlleva unas aplicaciones de la semiótica textual e interpretativa a la práctica de la traducción, con dos objetivos principales: delinear prerrogativas para esta traducción *optimal* que se busca, y derivar un posible modelo aplicativo. La apuesta del trabajo es llegar a resultados que permitan delinear un modelo de traducción ideal, que se base en la interpretación *optimal* que se da en el texto, en un movimiento asintótico que permita delinear un modelo de traducción lo más neutral posible que trate de huir tanto de las «aproximaciones totalizantes» como de las «fugas particularizantes» (definiciones tomadas del *Tratado de Semiótica General* de Eco, 1975, eje de la base teórica de la investigación). La funcionalidad de un modelo semiótico de la traducción residiría además en la misma ambición de la semiótica

aplicada al análisis textual que, como bien queda explicitado en Fontanille (2004), más que proporcionar claves interpretativas de un texto como contenido, pretende detectar las condiciones mínimas de manifestación del sentido en un texto, que tratará como *estructuras formales*.

Otro texto fundamental, que es el que me ha acercado a la aplicación de la semiótica a la práctica de la traducción primero, y a la investigación en traducción después, ha sido *La traduzione totale* de Peeter Torop (1995, traducido en Italia en 2010, y, salvo error, todavía inédito en español). Este texto presenta una serie de modelos para el análisis textual con base en la semiótica de la cultura para el tratamiento de los elementos culturo-específicos (cfr. infra 2.3), y sobre todo tiene la idea de estandarizar, sin llegar a la aproximación totalizante que reprocha Eco, pero permitiendo a quien lo estudia tener una plantilla metodológica para el análisis textual. Sobre todo, la idea que me quedó tras leer este texto es una frase, con la que también podríamos resumir la obra, según la cual «il [testo originale] detta il metodo ottimale per tradurlo» (Torop, 2010: 96).

¿Cómo dictaría entonces el texto libertelliano su traducción *optimal*? Algunos de los instrumentos que ofrece la semiótica textual, como el análisis isotópico (Greimas y Fontanille, 1996, que identifica y sistematiza los núcleos temáticos/semánticos de un texto; cfr. infra 1.11), o los parámetros de traducibilidad de la cultura (Torop, 2010; cfr. infra 2.3), pueden ayudar a resolver esta pregunta, así como la aplicación de la semiótica interpretativa de Eco (1975; 1984) con base en Peirce, y más concretamente en la noción de interpretante, cuando se le hace coincidir con la de unidad de traducción. ¿Por qué es importante incluir la dimensión del interpretante en la práctica de la traducción? Porque las estructuras formales de un texto no se limitan a los dos planos de Expresión y Contenido, sino que estos dos planos se actualizan gracias a la dimensión interpretativa, que también forma parte de la función sígnica (E/C), y que a veces nos aparece de forma más inmediata, a veces más latente. A la hora de analizar el texto que se encuentra en traducir es importante, para cada unidad de traducción, determinar de manera adecuada el interpretante, que se da en la tercera dimensión

(o si queremos el buscado *tertium comparationis* entre los dos idiomas) que une una *función sígnica* (E/C) en L1 a otra (E/C) en L2 y que podemos imaginar en el centro de un modelo tridimensional (como ya en Vescovi, 1996; cfr. infra 1.4).

De la superposición de los conceptos de traducente e interpretante se derivan dos consecuencias fundamentales: la primera es que la unidad de traducción puede no coincidir con el término único, por lo cual reiteramos la conveniencia de abandonar la idea de traducir por «unidades microtextuales» (Ruiz Noguera, 2003); la segunda es que «*non è detto che l'interpretante di un segno debba essere un segno dello stesso tipo* (appartenente allo stesso sistema semiotico) e quindi non è detto che la denotazione di una parola sia una marca necessariamente traducibile con un'altra parola» (Eco, 1975: 198; cursivas del autor). La noción de interpretante, pues, engloba a otras nociones, como las de significante equivalente, índice directo sobre el objeto, definición, asociación emotiva, unidad cultural, semema, o bien cada una de las marcas que componen el árbol componencial del semema (Eco, 1975; 1984; en 1.7 me detengo en las varias declinaciones de la noción de interpretante). Entonces la labor interpretativa del traductor radicaría en interpretar el texto original de la mejor forma posible y en reformularlo según las herramientas que la diferente materia lingüística le ofrece para poder plasmarlo. El traducente más adecuado *puede ser*, pero no necesariamente, un término correspondiente, o puede ser una oración, un discurso, un *sema* aferente (entendido como “componente semántico” según la definición de Greimas, 1966 en Eco, 1975: 128), una marca connotativa, incluso una asociación de ideas, que el traductor tiene que saber reformular con el material lingüístico a su disposición; en esta perspectiva el concepto de traducibilidad resulta expandido (Fabbri, 2000; cfr. infra 1.7).

9. El traductor como *intentio*

Volviendo a las preguntas iniciales, al abordar la traducción de la obra completa de Libertella, ¿tiene que ser un mismo traductor quien traduce la obra de un autor? Una respuesta afirmativa puede encontrarse en el *Tratado de Semiótica General* de

Eco (1975) y precisamente en el concepto “anti-empírico” de autor –entendiendo aquí el traductor como autor de la traducción–, es decir, el de *intentio auctoris* como red de “estructuras emergentes”. Cada autor –empírico– de una traducción debería acercarse lo más posible a la serie de obras y traducciones existentes del autor –como *intentio*– que traduce, textos que a su vez dialogan con la cultura preexistente en el momento de su redacción; las tecnologías aplicadas a la traducción podrían ayudar enormemente para este escopo (cfr. infra cap. 3).

Sobre la segunda pregunta, que también es un interrogante que abordan los principales estudios de traducción, de Jakobson en adelante (con el concepto de dominante): ¿cómo se decide la forma mejor de traducir un texto?, considero que las claves para la adecuada interpretación, requisito fundamental a la hora de traducir, se dan en el texto a través de aquellas estructuras emergentes que el análisis semiótico permite codificar. El papel del traductor conllevaría desde este punto de vista un continuo ejercicio de abstracción, desde una posición que le permitiría evitar reelaboraciones que atiendan únicamente al contenido, además de relecturas digamos personales que no sean admitidas en el texto, y así evitar, en palabras de Eco, «especulaciones místicas sobre el sentir común que se realizaría entre el traductor y el autor original» (Eco, 2003).

Yendo, en fin, a la tercera pregunta que planteaba: en la obra de Libertella, ¿dónde residiría esta forma *optimal* de traducir? La investigación ha ido en la dirección de delinear una semiótica de la traducción con el intento de sistematizar y estandarizar los procesos decisionales del traductor; y en la búsqueda de una interpretación unívoca, que se daría en el plan que conecta expresión y contenido, en la noción de interpretante. Al analizar una obra para su traducción habría que preguntarse cuál es el código –en italiano, la *cifra*– de un autor: leyendo a Libertella me di cuenta de que uno de los ejes fundamentales de su escritura era el recurso a la etimología, que también podía servir para la traducción. De hecho, más iba avanzando en la lectura, más me daba cuenta de que en dicha lectura (o escritura; Libertella no hacía distinción, y hablaba nada más que de “lectoescritura”) se integraba también la tercera dimensión interpretativa, que atrevidamente se podría

definir casi una “meta-traducción” inherente al texto, con base en la etimología. A lo largo del análisis textual se indagará también si la raíz etimológica puede coincidir con la dimensión de interpretante. Sobre el uso de recursos de la escritura original como macroestrategia de traducción cito a continuación un precedente, basado en la ya mencionada traducción de *Nínive* (en Libertella, 1985) por Jeremy Munday.

10. *Abusive fidelity* y fronteras del traductor

En su manual *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Munday incluye como estudio de caso la traducción que hizo de *Nínive*, presentando el relato como «a text whose very language seemed designed to resist translation» (Munday, 2016: 269). En el capítulo dedicado a las aproximaciones filosóficas a la traducción, Munday introduce la estrategia promulgada por Philip E. Lewis en el ensayo «The measure of translation effects», estrategia esta *–abusive fidelity–* que contrapone a la *fluency* domesticadora.

Like Venuti, Lewis notes that translators have traditionally tended to conform to fluent patterns or ‘use-values’ in the [Target Language]. He argues for a different translation strategy, which he calls ‘abusive fidelity’. This involves risk-taking and experimentation with the expressive and rhetorical patterns of language, supplementing the [Source Text], giving it renewed energy: this is ‘the strong, forceful translation that values experimentation, tampers with usage, seeks to match the polyvalences or plurivocities or expressive stresses of the original by producing its own’ (Munday, 2016: 264)

Más que por el hecho de extranjerizar, de hacer «que suene a traducción» (cfr. infra 2.17 a propósito de la *extranjerización*), la *abusive fidelity* puede resultar útil para recuperar parte del residuo traductivo. En concreto, se trata de añadir nuevos juegos de palabras donde no los hay en el original para compensar los que inevitablemente se perdieron (Munday, 2010 y 2016), siempre que el tipo de intervenciones sean contempladas en la estrategia textual original. Citando a

Munday: «[a pesar de la dificultad,] en aquellas secciones donde los juegos de palabras tienen un lazo temático muy estrecho con la escena es importante conservarlos o compensarlos con otros dentro de la misma escena» (Munday, 2010: 81). Es una muestra de fidelidad a la *intentio operis* del original a la vez que una estrategia de compensación de los juegos y acepciones perdidas en la trasposición lingüística. En el tercer capítulo presentaré varios ejemplos en que la aplicación de esa estrategia sea más visible.

11. La etimología como herramienta de traducción

A lo largo de su producción literaria, Libertella juega con el recorrido etimológico de las palabras, volviendo a las raíces griegas y latinas de una serie de términos-clave en su producción como *moda*, *cifra*, *pasión-padecimiento*; en este juego, el autor procura desmantelar los procedimientos de significación, desarmando los mecanismos de construcción de las palabras que priman en su escritura, hacia el momento ideal de la lengua del *cavernícola* (Libertella, 1977). Los juegos morfológicos con los formantes que caracterizan la escritura libertelliana revelan el recorrido histórico de las palabras, y la recuperación de la raíz etimológica representa el intento de volver a una utópica plenitud del signo, anterior a la disgregación significante-significado. Coincidiendo con la visión del autor, el recurso a la etimología en la traducción permitiría acercarse a la utopía de una interpretación unívoca, a la que, en mi opinión, debería tender toda traducción, si se considera el proceso traductivo como movimiento asintótico hacia una interpretación *optimal*.

El recurso a la etimología en la traducción de Libertella, aprovechando las oportunidades que la traducción entre lenguas afines conlleva a partir de las comunes raíces etimológicas, me pareció un posicionamiento teórico ideal para que la traducción se quedara, «más acá de la interpretación», ya que ayuda a recuperar un significado arcaico a partir de una forma, eludiendo la necesidad de

“reducción a contenido”, que es la definición misma de interpretación, en el sentido peyorativo, que da Sontag (1984: 20) en su famoso ensayo sobre el tema.

El recorrido etimológico de una palabra da cuenta de los diferentes momentos en que se la unió como significante a un significado; en este sentido la búsqueda del momento ideal en el hilo del recorrido histórico de un término puede resultar una opción fructífera en cuanto permite reunir en algún punto un contenido dado y una expresión dada, incluso allá donde el *focus* en el contenido o en la expresión, por sí solo, no permitiría llegar a un resultado análogo. Casi para subvertir la certeza recién adquirida, en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990) Libertella advierte al traductor de los riesgos de la que llama «pasión etimológica»:

Quien busque reproducir en toda su soledad y pureza el original puede llevarse las mismas sorpresas que, por decir algo, quien busque el origen solo y puro de una palabra. [...] El traductor viaja hacia atrás buscándole a la palabra su origen único y cierto, la cuna latina o griega donde ella tendrá, por fin, su descanso. Pero en esa retrospectiva la cuna se balancea: la palabra va recordando los usos históricos que ella misma aceptó. Se va contaminando con diferentes redes y cadenas, y el etimólogo termina desvariando su camino, demora su llegada y pierde para siempre todo objetivo (Libertella, 1990a: 68).

Como el mismo autor advierte, el recorrido etimológico conlleva sus riesgos; sin embargo, como se mostrará en el análisis (cfr. infra 3.1-4), mediante la etimología ha sido posible recuperar algunas superposiciones semánticas y significados afines que el léxico italiano comparte con el español, demostración de cómo el recurso a la etimología común, además de una manera de rescatar significados olvidados de la lengua, puede ser una válida herramienta para soluciones de traducción unívocas en contextos distintos. Ese recurso, además, me pareció especialmente interesante porque permitía mantener relaciones significante-significado afines a las que establece Libertella (él mismo *traduce* continuamente acogiendo a la base etimológica; cfr. infra en 3.1 el fragmento sobre *pathos-pasión-patología*). En este caso, como en otros donde era central la reflexión sobre la procedencia de las palabras, resultó ser un recurso plenamente adecuado, sobre

todo para reproducir las relaciones fonéticas y morfológicas internas al texto. Sin embargo, el uso del lenguaje en Libertella no deja de ser un procedimiento necesario para cuestionar la propia posibilidad de una comunicación con el lector, y no puede considerarse un simple recurso lúdico. Leamos unas reflexiones del autor al respecto:

El cuestionamiento del sujeto como creador, la discusión entre materialidad y sentido, [...] la literatura concebida como un juego que en sí mismo genera teoría, son los modos de ponerse al día y enfrentar aquella ingenuidad que creía en la *expresión* de un sujeto frente a un público. Muere, en efecto, la expresión, es revisada la *representación*, es artificializado el texto, puesto entre paréntesis el hábito de “crear” objetos artísticos, y es deliberadamente desocultado el trabajo insumido en ese proceso. (Libertella, 1977: 38-9)

El uso del lenguaje de Héctor Libertella es una manera más, pues, de valorar sus tesis sobre vanguardia y mercado editorial, y por lo tanto el traductor es llamado a su vez a jugar con la lengua, forzando la gramática y rompiendo con las inercias traductoras. Al trabajar la morfología del italiano, es posible recuperar significados afines de palabras que el idioma comparte con el español. Se puede aprovechar la etimología común, pero siempre prestando atención a no incurrir en falsos amigos y buscando cierto equilibrio expresivo, hasta donde el léxico y las superposiciones semánticas lo permitan. Para hacer esto se pueden utilizar básicamente dos macroestrategias: la *hiperliteralidad* (De Campos, 1992) o traducción etimológica, y el cambio de eje (Osimo, 1998) ahí donde una traducción literal conllevaría acepciones distintas a las que el original pretendía transmitir. Sin embargo, en cada caso concreto será importante detenerse en la oportunidad de buscar otras asonancias, o emplear otros juegos de palabras, o mantener un significado afín renunciando al juego de palabras.

Como iré destacando en el análisis, la etimología puede llegar a ser una herramienta ventajosa también allá donde no se la utilice para los juegos lingüísticos en el original, y eso puede valer en las traducciones de Libertella, y también como estrategia de traducción general para todo texto en que el original lo

permita y que el traductor considere pueda ser fructífero para la traducción. También cabe destacar la posibilidad de dejar de considerar la etimología como práctica arcaizante, meramente esteticista, y estimarla en cambio como contribución a recuperar significados intrínsecos a ciertos significantes de modo que las traducciones puedan, en ocasiones, resultar menos estridentes. En muchos casos, la traducción etimológica satisface la necesidad de literalidad, de fidelidad *al signo*, en dirección opuesta a una actitud interpretativa centrada en explicitar un contenido: como el autor que quiere expresarse en una lengua ancestral (lejos de intentos puristas o arcaizantes), su traductor estará un poco más cercano (o tendrá la ilusión de estarlo) a la utopía de un *tertium comparationis* (cfr. a este propósito Ricoeur, 2001).

CAPÍTULO 1

ASPECTOS TEXTUALES DE UN ENFOQUE SEMIÓTICO PARA LA TRADUCCIÓN

En el panorama actual de la investigación sobre traducción literaria, el texto meta es considerado cada vez más una *transcreación* del original, entendida como reformulación de sus relaciones estructurales de significación (Haroldo de Campos, 1992). Dirigiendo el análisis hacia el proceso de interpretación del sistema semiótico del original, la actividad traductora se convertiría, pues, en un proceso de desconstrucción y reformulación de los mecanismos de significación que componen la obra. Tras exponer los límites que el enfoque lingüístico presenta para el análisis textual, recogidos ya en Coseriu (1977), iré ilustrando una serie de aplicaciones de la semiótica textual, semiótica interpretativa y semiótica de la cultura al proceso traductivo, enmarcando la reflexión dentro del debate sobre la posibilidad de una “cientificidad de la traducción”, también en consideración de los aspectos ligados a la aplicación de tecnologías y procesos de automatización que el desarrollo informático de los últimos años impone.

Siguiendo un enfoque semiótico de la traducción, las pautas para la decodificación del texto y su sucesiva recodificación irían desde una adecuada individuación de las *estructuras formales* (según la terminología de Eco, 1975) o *estructuras emergentes* (Fontanille, 2004), que se daría mediante la superposición de los conceptos de *interpretante* (Peirce, 1931-1958) y de *unidad de traducción* (cfr. el concepto de *traduciente* en Gorlée, 1994, reelaborado por Osimo, 1998). El trabajo interpretativo del traductor radicaría, entonces, en identificar el interpretante adecuado para cada unidad de traducción, para después reformularlo de acuerdo con las herramientas de las que dispone. El interpretante más adecuado puede ser un sema aferente, una marca connotativa, incluso una asociación de ideas que el traductor tiene que saber reformular: desde esta perspectiva, el concepto de traducibilidad resulta expandido (cfr. Fabbri, 2000).

1.1. Estudios de semiótica aplicada a la traducción

Entre los estudios de traducción con enfoque semiótico, destaca ante todo la producción de Peeter Torop, en especial su ensayo *Semiótica de la traducción, traducción de la semiótica* (1995), que trata la necesidad de una mayor comunicación entre los dos campos de estudio, y la monografía *La traduzione totale* [1995] (2010), que trata de sistematizar el proceso de traducción desde la perspectiva de la semiótica de la cultura. De esta obra interesa aquí especialmente el modelo de traducción adecuada que el autor desarrolla a partir de la cuádruple división hjelmsleviana entre forma y sustancia de los dos planos de Expresión y Contenido. El modelo de Torop enmarca el proceso de traducción como una *recodificación* del plano de Expresión y una *transposición* del plano de Contenido. El concepto de *adecuación* de la traducción utilizado por el autor deriva, junto con el de *aceptabilidad*, del trabajo de Toury (1980), cuya visión de la traducción se puede resumir como un proceso asintótico que tiende a un *optimum*, así como lo hace la teorización, algo implícito en el título de su *In Search of a Theory of Translation*.

Osimo (2010), describe el modelo toropiano de la siguiente manera:

Per [ricodifica] si intende un processo linguistico, formale, stilistico, mentre la trasposizione è un processo che [implica] la struttura contenutistica del testo. I due processi però non sono staccati l'uno dall'altro, ma, sul piano metodologico, interrelati: è soltanto in ambito traduttologico che conviene considerarli separatamente per comprendere meglio le distinte funzioni nel contesto del processo traduttivo. [...] Torop si serve di un modello che è il risultato dell'incrocio tra la divisione in fasi (analisi-sintesi) e la divisione in processi (ricodificazione-trasposizione). Da queste due coppie si ricava una quadripartizione delle traduzioni possibili. (Osimo, 2010, en Torop: XX)

Por lo tanto, cuanto más apropiada sea la traducción, más será apta para preservar las interrelaciones peculiares del texto original, tanto en términos de contenido como de expresión. Según el autor del modelo, resultarán apropiadas

tanto las traducciones que están “centradas en la dominante” como las que él define “autónomas”, que miran a transmitir solo uno de los planos del original de forma aislada, independientemente del aspecto estructuralmente dominante (ibid.: 49). Por consiguiente, pueden existir traducciones diferentes e igualmente adecuadas de un mismo texto, en función del aspecto dominante que se haya elegido *magnificar* en el texto original:

traduzione adeguata							
ricodifica				trasposizione			
analisi		sintesi		analisi		sintesi	
dominante	autonoma	dominante	autonoma	dominante	autonoma	dominante	autonoma
macrostilistica	precisa	microstilistica	citazionale	tematica	descrittiva	espressiva	libera

Tabla 1. Modelo de los ocho tipos de traducción adecuada (en Torop, 2010: 25).

Aun contemplando diferentes formas de adaptación, queda claro que para Torop el aspecto fundamental que mantener en traducción es la información culturo-específica, posicionamiento teórico que sin embargo puede causar que el elemento cultural, recodificado como aspecto dominante de un texto, cobre una importancia que no tiene en el original (cfr. el Capítulo 2 sobre la cuestión de la reificación de la alteridad en la práctica editorial). Osimo (en Torop, 2010: XX) subraya al respecto que para colmar la falta de información acerca de las características culturales de un texto, si la macroestrategia opera hacia el lector y no hacia el texto, en la traducción se hace espacio un “segundo texto” que englobará información y claves interpretativas (Osimo, 2010: XX). Sobre la confección del paratexto se volverá en 3.9.

Torop (2010), aun tratando aplicaciones de la semiótica a la traducción literaria, aborda el tema únicamente desde el aspecto cultural de una producción artística, para luego pasar al tema de la traducción desverbalizante (específicamente, la transposición fílmica). Lo mismo hacen Dusy y Nergaard (2000) en su trabajo dedicado a la *traducción intersemiótica* y el clásico de Julio Plaza (1985) *Tradução Intersemiótica*. En el panorama italiano destacan además los estudios de Stecconi (2001) y Damiani (2008), quienes aplican elementos de semiótica textual e

interpretativa a la traducción técnica. Otros de los escasos estudios que he encontrado sobre semiótica aplicada a la traducción literaria desde una perspectiva textual han sido el de Vescovi (1996; en formato de apuntes y publicado como acta de congreso), que iré citando difusamente en 1.4 y que también retomaré en 3.11 con relación a su diálogo con Lotman (1978), y la traducción italiana hecha por Bruno Osimo (2014) que recupera el *Manuale di semiotica della traduzione* de 1964 de Revzin y Rozencvejg, que cito a continuación.

1.2. Traducción artística vs traducción literaria

Como señalan Revzin y Rozencvejg en su *Manual de semiótica de la traducción* (primera edición 1964; primera edición italiana 2014) para una reformulación lingüística que sea coherente desde el punto de vista semiótico y que supere la búsqueda de equivalencia dentro de correspondencias biunívocas hace falta un marco teórico, no normativo: «La scienza che aspira a descrivere la traduzione come processo deve essere teorica e non normativa» (ibid.: 19). Como explica Osimo, quien se ha ocupado de la edición italiana del *Manual*, los autores distinguen también entre «traducción literaria» –que en la visión paneslava abarca todo lo que en Europa consideramos *editorial*– y «traducción artística», que concierne poesía, narrativa, ensayística de autor (N.d.T., en línea).

Tradicionalmente, el texto poético, en cuanto expresión máxima del texto artístico literario, ha sido objeto de estudio en función de su intraducibilidad: piénsese por ejemplo en las teorizaciones de Roman Jakobson o de Octavio Paz. El semiólogo italiano Paolo Fabbri, en *La svolta semiotica* (1998), invierte la idea para así ampliar el concepto de traducibilidad: la poesía es el género más abierto al estudio traductológico, porque representa la máxima realización de todo recurso lingüístico; la traducción poética explota todas las posibilidades de significación, al contrario que la traducción del lenguaje cotidiano o técnico, la cual presenta restricciones específicas con respecto a las más amplias posibilidades de la traducción. Debido a su dimensión polisensorial, además, el texto poético es el que

más se presta a ser estudiado desde un enfoque intersemiótico: puesto que la comunicación con el lector se basa en factores que van más allá de lo meramente lingüístico, resultará conveniente extender el dominio teórico a los demás códigos que intervienen en la significación.

Los estudios que se basan en el enfoque polisensorial destacan analogías entre la traducción poética e intersemiótica, en consideración de los procesos de significación implicados en ambas actividades. A este propósito Torop propone un paralelismo interesante, equiparando la labor del traductor a la de un director de cine implicado en la adaptación de una novela, en cuanto llamado a poner el texto literario en partes transmisibles y perceptibles por diferentes canales, mientras que el lector de traducciones, por su parte, es asimilado al espectador de la adaptación fílmica (Torop, 2010: 160). Visto de esa manera, la capacidad de representación visual del traductor también desempeña su papel en el resultado de la traducción, puesto que un desacierto en la unidad rítmico-visual del texto meta puede comprometer la transmisión del contenido estético del original.

Además, poner distintos códigos en el mismo plano es una manera eficaz de superar la supuesta intraducibilidad del mensaje poético. Si la poesía comparte intenciones y mecanismos expresivos con la obra plástica o audiovisual, se hace posible transferir el contenido estético de un lenguaje a otro y de una lengua a otra. Si los valores simbólicos son continuamente negociables, entonces todo es traducible, idea que se actualiza al anteponer la cohesión semiótica a la cohesión lingüística. Tal actitud ofrece una doble ventaja: por un lado, valora mucho al receptor de la obra, eludiendo la sobreinterpretación muchas veces debida a los propios medios lingüísticos; por otro, ofrece un plan de fuga al traductor estancado en la intraducibilidad, extendiendo la unidad mínima de traducción de la palabra, de la oración, al signo estético. En suma, la convicción es que el traductor debería mover sus elecciones interpretativas siempre en consideración de la función semiótica de cada elemento en la economía textual. En el tercer capítulo retomaremos el concepto de texto artístico de Lotman (1970) desde la mirada estructural y con relación a las tecnologías de la traducción asistida por ordenador.

1.3. Semiótica del texto y semiótica de la traducción

Según Torop (2010: 96), «il [testo originale] detta il metodo ottimale per tradurlo». En el caso de *El árbol de Saussure*, es el mismo texto el que sugiere una aproximación a la lectura a-interpretativa («no hace falta saber leer para ponerse frente a un libro»), negando los procesos de semiosis: el signo árbol es al objeto árbol porque hay un punto de vista interpretativo. Cuando este desaparece, el árbol de Libertella deja de ser *árbol* y queda solamente *un tronco con ramas y hojas* (el signo se convierte en icono). Creo que es esta la verdadera apuesta del traductor, una suerte de equivalencia potencial (exponencial) que ofrezca todas las interpretaciones posibles, sin dejarse distraer por el contenido vehiculado por la significación.

El principal objetivo de toda traducción es que el texto mantenga una coherencia semiótica, y esto vale aquí más aún si se tiene en consideración la perspectiva de Libertella hacia la crítica y la traducción literaria. En palabras del autor, el enfoque semiótico aplicado al análisis textual puede evitar que las obras estén «sujetas al impreciso juicio de valor metafísico» (Libertella, 1977: 67). En su visión, la práctica semiótica es especialmente fructífera porque incorpora «un permanente trabajo de descentramiento [entre las diversas disciplinas que enlaza], para que las ciencias no se reconozcan en ningún centro “sintetizador” que reclame una vez más el patrimonio de la Verdad» (ibid.: 66):

Esa función que incorpora la semiología sugiere –para el caso de una teoría literaria en Latinoamérica– un cuestionamiento de toda lectura única, sea psicoanalítica, política, “estética”. Y además permite *controlar* aquellas tendencias opuestas a la “cientifización” con peligro colonial y al *dilettantismo* que opina vagamente sobre las obras (ibidem).

La mirada semiótica me parece un requisito indispensable del traductor, al menos por tres motivos: el primero es que el traductor no puede (o debe) sustituir al lector en la interpretación de un texto; el segundo es que su interpretación podría no ser exacta; el tercero, quizás el más importante, es que quizás la obra no

comunique ningún contenido: hay que renunciar a la idea de que existe un «subtexto que resulte ser el verdadero» (Sontag, 1984: 19). El análisis semiótico, de hecho, más que proporcionar claves interpretativas de un texto como contenido, pretende detectar las condiciones mínimas de manifestación del sentido en un texto, que tratará como «estructuras formales» (Fontanille, 2004). En la perspectiva semiótica, la estructura de un texto no se limita a los dos planos de Expresión y Contenido, sino que estos dos planos se actualizan en la dimensión interpretativa, que también forma parte de la estructura textual. Por su parte, el traductor, como actante de la enunciación, como autor de la traducción, no se da sino en una red de «estructuras emergentes»:

El análisis semiótico no tiene como ambición la de proporcionar la clave interpretativa de los textos; no tiene una teoría de la intención, sino solamente una teoría de la intencionalidad, es decir, de las condiciones mínimas de la manifestación, de localización y de captación del sentido en discurso [...] El análisis semiótico encontrará el conjunto de fenómenos y sin duda algunos otros, que tratará como estructuras formales, y no substanciales, para volverlas comparables y para articularlas entre ellas, pero sin la ambición de interpretarlas. (Fontanille, 2004)

Las claves para la interpretación adecuada de un texto, que tenemos que considerar requisito fundamental a la hora de su traducción, se darían entonces en el texto a través de aquellas estructuras emergentes que el análisis semiótico nos permite codificar. Para decirlo según Eco (1975), existe una *intentio operis* cuyas estructuras se dan en el texto y que da cierto margen de interpretación, cuyos límites el mismo texto establece.

Es en este sentido que sería ideal traducir desde «más acá de la interpretación» (Libertella, 1993), tratando en cada fase del proceso traductivo de quedarse siempre un paso antes de la reelaboración de contenidos, y delineando estrategias de traducción que consigan entregar a cada lector la intención del texto, sin la influencia de la interpretación personal, tratando a la vez de minimizar lo más posible las trazas de este procedimiento de mediación.

1.4. Bases de un modelo semiótico para la traducción

Si en Saussure (1916) el signo lingüístico se da en una relación diádica, bidimensional, entre un significante en el plano de la Expresión y un significado en el plano del Contenido, en Peirce la relación es triádica, y abarca a la vez los tres elementos de la función sígnica: representamen (Expresión), objeto (Contenido) e interpretante.

Un segno, o representamen, è qualcosa che per qualcuno sta per qualcosa sotto qualche aspetto o capacità. Si rivolge a qualcuno, ossia crea nella mente di quella persona un segno equivalente, o forse un segno più sviluppato. Quel segno che crea lo chiamo *interpretante* del primo segno. Il segno sta per qualcosa, il suo *oggetto*. Sta per quell'oggetto non sotto tutti gli aspetti, ma in riferimento a una specie di idea, che a volte ho chiamato *ground* della rappresentazione (Peirce, 1931-1958, Vol. 2: 228; tr. it. de B. Osimo en *Logos*, en línea)

Para la idea de traducción aquí presentada, deberíamos imaginar un modelo tridimensional, que iré delineando a medida que avanza la reflexión, en donde el punto de unión entre los elementos de la función E/C en L1 y los de E/C en L2 sea el interpretante; dejo aquí unas consideraciones previas a su elaboración, algunas de ellas procedentes del providencial blog de Bruno Osimo (2014).

Para explicitar como se actualiza el proceso de significación, y cómo esto puede servir para las fases de decodificación y recodificación (terminología de Torop, 2010) del texto traducido, cabe ante todo destacar que «la triade segno interpretante oggetto non contempla il concetto di 'significato' finché non si viene all'attualizzazione del processo semiotico [...] Il significato di un termine, secondo Eco (1995, 187), è rappresentabile come rete di caratteristiche che riguardano quel termine» (Osimo, 2014); como ya en Peirce, el significado es, «nella sua accezione primaria, la traduzione di un segno in un altro sistema di segni. [Il] significato di un segno è il segno in cui deve essere tradotto (Peirce, 1931-58, Vol. 1: 339)» (ibid.).

Esta definición conlleva dos cuestiones concatenadas, que son (i) la problemática de una semiótica exclusivamente basada en el *signo-reenvío* (en Eco, 1975; que ejemplificaré en la primera parte del Capítulo 3 dedicada al análisis textual) y (ii) la de la semiosis ilimitada (como traducción continua de un signo en otro signo, en la *Gramática Especulativa* de Peirce, 1931-59). Eco, pone en evidencia Osimo, resuelve todo esto con la introducción del concepto de interpretante energético (Eco, 1991: 45), y que Osimo bien resume como sigue: «[l]’interpretante è soggettivo, ma esiste un uso pragmatico delle parole che [...] punta su quella parte degli interpretanti che presumibilmente può essere condivisa» (Osimo, 2014). Corresponde al traductor, entonces, seleccionar los nudos adecuados en la red asociativa.

Trasladando el concepto a una forma lógica, para individuar el interpretante más adecuado, el árbol componencial del semema (el conjunto de acepciones de una unidad de significación) se uniría al modelo en red rizomático de la enciclopedia en Eco (1997). Mientras se esbozaba en mi mente una formulación gráfica de este modelo para la traducción, descubrí que algo del mismo modelo había sido ya teorizado por Vescovi (1996); lo describo a continuación, destacando similitudes y diferencias entre las dos representaciones de las relaciones de significación. Ante todo, desde el punto de vista teórico en la formulación de Vescovi «il nodo costituito del rapporto fra testo di partenza e testo d’arrivo [può] ancora essere esplorato nel tentativo di offrire un presupposto scientifico alla pratica della traduzione e della lettura di testi tradotti» (Vescovi, 1996: 249-250), lo cual representa la primera similitud con mi visión. Su modelo se basa a su vez en la semiótica interpretativa de Eco (1975) y en particular en la «teoría de códigos»; según Vescovi «[la] struttura triadica della semiotica peirceiana, in parte ripresa da Eco, contrapposta alle dicotomie [...] che, per secoli, hanno dominato nella teoria della traduzione, può offrire un contributo alla definizione del rapporto tra testo originale e testo tradotto» (Vescovi, 1996: 247). El autor parte del estudio del método semiótico aplicado a la traducción –no literaria– y del método semiótico

aplicado al análisis del texto literario, para después sintetizar los resultados de ambos estudios en un modelo unificado (ibid.).

Desde el punto de vista aplicativo, la idea central en Vescovi es que «la traduzione semiotica si fonda sul ricreare il rapporto tra unità culturali» (Vescovi, 1996: 258), con el interpretante al centro. Partiendo de la tríada peirciana representamen-objeto-interpretante citada arriba, en la teorización de Eco el objeto designado no es más que una «unidad cultural». El aspecto fundamental de la teoría interpretativa de Eco, especialmente para su aplicación a la práctica de la traducción, como señala también Vescovi, es que el código «non stabilisce una relazione tra il segno e un oggetto reale in qualche modo esperibile, ma contiene tutte le informazioni che permettono di mettere in relazione un segno e la corrispondente unità culturale indipendentemente dalla esistenza fisica di un “mondo” extra comunicativo di riferimento» (ibid.: 250). No hay necesidad, por lo tanto, de una confrontación efectiva de un referente (semiótica del *signo-reenvío*), en cuanto este ya existe como formante parte de la función sígnica. La unidad cultural, como recuerda el autor, desde el punto de vista semiótico, prescinde del valor semántico (ibid.), y es justamente este enfoque lo que permite superar también el concepto de intraducibilidad inherente a la aproximación relativista basada en la correspondencia lingüística en sentido lexical y también objetual.

Sin embargo, para definir lo que es una unidad de traducción, a lo largo de la investigación me di cuenta de que no siempre esta puede coincidir con la unidad cultural, cosa que planteaba al principio de la investigación. En cambio, el concepto de unidad de traducción podía coincidir con el de función sígnica en sí, donde hay una E/C [L1 y L2] y un interpretante [traducente] que las une (según la ya citada triade de Peirce). Entonces, el concepto de unidad de traducción se modularía a partir de una adecuada segmentación, pudiendo o no coincidir conceptualmente con una unidad cultural; de ahí, el concepto de traducente podría modularse a partir del de interpretante. A este respecto, Vescovi trae el método de traducción dinámica delineado en Nida y Taber (1969):

La pratica della traduzione dinamica si spinge anche oltre, fino a cambiare anche in modo radicale il valore semantico di un semema, come nel caso proposto come esempio da Nida e Taber (1969: p. 95) in cui il greco [yuvn] viene tradotto con «madre» (anziché con «donna»), perché nella donna la società moderna non vedrebbe le caratteristiche di affetto e di innocenza che vede invece nella madre. Questa traduzione può essere letta in termini semiotici come sostituzione di un segno con una parte del suo interpretante (Vescovi, 1996: 255).

De acuerdo con este enfoque, entonces, la elección del interpretante puede y debe modularse según el repertorio enciclopédico de referencia en el contexto de recepción del texto traducido, funcionando ambos modelos con el interpretante al centro. A continuación expongo una serie de premisas textuales que guiarán el análisis de la obra para traducir y del contexto de producción y recepción (incluyendo los aspectos culturales y de mercado, que se analizarán detenidamente en el Capítulo 2).

1.5. Límites de un enfoque lingüístico para la traducción

Una vez recordados los conceptos de traductante y unidad traductiva, y con las bases teóricas que definen el método de la semiótica aplicada, pasaré ahora a analizar los límites de un enfoque lingüístico para la traducción, mediante la revisión de una serie de equivocaciones metodológicas en el plano textual que superponen la traducción al trabajo diccionario. Este tipo de enfoque en el plano textual está estrictamente ligado a otro enfoque de tipo ideológico (al que está dedicado el próximo capítulo), basado también en la búsqueda de correspondencias biunívocas según la categorización propio/ajeno: una atenta valoración de las implicaciones ideológicas ligadas a la estrategia textual ayudará a lo largo del trabajo a socavar la idea de inevitabilidad del uso de exotismos –con referencia a los llamados intraducibles– hacia la superación de la llamada traducción cultural. Empezaré aquí por desmontar algunas bases teóricas sobre las que descansan las estrategias textuales esencializadoras, que según mi lectura coinciden en un enfoque lingüístico-textual hacia el proceso traductivo.

Aun tratando la traducción –como producto– según una serie de errores individuables en la (no) correspondencia terminológica entre idiomas, ya Vinay y Dalbernet en su *Estilística comparada* (1958) preveían, como expansión de la traducción *directa*, operada en el plan léxico, una serie de estrategias de traducción *oblicua* operada en los planos sintáctico y semántico, configurada como dimensión adicional con respecto a la traducción terminológica. Donde el préstamo, el calco y la correspondencia palabra por palabra –que son estrategias de diccionario– no son practicables, el traductor cuenta con las técnicas adicionales que los autores llaman transposición (ej. *después de que él regrese se convierte en a su regreso*), modulación del punto de vista (ej. *no es difícil de encontrar puede convertirse en fácil de mostrar*); equivalencia (ej. *comme un chien dans un jeu de quilles se convierte en como un elefante en la porcelana*) y adaptación (a través de la reformulación, especialmente para juegos de lenguaje y fraseologismos) (Vinay y Dalbernet, 1958: 64-65; y véase también por ejemplo Hurtado Albir, 2016, quien ofrece una de las clasificaciones más recurrentes). En nuestra opinión, en realidad, cada unidad de traducción requiere cierto grado de modulación y adaptación, y es precisamente esto lo que convierte a la traducción literaria –artística– en un hecho de creatividad autoral, a partir del material lingüístico del que dispone. Como bien explicita Vescovi,

[l]a traduzione semiotica differisce dalla traduzione semantica (Newmark, 1981) perché quest'ultima appunta la propria attenzione sulla lingua dell'autore, tralasciando di considerare il ruolo del lettore [dunque l'aspetto interpretativo]. In questo modo la traduzione semantica tende a sottovalutare quello che i romantici chiamavano spirito della lingua, che in termini semiotici si è identificato con l'enciclopedia dell'autore. Per la traduzione semiotica il codice in vigore ai tempi e nel luogo dove l'autore opera e il suo sottocodice artistico (di cui l'idioletto è la componente più difficile da tradurre) sono entrambi egualmente importanti (Vescovi, 1996: 257-258).

Otra autorizada crítica de la traducción léxica proviene del famoso ensayo de Eugenio Coseriu (1977) titulado *Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la*

traducción. Coseriu, ahora ya un clásico en los estudios de traducción, fue pionero en individuar los planteamientos correctos y equivocados en la teoría de la traducción, en relación tanto con el análisis como con la interpretación del texto original. Recuerdo aquí las reflexiones que más conciernen a los temas aquí discutidos, a partir de la introducción:

Los que más llaman la atención, entre los planteamientos que tengo por equivocados, son los siguientes:

- 1) La problemática de la traducción y del traducir se aborda como problemática concerniente a las lenguas.
- 2) Se exige a la traducción (o a la traducción «ideal», pero ya teóricamente «imposible»), al menos de modo implícito, que reproduzca con los medios de la lengua de llegada todo lo entendido «en» y «por» los textos originales, todo lo «comunicado» por estos textos; y, como la traducción no puede hacerlo, se la califica de «imperfecta» por su misma naturaleza, aunque necesaria desde el punto de vista práctico.
- 3) La traducción como técnica relacionada con las lenguas («transposición») se equipara al traducir, es decir, a la actividad de los traductores. Esto lleva, entre otras cosas, a la paradoja de que la traducción sería teóricamente imposible pero empíricamente constituiría una realidad.
- 4) Se postula un «óptimum de invariación» genérico y abstracto, válido para toda traducción. (Coseriu, 1977: 216).

El primer límite de las teorías lingüísticas, tal como las identifica el autor, es la prescriptividad, en el sentido de que ofrecen al traductor una serie de técnicas, que se aplicarían a cada contexto, y que *debería* seguir, catalogando otras como *errores de traducción* (según el modelo de la *Estilística* de Vinay y Dalbernet mencionado anteriormente). Esto se debe principalmente a que «[el] supuesto principal de las teorías basadas en la lingüística es que el lenguaje [es] una herramienta de comunicación utilizada por un individuo basada en un sistema de reglas» (Venuti, 2005: 30). La traducción, dice Venuti, sufre de «una reducción indiscriminada a la corrección lingüística, especialmente por parte del mundo académico de lenguas

extranjeras que reprime el *remainder*¹ local [...] negándose así a considerarlo un vehículo de valores literarios en la cultura de llegada» (ibíd.: 44). Esta actitud revela en realidad «una veneración irracional y excesiva por las lenguas y literaturas extranjeras» (ibíd.), y es precisamente esta fascinación la que fácilmente conduce a caer en el exotismo, que aparece como la única alternativa posible en todos aquellos casos en los que la traducción no es inmediata, en el sentido de que no existe una correspondencia lingüística inmediata.

Otro límite, directamente vinculado al primero, es considerar la traducción como un problema simplemente relativo a la relación entre la lengua de origen y la lengua de destino. Según esto, el proceso de traducción consistiría en una simple sustitución en el plano de la expresión (Coseriu, 1977: 216-217); el enfoque lingüístico tiende a considerar la traducción como una búsqueda de una correspondencia diccionarioal entre términos, sin considerar la función semiótica de la unidad de traducción en contexto, y llevando así a identificar en la serie original palabras intraducibles (sin embargo “se traducen textos”, nos recuerda Coseriu). En mi visión, la necesidad de incluir elementos de semiótica textual e interpretativa en la traducción se acompaña a la necesidad de un cambio de concepción de la traducción como transferencia de un texto de origen a uno de llegada, como correspondencia de términos y fraseologías entre lenguas o como transferencia de contenido de un compartimento cultural a otro.

La idea de partida para un enfoque semiótico a la traducción es que cuando el traductor aborda el texto desde una perspectiva diferencial, con consideraciones como “el café que tomas en Italia no es el mismo que preparas en España”, la traducción se vuelve imposible y corremos el riesgo de no traducir ya ni siquiera *casa con casa*. Lo que el traductor debería siempre tener en cuenta es que “[en] la traducción se trata de expresar «un mismo *contenido textual* [en] lenguas diferentes” (Coseriu, 1977: 220). Al no poder existir en el plano terminológico, la equivalencia consistiría en buscar, según el autor, en el «contenido supra-

¹ Según la definición del autor: “The collective force of linguistic forms that outstrips any individual's control and complicates intended meanings” (Venuti, 2005: 108).

idiomático» (ibidem), operación que, añadido, solo puede tener éxito si hace de puente un *interpretante* adecuado entre la *unidad de traducción* en el texto a traducir y la unidad correspondiente en el idioma de traducción. En palabras del autor:

Pero ¿cuál es este contenido «supraidiomático» si, precisamente, *no* puede ser un contenido de lengua? Hay que distinguir tres tipos fundamentales de contenido lingüístico: *designación*, *significado* y *sentido*. El *significado* es el contenido dado en cada caso por la lengua, y, precisamente, *exclusivamente* por la lengua [mientras que] la *designación* [como] referencia a la «cosas» extralingüísticas, a los «hechos» o «estados de cosas» extralingüísticas (...) sólo puede darse a través de los significados. El *sentido* es el contenido particular de un texto o de una unidad textual, en la medida en que este contenido no coincide simplemente con el significado y con la designación. (...) en principio, el sentido es en gran parte transferible a otros modos de expresión, no lingüísticos (Coseriu, 1977: 220-221).

Aunque no siempre expresados en los mismos términos, es fácil reconocer aquí conceptos y nociones del *Tratado de Semiótica General* (Eco, 1975) ya mencionados en la introducción y que retomaré a lo largo del análisis, que se erigirán en la base interpretativa del proceso de traducción como una válida alternativa a una concepción lingüístico-relativista de la traducción. Al traducir, siempre es necesario tener en cuenta el «contexto extradiomático» (Coseriu, 1977); luego tantas serán las connotaciones de un término o expresión en contexto, tantas serán las correspondencias traductivas disponibles, preferibles la una a la otra siempre en función de contexto y co-texto. La exotización, como la adaptación cultural de un texto, nunca es una elección obligatoria, siempre es una opción, no necesariamente preferible, ya que ambas requieren, en el plano extratextual, toda una serie de explicitaciones que, como también destaca Eco (2003), no pueden definirse traducciones:

Las explicaciones analíticas de los significados de las lenguas están en su lugar en un diccionario o en la lexicología contrastiva; pero una traducción no es un

diccionario, ni un estudio lexicológico, sino un hablar por medio de otra lengua y con un contenido ya dado. Los significados de la lengua de partida funcionan en la traducción solo en la primera fase, en la fase semasiológica; pero tan pronto como se ha entendido lo que el texto original designa, quedan excluidos, ya que en la segunda fase, la onomasiológica –es decir, en el proceso propio del traducir– se trata de hallar significados de la lengua de llegada que puedan designar lo mismo (Coseriu, 1977: 223).

Las fases de descodificación y recodificación (Osimo, 2011; Torop, 2010) deberían, por lo tanto, permanecer diferenciadas. A la fase de descodificación –en el sentido de análisis e interpretación adecuados– sigue la de recodificación mediante el material lingüístico propio –que, idealmente, no debería necesitar de explicación–. Los significados no serían más que «herramientas para la comunicación [del] contenido» y *no* el contenido mismo (Coseriu, 1977: 224). La equivalencia traductiva radicaría, entonces, en la función de designación que rige la relación entre los significados de las dos lenguas involucradas en el proceso de traducción (dimensión interpretativa), y no en el significado en sí mismo (como, por ejemplo, en la lingüística contrastiva); equivalencias que, además, solo funcionan en contexto y en situación (ibidem). Y es precisamente por eso que la falta de correspondencia léxica inmediata no debería paralizar al traductor (ni, en consecuencia, bloquear el proceso semiótico del lector).

En resumen, el traductor debería renunciar felizmente a la idea de mantener toda la información; traemos al respecto un último principio fundamental, e igualmente esclarecedor, a saber, la distinción entre «transponer» (como sustitución léxica interlingüística) y «traducir» porque «simplemente no se transpone mediante la traducción» (Coseriu, 1977: 235). Principio que resuelve también el problema de la individuación de la invariante traductiva: el contenido. Habiendo aceptado el supuesto de que no todo se puede transponer «se ha intentado establecer una escala de ‘invariación óptima’, que iría desde un mínimo de invariación en la fonética (o en la grafía) hasta un máximo en cuanto al sentido de los textos». (Coseriu, 1977: 235-236), al igual que hace Torop en su modelo de

traducción adecuada basado en las dominantes jakobsonianas, de las cuales aquí profundizaremos la de la cultura (cfr. infra Cap. 2). Siempre en Coseriu:

Por otro lado, el problema de la invariación óptima adquiere aspectos nuevos –y, en cierto sentido, desaparece como problema– si se distinguen la transposición» y el traducir». Con respecto a la transposición, la noción misma de invariación 'óptima' no es, en rigor, admisible, pues en este caso se trata de juicios de existencia, que, como tales, no consienten ninguna gradualidad. Es decir que las «correspondencias exactas» (en la designación) entre la lengua de partida y la de llegada existen o no existen: en sentido propio, no puede hablarse de correspondencias *más o menos* idóneas (ibid.)

Este tipo de críticas al enfoque lingüístico continúan hasta el día de hoy en traductología, señal de lo mucho que este enfoque sigue arraigado en la práctica de la traducción editorial. Bensoussan (2009) lamenta cómo «algunos han estimado y todavía piensan que la traducción es una mera cuestión de lengua. Dando poco valor a la hermenéutica, y a la literatura en general, devuelven la operación de traducir a una ecuación lingüística pura» (Bensoussan, 2009: 369). Muchos estudios de traducción publicados en Italia abordan la cuestión de la cientificidad desde un punto de vista puramente diccionarioal, en el sentido, insisto, de que clasifican las traducciones según la posibilidad o no de una correspondencia léxica (cfr. por ejemplo, la introducción de Cavagnoli, 2007). Una supuesta «cientificidad» de la traducción no habría que buscarla en la literalidad, sino en la precisión del análisis textual que guía las elecciones de traducción, que pueden adquirirse a través de una mirada semiótica, auspiciando que con la práctica se vuelva algo «automático». Como señala Venuti:

La ricerca sulla traduzione e la formazione dei traduttori sono state ostacolate dalla prevalenza degli approcci di tipo linguistico, che offrono una visione limitata dei dati empirici che raccolgono. Inoltre [tali approcci] promuovono modelli scientifici per la ricerca e continuano a essere restii a prendere in considerazione i valori sociali che entrano in gioco nel processo di traduzione, così come il suo stesso studio. La ricerca assume pertanto un atteggiamento scienziasta che pretende di

essere oggettivo o indipendente dai valori, ignorando il fatto che la traduzione, come qualsiasi altra pratica culturale, implica la riproduzione creativa di valori (Venuti, 2005, 8).

Una problemática añadida del enfoque lingüístico radicaría precisamente en abogar por una visión relativista en sentido tanto lingüístico como cultural, basada en la oposición traducibilidad/intraducibilidad, cuando en cambio, desde el hecho mismo de que la traducción como práctica existe, «todo es traducible» (cfr. Venuti, 2019). De las observaciones reportadas hasta ahora, podemos decir que se trataría, entonces, de evitar formulaciones generales o plantillas que aplicar, o, peor todavía, series de errores de traducción. Una buena forma de evitar tales falacias en el método puede residir en integrar los estudios de semiótica en los de traducción, lo que, según Torop (2010; 1995) beneficiaría a ambos campos disciplinarios². A continuación, voy a profundizar más en uno de los principales estudios de semiótica de la traducción, problematizando el enfoque de una traducción basada en los aspectos culturales, y las consecuencias que conlleva, en el plano textual, superponer los conceptos de unidad traductiva y unidad cultural.

1.6. Aspectos problemáticos de la categorización propio/ajeno en traducción

Creo que la «accesibilidad a los elementos del [texto original]» promulgada por Torop (1995: 65) se vuelve superflua si se entiende en el sentido de voz enciclopédica; en cambio, la accesibilidad misma debe garantizarse a través de la mediación de los elementos con los que el lector modelo de la traducción no está familiarizado. La definición diccionarioal que el traductor debe poseer o recuperar en la fase documental de su labor no tiene por qué explicitarse al lector, quien debe

² “La scienza della traduzione contemporanea ha bisogno di un metodo interdisciplinare sintetizzante, di un metodo comprensivo che permetta di riflettere in modo sistemico sui problemi fondamentali dell’attività traduttiva e della sua descrizione –e concezione– scientifica. La realtà è tale che nell’evoluzione della scienza della traduzione si riflettono quasi tutte le tappe dello sviluppo della linguistica e della semiotica contemporanea” (Torop, 2010: 60).

recibir el mensaje que el traductor ha mediado para él, ahorrándose todo esfuerzo innecesario. Las traducciones con enfoque lingüístico basadas en la oposición categorial propio/ajeno, en cambio, actúan en dirección opuesta: faltando por completo la mediación en el plano textual, el elemento desconocido permanece inaccesible, al menos en la inmediatez de la lectura; su accesibilidad se pospone a un momento posterior, el del glosario, que se configura como un conjunto de curiosidades fruto, más que de la necesidad u oportunidad, de una determinada estrategia editorial. En definitiva, la presencia del paratexto se convierte en un elemento central tanto de las traducciones *exotizantes*, como de las *domesticadoras* (según la oposición de Venuti, 1995), un aparato que recoge toda la información sobre la cultura implícita –del contexto de origen o de destino, según la estrategia– que no ha sido mediado en el plano textual.

Según mi experiencia como lectora de traducciones, en la mayoría de los casos prevalece la exotización, dentro de la cual es precisamente el deseo de aislar el elemento extraño y exótico lo que crea la necesidad del glosario, la nota al pie o la nota introductoria. Es la macroestrategia exotizante la que determina el uso de exotismos en la traducción, estrictamente en cursiva debido a la norma editorial, y la necesidad del uso de elementos paratextuales. Es la estrategia de traducción la que configura ciertos elementos como “ajenos”, y que por tanto no son mediados, en cuanto se consideran intraducibles. En el plano textual, esta estrategia, basada enteramente en una concepción lingüística de la traducción, implica la inserción de términos en lengua extranjera que permanecen separados –incluso gráficamente– del resto y dificultan la lectura con continuos tropiezos, y la recuperación de información *fuera del texto*. Cada vez que el lector encuentra un término ajeno, el proceso semiósico se interrumpe: el *exotismo*³ no denota nada, y el efecto de significado que connota, lo que el lector percibe, es a lo sumo una vaga sensación de alteridad; alteridad que queda asociada inmediatamente a la

³ En el sentido, esta vez, de término, expresión en lengua extranjera.

ininteligibilidad de lo que se configura como ajeno, y la irreconciliabilidad de este con lo propio.

El lector es distraído primero por el uso de la cursiva, y por la inserción de notas, y en última instancia por elementos que nada tienen que ver con el desarrollo de la producción artística que está leyendo. La traducción audiovisual puede ser un ejemplo de buena práctica en lo que concierne al tratamiento de los llamados *realia*: donde no hay espacio –tiempo– para explicaciones de diccionario, ni para referencias paratextuales, es allí donde el traductor está llamado a ingeniarse, a mediar entre las contingencias del texto y las del idioma al que traduce. Al igual que en la traducción de películas y documentales, creemos que la inmediatez es un requisito al que también la traducción textual debería aspirar. El mero hecho de que el soporte texto escrito dé esta oportunidad no nos parece una motivación suficiente para la inserción de notas. Un paralelo entre narración fílmica y traducción también procede de Eco (2003: 204-206), según el cual

il traduttore dovrebbe comportarsi come se fosse un regista che intende trasporre il racconto in film. [...] non può usare né immagini né precisazioni minute, e deve rispettare il ritmo del racconto, perché gli indugi descrittivi sarebbero letali. [...] Al lettore non si può propinare una voce enciclopedica (ibid.).

La explicitación textual aparece inmediatamente superflua si se abraza el enfoque interpretativo y se hace coincidir la noción de traducente con la de interpretante (cfr. infra 1.7), abandonando también la idea de *traducción cultural*. La aplicación de estrategias exotizantes en el plano microtextual tiene consecuencias en cadena en la construcción del producto-libro, por lo cual han de considerarse en el marco de la macroestrategia editorial más amplia que contribuyen a delinear. Resulta evidente, entonces, cómo resulta problemática la misma categorización propio/ajeno cuando es utilizada para configurar estrategias alternativas (y sin embargo complementarias) de aproximación al texto. Es deseable a este respecto una neutralización entre los términos, como propongo en el capítulo siguiente, posibilidad ya contemplada como opción en teoría de la

traducción, a partir también de los parámetros de traducibilidad de la cultura que se analizan en 2.3, donde las neutralizantes y naturalizantes son todas opciones previstas, teorizadas, aplicables, incluso si nunca o casi nunca se aplican, precisamente por la costumbre casi automática de contraponer lo ajeno y lo propio.

Sumado a esto, el punto que queremos reiterar es que, como hemos mostrado anteriormente con ejemplos aislados, y como mostraremos en los análisis en contexto a continuación, existe una multiplicidad de estrategias y alternativas posibles a la exotización, pues esta debe considerarse como expresión de una estrategia editorial que perfila, a su vez, una estrategia de mercado. Para Torop

[i]l fatto che una cultura si rivolga ad altre culture e che un uomo si rivolga ad altri testi sta alla base del processo totale di traduzione dell'altrui nel proprio, che produce le più svariate combinazioni di proprio/altrui nelle culture, nei testi e nella coscienza delle persone, e anche la necessità di conoscere il proprio tramite l'altrui e l'altrui tramite il proprio. A questo processo totale prendono parte in pari misura testi interi e loro frammenti, schegge di testi. (Torop, 2010: 133)

Precisamente por los continuos intercambios que se dan en el mundo globalizado actual, resulta inadecuado considerar las culturas como bloques monolíticos aislados, ya que los textos se influncian entre sí independientemente del origen geográfico de los autores de esos textos; autores que a su vez se formaron leyendo traducciones, que influyen tanto en su escritura como en las lecturas relacionadas con los cánones nacionales. También en consideración de esto, sería deseable, además de una multiplicidad de “combinaciones propio/ajeno”, superar el concepto mismo de traducción cultural, devolviendo el proceso de traducción a una operación entre textos. *Realia* y *culturemas* deberían considerarse como otras categorías lingüísticas, y traducirse a medida que se traducen sustantivos, adjetivos, proposiciones: es decir, negociando el interpretante –el traducente– que casi nunca puede devolverse palabra por palabra y que debe identificarse cada vez, caso por caso, pero aún en el marco de una estrategia *recursiva*, que sepa abordar

el texto en su complejidad, apuntando a no afectar la consistencia textual del original y tratando de no caer en matices de significado a él extraños.

1.7. La categoría de interpretante como actualización de unidades de traducción

La propuesta neutralizadora que imagino no puede encontrar su fundamento en un modelo de traducción que, como lo doméstico y exotizante, esté basado en la posibilidad o no de sustitución del diccionario, modelos destinados a considerar sus límites siempre que el traductor no encuentre correspondientes inmediatos a mano. En mi visión, el obstáculo de la intraducibilidad se supera ágilmente cuando el proceso de traducción se traslada a la dimensión interpretativa; es decir, cuando en la fase de descodificación se realiza un *análisis componencial* adecuado, resultado del cual se irán seleccionando solamente las *marcas semánticas* imprescindibles para la recodificación en traducción. De ahí veo la conveniencia de reconfigurar el concepto de unidad de traducción sobre la base de la categoría de *interpretante*, tal como se perfila en el *Tratado de Semiótica General*.

Ya se ha hablado en los párrafos anteriores de la necesidad de basar el proceso de traducción en una codificación textual abierta a la dimensión interpretativa, a fin de evitar, por un lado, la búsqueda de correspondencias de diccionario y, por el otro, la aplicación de conceptos nebulosos que delinear una noción vaga de traducción (incluso en los estudios más acreditados; cfr. el concepto de *sameness* en el *Oxford Handbook of Translation Studies*, Malmkjaer y Windle, 2012). Por lo tanto, la discusión debe abordarse desde una perspectiva semiótica. Después del estudio de Vescovi (1996) con base en la semiótica interpretativa de Peirce, en Italia se han intentado varios compendios entre las dos disciplinas (los ya citados Stecconi, 2001; Damiani, 2008; la misma semiótica de la traducción de Osimo, 2014), que, sin embargo, corren el riesgo de frustrar el esfuerzo compilatorio en la dificultad de lectura, en el uso de tecnicismos, además de estar los análisis limitados a la

restitución de unidades microtextuales, y faltando un cuestionamiento del tratamiento del elemento cultural desde una mirada política y ética.

Sin embargo, Gorfée (1994) es el primero en superponer el concepto de interpretante de Peirce al de unidad de traducción, acuñando el término *translatant*, concepto que Osimo (1998) retoma llevándolo al italiano con la expresión *traducente*, que también se utiliza aquí para designar la unidad traductiva. En la fase de descodificación del texto, el traductor deberá identificar las unidades de traducción, recuerdo, de manera asintótica (al modo en que los interpretantes circunscriben las unidades culturales, en Eco, 1975; cf. supra 1.4). Retomo a continuación la noción de interpretante en Eco (1975) para aclarar mejor las posibilidades de propagación del sentido abiertas por una aproximación interpretativa a la traducción:

L'interpretante può assumere forme diverse [...]:

(a) può essere *il significante equivalente* (o apparentemente equivalente) *in un altro sistema semiotico*. Per esempio posso far corrispondere il disegno di una sedia alla parola |sedia|,

(b) può essere *l'indice diretto sull'oggetto singolo*, che implica un elemento di quantificazione universale («tutti gli oggetti come questo»);

(c) può essere *una definizione scientifica o ingenua* in termini dello stesso sistema semiotico (a esempio |sale| per |cloruro di sodio| e viceversa);

(d) può essere *una associazione emotiva* che acquisisce il valore di connotazione fissa (come |cane| per «fedeltà» e viceversa);

(e) può essere *la traduzione di un termine da un linguaggio a un altro*, o la sua sostituzione sinonimica (Eco, 1975: 123-124).

Y, en el marco de la teoría de códigos del *Tratado de Semiótica General*, el interpretante puede identificarse con:

(i) il significato di un significante, inteso come unità culturale veicolata anche attraverso altri significanti e pertanto semanticamente indipendente dal primo significante – questa definizione assimilandosi a quella del significato come *sinonimia* [...];

(ii) l'analisi intensionale o componenziale attraverso cui una unità culturale è segmentata in unità minori o marche semantiche e pertanto presentata come semema che può entrare, per amalgama dei propri sensi, in diverse combinazioni contestuali – questa definizione assimilando l'interpretante a quella di *rappresentazione componenziale di un semema* [...];

(iii) ciascuna delle marche che compongono l'albero componenziale di un semema, ogni unità o marca semantica diventando a sua volta rappresentata da un altro significante e aperta a una propria rappresentazione componenziale – questa definizione assimilando l'interpretante al '*sema*' o *componente semantica* come [in Greimas] (Eco, 1975: 127-128).

Voy a dar rápidamente unos ejemplos de lo que es un interpretante, a partir de las definiciones que se dan en el *Tratado de Semiótica General*, para luego ofrecer unos ejemplos aplicativos desde las traducciones objeto de nuestro estudio. Según Eco (1975), la noción de interpretante engloba otras nociones, como la de significante equivalente, índice directo sobre el objeto, definición, asociación emotiva, unidad cultural, semema, o bien cada una de las marcas que componen el árbol componencial del semema (Eco, 1975; 1984). Por lo tanto, el trabajo interpretativo del traductor radicaría en individualar el interpretante adecuado para cada unidad de traducción, para después reformularlo de acuerdo con las herramientas que la diferente materia lingüística le ofrece. Es en esta perspectiva que el concepto de traducibilidad resulta expandido:

La traduzione rompe con la nozione di relatività linguistica, perché [quest'ultima] è costantemente trasformata dall'operazione traduttiva. [...] In questo senso quando si dice che non è possibile la comunicazione perché una cultura ha una visione del mondo incompatibile con un'altra lingua-visione del mondo, bisogna rispondere che l'attività di traduzione permette di dimostrare che queste visioni del mondo sono continuamente traducibili perché comunque trasformabili. [...] la traduzione è il luogo dove si modellano le lingue, in tutti i sensi della parola, nel senso che c'è un modello della lingua utilizzabile, ma virtuale. La traduzione è un atto trasformativo, certo, è un processo di trasformazione: non è più allora solo la resa

dei significanti, ma è la resa dei significati che ha la funzione di trasformare anche la forma dei significanti, e addirittura di scoprire significati che non ci sono (Fabbri, 2000: 282-284).

Este proceso de continuas posibilidades de traducción está garantizado por el hecho de que el interpretante es algo más que el conjunto de las marcas semánticas de un semema y, por lo tanto, más que las denotaciones y connotaciones asignadas a cada unidad semántica (Eco, 1975). Y esta, en nuestra opinión, es la garantía de éxito de su transposición traductológica, precisamente en consideración de que la fertilidad de la categoría de interpretante se da por el hecho de que muestra cómo el procedimiento de significación circunscribe las unidades culturales mediante desplazamientos continuos, en la cadenas de signos (en Peirce, 1931-58, semiosis ilimitada) de forma asintótica, sin llegar a tocar directamente las unidades culturales, sino haciéndolas accesibles a través de otras (Eco, 1975: 125). Y es esto lo que realmente garantiza la traducibilidad. Cito a este propósito nuevamente a Eco, esta vez desde su célebre estudio sobre la traducción, que retomaremos difusamente a lo largo de esta tesis:

credo che, per ottenere quello che Peirce intendeva per interpretante finale (che dal nostro punto di vista è certamente il senso profondo e l'effetto conclusivo di un testo), occorre risolvere i problemi di traduzione a livelli di interpretazione intermedia. A livello lessicale l'interpretante potrebbe persino essere un sinonimo [...], un segno in un altro sistema semiotico [...], il dito puntato su un oggetto singolo che viene mostrato come rappresentante della classe di oggetti a cui appartiene [...], una definizione, una descrizione. Per Peirce l'interpretante può persino essere un discorso complesso che non solo traduce ma inferenzialmente sviluppa tutte le possibilità logiche implicate dal segno, un sillogismo dedotto da una regolare premessa, [o anche] una risposta comportamentale ed emotiva (Eco, 2003: 86-87).

Situar la categoría de interpretante como punto de unión entre una unidad de traducción –estructuralmente presente– en el original [E/C L1] y la actualización de aquella unidad de traducción en el texto traducido [E/C L2], que se da mediante la

superposición del traducente –ideal– para la E/C L2 y el mismo interpretante individuado –elegido– para la E/C L1, aparece inmensamente proficuo, pues mediante esta superposición se amplían las posibilidades de traducción hasta la traducibilidad total. Pero más que la idea de «discurso complejo» me interesa aquí la idea del interpretante como marca semántica, que se puede seleccionar como traducente adecuado; recordemos que una teoría de la interpretación se basa en una teoría de la naturaleza componencial del semema (Eco, 1975: 163), por lo que una teoría de la traducción basada en una teoría de la interpretación debe tener necesariamente en cuenta dicha naturaleza componencial del semema, teniendo en mente que la invariante traductiva siempre es negociable (Eco, 2003: 83-94).

Una teoría de la traducción que quiera ampliar sus posibilidades de implementación encuentra una base favorable en la semántica composicional. Partiendo de este supuesto será más fácil evadir el escollo imaginario de la traducción cultural, como ya se ha dicho y veremos más detalladamente en el segundo capítulo. El funcionamiento de un método de traducción inspirado en el modelo semántico de Eco está garantizado precisamente por el hecho de que las marcas semánticas también son interpretantes (Eco, 1975: 177-178), interpretantes que a su vez pueden definirse semánticamente como unidades culturales. El modelo, sin embargo, funciona «solo si se traduce el posible contenido de un lexema [...] en unidades culturales abstractas» (ibid: 189). Es esencial que el traductor ejerza su capacidad de abstracción, y aprenda a circunscribir las unidades de traducción de una manera amplia, acercándose a ellas aun no tocándolas directamente, para hacerlas accesibles al lector a través de otras unidades culturales. Este sería en mi visión el objetivo de una traducción *optimal*, vista precisamente como un proceso asintótico que apunte idealmente a una «descodificación ejemplar» del texto (Eco, 1964: 106) a ejercerse en todos los planos del mensaje.

Una vez que coinciden las nociones de interpretante y de traducente, como puente entre una misma unidad de traducción entre los idiomas, las posibilidades de traducción se multiplican: dejando la búsqueda de una correspondencia léxica,

y dejando también la idea de que es necesario mantener toda la información (ya que «la traducción sin residuo no existe»; Torop: 1995) con engorrosas explicaciones de diccionario, aumenta el grado de traducibilidad, y la traducción se hace *posible*. Basar el método de trabajo en la teoría interpretativa abre a toda una serie de estrategias semánticas: se puede recurrir a la sinonimia, se puede jugar con la intensidad, compensando hipérbolos y atenuaciones, se pueden explotar las relaciones de hiponimia e hiperonimia, incluso se puede utilizar la representación icónica del semema⁴ para reformular la misma imagen en otro idioma. Se puede, en fin, aventurarse en breves –muy breves– explicaciones, siempre dentro de texto, y siempre considerando las connotaciones de valor que cada palabra implica en la lengua de traducción.

1.8. Casi lo mismo

Acudo ahora al famoso ensayo de Eco (2003), colección de sus *experiencias de traducción*, y que ya había mencionado en el párrafo anterior. Lo retomo aquí teniendo en cuenta los aspectos culturales de la traducción y con respecto a las consideraciones que contiene con relación al tratamiento de lo implícito. Para Torop (2010), como se ha visto anteriormente, los límites entre lo textual y lo paratextual, simplemente, no coinciden en original y traducción. Y si está de acuerdo con respecto a aquellos implícitos (históricos, sociales) que sí requieren notas introductorias, no ocurre lo mismo para objetos de la vida cotidiana, que siempre pueden traducirse reemplazando su designación con interpretantes adecuados (según función, etc.).

Como sugiere Eco (2003) partiendo del título, y como reitera en varios puntos de su ensayo, la única forma para el traductor es aceptar con serenidad el ‘casi’ y con ello la imposibilidad de retener toda la información, reconociendo como superfluo el esfuerzo de querer dar explicaciones innecesarias que ponen a

⁴ Para una visión sobre traducción intersemiótica y sus aplicaciones a la traducción interlingüística, véase el número monográfico de *Versus* a cargo de Dusi y Nergaard, 2000, y “La traduzione deverbalizzante”, en Torop, 2010: 159-182.

disposición del lector un glosario improvisado y muy limitado de términos en un idioma que, de conocerlo, leería en original. Sin contemplar la nota como una opción –y mucho menos el glosario– Eco considera las diferencias entre culturas en el sentido de diferencias entre repertorios enciclopédicos y ciertamente no desde el punto de vista de un relativismo en la expresión lingüística (Eco, 2003: 161). La dificultad, para el traductor, radica en la ausencia de *traducentes* inmediatos en el contexto de recepción de la traducción, diferencia que no depende de la esencia de los dos idiomas involucrados en el proceso de traducción, sino del «bagaje cultural de los autores», como efectivamente sucede en la lectura, en el propio idioma, de textos de momentos históricos diferentes (Eco, 2003: 162). Es en estos términos que Eco explica las dificultades de la traducción cultural en su párrafo dedicado, precisamente, al “Traducir de cultura a cultura”. Sobre el uso de exotismos, específicamente, Eco declara: «[ritengo] che in una traduzione dal francese bisogna evitare i francesismi, come bisogna evitare gli anglicismi in una traduzione dall’inglese» (Eco, 2003: 97), mientras que sobre el uso del paratexto para dar explicaciones, se aplica esta otra cita, según la cual el proceso traductivo concierne por encima de todo a «la preservazione di riferimenti essenziali e la disinvoltura nel trattare i riferimenti marginali» (Eco, 2003: 159).

Sarebbe facile dire che [nel] processo di traduzione [...] il traduttore dovrebbe scegliere quel termine, nella sua lingua, che meglio convoglia il Contenuto Nucleare corrispondente. Ma questo è quello che cerca di fare l’autore di un dizionario bilingue. Un traduttore traduce testi, e può darsi che, una volta chiarito il Contenuto Nucleare di un termine, decida, per fedeltà alle intenzioni del testo, di negoziare vistose violazioni di un astratto principio di letteralità (Eco, 2003: 91).

Aceptar pues serenamente el *casi* y con ello la imposibilidad de mantener todas las marcas y todas las connotaciones, y volver a la traducción como proceso de toma de decisiones que implica también una coherencia textual –que falta, como veremos, en aquellas traducciones que quieren exotizar *pero no demasiado* y terminan alternando el uso de exotismos con la sustitución domesticante,

resultando inconsistentes en el plano textual, y poco efectivas en el plano de la comprensión, pues ninguna de las dos macroestrategias implican una mediación real del texto original (cfr. infra 2.6)–. Aceptar el *casi* implica a su vez la expansión del concepto de traducibilidad. Una extranjerización eficaz, capaz de acomodar el elemento cultural, podría también transmitir la cosmovisión de una cultura, reflejada en la cosmovisión del texto que se traduce. Dicha macroestrategia es factible si se explota al máximo el potencial del idioma original, al tiempo que se fuerza el idioma de traducción. Hacer uso de las posibilidades léxicas y morfosintácticas del propio idioma y de las oportunidades gráficas del libro impreso (notas al pie, breves inserciones en el texto y otros elementos paratextuales inmediatos) serían, en nuestra opinión, opciones más fructíferas que la inserción aislada de términos opacos, combinados con una engorrosa explicitación.

Entre las manifestaciones materiales de la impropiedad de una traducción desde el enfoque lingüístico se encuentra, decía antes, el glosario al final del texto que recoge definiciones que podríamos encontrar en el diccionario de todos aquellos elementos que no se han traducido. Recordemos, además, que la presencia misma de notas y glosarios contribuye a configurar el género de la “literatura traducida” y a reescribir en cierto sentido los cánones de las literaturas de origen, con la creación de vínculos intertextuales nuevos e inéditos. Eco (2003: 44) recuerda, sin embargo, que compilar glosarios no es traducir, ya que el “compilador de diccionarios” proporciona “las instrucciones” para la traducción, y no puede coincidir con la figura del traductor que “en cambio traduce [textos]”. (ibidem). En sus palabras:

a nessun traduttore capiterà di dover tradurre [una parola] avulsa da qualsiasi contesto. Questo accade al massimo al compilatore di dizionari (o all’informatore bilingue a cui chiedo aiuto per sapere come si dice la parola tale in altra lingua), ma costoro, come si è visto, non traducono, bensì provvedono istruzioni su come eventualmente tradurre il termine secondo il contesto. Il traduttore invece traduce

sempre *testi*, vale a dire enunciati che appaiono in qualche contesto linguistico o sono proferiti in qualche situazione specifica. (Eco, 2003: 44)

¿Cuál es la necesidad, me pregunto, de complicar la lectura explicando los procesos que conducen a la traducción? Como se verá el análisis al Capítulo 3 muchas veces no parece tratarse de una cuestión de superposición entre idiomas, por lo que la opción exotizante sólo puede configurarse como una verdadera estrategia (editorial y comercial, además de textual, como detallaré en 3.8).

1.9. El lector de traducciones

Toda producción literaria debe necesariamente tener en cuenta la audiencia a la que se dirige, es decir, delinear su propio “Lector Modelo” (según la definición de Eco, 1979). Dos características ciertas caracterizan al lector modelo de traducciones: la primera es que no conoce el idioma del original –si lo conociera, es presumible que leería el original en lugar de la traducción–; la segunda, es que no está familiarizado con el contexto cultural de referencia, entendiendo aquí por contexto cultural toda la información implícita sobre la estructura económico-político-social que el traductor puede encontrarse teniendo que mediar. Una tercera característica que podemos atribuir a quienes compran traducciones es que lo hacen para disfrutar de las historias, y no para acumular nociones sobre tradiciones culturales, que en todo caso no son más que una serie de definiciones y “curiosidades”, asumiendo que para esos fines dirigirían su atención al género de la literatura de viajes, a Internet o a una enciclopedia.

Una cuarta característica, en fin, común a todo lector, independientemente de si lee en lengua original o en traducción, es el placer de la lectura. Placer que deriva de una lectura fluida, sin tropiezos, y que no lo obliga a continuas referencias extratextuales –con continuas interferencias a la lectura–. Creemos que el sentido común es suficiente para enmarcar al lector modelo a partir de estas pocas características fundamentales. Suposiciones ulteriores sobre el gusto del lector, su placer por encontrar dispersos en el texto elementos de una “cultura ajena” y su

gusto por lo exótico son ideas de los editores y forman parte sus estrategias de posicionamiento en el mercado, cuando se basan en la reificación de la alteridad cultural a partir de sus rasgos más superficiales y más exotizables (en las formas que se detallarán en el cap. 2). Se puede decir que en cierto sentido las traducciones exotizantes configuran su lector modelo como un lector-turista:

Il turista è un visitatore frettoloso che preferisce i monumenti agli esseri umani. [...] l'assenza di incontri con soggetti differenti è molto riposante, poiché non mette mai in discussione la nostra identità; è meno pericoloso osservare cammelli che uomini. I monumenti sono naturali o culturali: tutto quello che esce dall'ordinario in natura, [...] tutto quello che, tra le realizzazioni dell'uomo, è antico o rientra nel campo dell'arte. Il turista cerca di accumulare nel suo viaggio il maggior numero possibile di monumenti [...]. Così, anche se involontariamente, il turista spinge gli autoctoni a valorizzare il "tipico": la produzione di oggetti che si suppone si trovino nel paese, la sistemazione di edifici, di località, di "feste indigene". Poco a poco le attività locali vengono rimpiazzate dalla vendita dei souvenir [per soddisfare] la ricerca sfrenata del colore locale (Todorov, 1991: 402-403).

En los productos editoriales exotizados, por ejemplo, la promesa de un mundo ajeno se hace al lector a partir de la sinopsis publicitaria del libro, que influencia la compra prometiendo una inmersión en mundos "auténticos", "extraños", "coloridos" (como sucede con muchas traducciones de autores latinoamericanos en Italia), tendencia que acaba con influenciar las mismas producciones locales (cfr. infra 2.5). Si Umberto Eco identifica en el Lector Modelo «un conjunto de *condiciones de felicidad* que deben cumplirse para que un texto se actualice plenamente en su contenido potencial" (Eco, 1979: 62)», Libertella escribe en cambio para el «Lector Cualquiera» –concepto que el autor esboza ya en Libertella (1977), y que en Libertella (2000) desarrolla poniéndolo en relación con el «essere Qualunque» delineado por Giorgio Agamben en *La comunità che viene* (1990)–, sugiriendo la idea de que el texto se rige por sí mismo y negando la necesidad de que haya una cooperación interpretativa autor-texto-lector. Así en *El árbol de Saussure* aparece el *hembro*: lector del mundo circundante que no distingue

géneros gramaticales (porque no los necesita), posible involución biológica del lector *hembra* de Cortázar. El *hembra* se coloca en una etapa anterior a la interpretación, porque el texto que lee no la contempla:

puesta en obra la pasión por el juego, lo que se enmascara no será el rostro de un Yo sino, más sutilmente, cierta tendencia ingenua por la que el escritor busca hacer de la materia escrita una materia transparente que no moleste su comunicación con el Lector Cualquiera (Libertella, 1977: 73).

Su comunicación es la que el texto –y no el autor– establece con el lector. El lector de Libertella es el lector concreto, no una abstracción que resulte de una encuesta de mercado: «Donde hay un solo interlocutor, allí se constituye un mercado» afirma (Libertella, 2000: 94). Más que el éxito masivo en el mercado, a Libertella le interesa llegar al *individuo* lector. Divulgar su obra significa mantener vivo un diálogo (entre sus textos y los lectores, los editores, la crítica, los traductores, los escritores...) sobre los vínculos entre vanguardia y moda literaria. El receptor del texto de Libertella comparte con el autor por lo menos la pasión por la literatura. Además, sus obras son divertidas y de lectura «fácil y desesperada» (Estrin, 2010: 49). A la vanguardia atenta a las modas de la crítica y que busca efectos rápidos en el mercado bajo el lema de la «novedad», Libertella contrapone otra vanguardia, capaz de releer y encarnar el espíritu de la tradición más ancestral que «pica, graba, talla compulsivamente en las cuevas» (Libertella, 1977: 34-35). El proyecto cavernícola de Libertella se sitúa alejado del trueque mercantil:

la escritura del cavernícola construye [...] con fijeza y separada de los cambios tácticos de la cultura, es terrorista frente a los hábitos cortesanos de la poética occidental –etnocéntrica– y, así pensada, hasta define otra nostalgia típicamente latinoamericana por su propio aislamiento, un rol enhebrado con elementos políticos y nacionales –¿marginalidad?, ¿postergación?, ¿“espera”?, ¿propuesta? (ibid.: 40).

Volviendo a los destinatarios de productos editoriales procedentes del extranjero, no vemos por qué la traducción debería identificar un lector modelo

diferente al de las producciones originales; como releva Vescovi, «il lettore modello della traduzione [...], essendo un’astrazione, non esiste in un contesto diverso da quello creato dal testo stesso e non ha dunque un rapporto preferenziale con un particolare codice: è privo di una madre-lingua» (Vescovi, 1996: 257). La atención a los aspectos culturales de la interpretación de la traducción, pues, solo acentúa las diferencias, o las crea donde no las hay, cuando en cambio el proceso de mediación debería depender del traductor, y el lector no debería ser consciente de la fatiga detrás del producto terminado (exactamente como es deseable en las producciones en el propio idioma, en toda forma artística). ¿Qué necesidad hay de armar un aparato paratextual tan pesado, tan consistente, si no para crear interés en torno al halo de extrañeza que rodea la producción literaria de países geográficamente distantes? Operaciones como la creación de glosarios temáticos alejados del contenido del lanzamiento editorial distraen al lector y distorsionan la intención de la obra; pero lo que más la distorsiona, en las notas, en la introducción, en el glosario, en las interrupciones del texto, es el asomarse de la figura del traductor.

1.10. Nota sobre autorialidad

Mucho se discute en los últimos años sobre la oportunidad de visibilizar al traductor, autor empírico de traducciones, a veces designado como “autor invisible”. Desde mi punto de vista, la visibilidad del traductor *en el texto* –y en el *producto-libro*, a través del paratexto– constituye una presencia inoportuna. La exotización, la sustitución de juegos con notas, como toda explicitación a partir de un texto original, implica la aparición, en el texto traducido, del autor de la traducción (que como veremos en el próximo capítulo, en los párrafos dedicados a la dinámica del mercado, nunca es solo el traductor, sino que siempre es un actor colectivo que incluye las figuras del editor, del revisor, del editor de mesa, entre otras).

En mi opinión, más que hacerse visible *dentro del producto* el traductor debería más bien tratar de potenciar su visibilidad *dentro de la institución* (cfr. infra la definición de Even-Zohar en 2.10) exigiendo, por ejemplo, más voz respecto a los derechos morales y patrimoniales que le corresponden en virtud de la Ley de derechos de autor; formando redes con sus colegas para obtener un mayor reconocimiento de su figura profesional; exigiendo condiciones laborales y tarifas adecuadas, más que imponer su voz en el texto, donde se hace *visible* para de nuevo volverse invisible en el plano profesional y contractual. La visibilidad del traductor debería residir más bien en una neta afirmación de sus derechos, en la mejora de las condiciones de la práctica profesional, pero nunca en el producto de su trabajo. Para garantizar un buen servicio –al público, y al autor original– el traductor debería renunciar en primer lugar a cualquier deseo de autoafirmación en el texto; además de esto, incluso la exigencia de tiempos de trabajo correctos, o la negativa a participar en vulgares operaciones comerciales, harían un buen servicio al producto.

Las claves interpretativas, las pautas al lector, las notas introductorias y los comentarios a la traducción, además de otros entorpecimientos textuales, deberían evitarse lo más posible, al configurarse como expansiones de la nota al pie (sobre la que ya advirtió Eco, 2003). El límite entre textual y extratextual –entre *emergencia* de autor original y de autor de la traducción– debería tender a coincidir, y es en el plano de las *estructuras emergentes* del texto donde los dos autores deberían, idealmente, coincidir. Todo lo que viene antes, lo que está más acá de la interpretación, debería medirse, no mostrarse al lector, pues la exhibición del conocimiento de la cultura y el idioma de origen es innecesaria.

Sobre la intención del autor y sobre el tema de la enunciación, deseo regresar, como cierre de este capítulo, a la lección de Eco (1975) sobre el *sujeto de la semiótica*, con la que concluye el discurso sobre el texto estético en el *Tratado de Semiótica General*. Una lección que quizás quede clara en los estudios semióticos, pero que aún queda por integrar en los de traducción, donde la figura del autor, empírica, influye mucho no solo en la selección de los textos, sino también en el

resultado de la traducción. Las intenciones, desde la perspectiva semiótica, quedan fuera del texto –en su interpretación– y también deberían quedar fuera del paratexto –como las notas introductorias que explican la estrategia de traducción, que surgen de la necesidad de justificar una presencia inoportuna dentro del texto.

Citando a Eco

Vi è produzione segnica perché vi sono soggetti empirici che esercitano lavoro onde produrre fisicamente espressioni, correlarle a un contenuto, segmentare questo contenuto, e così via... Ma la semiotica ha diritto di riconoscere questi soggetti *solo in quanto essi si manifestano mediante funzioni segniche*, producendole, criticandole, ristrutturandole. Se accetta criticamente questo suo limite metodologico, la semiotica sfugge al rischio idealistico. Anzi, *lo capovolge*: riconosce come unico soggetto verificabile del proprio discorso l'esistenza sociale dell'universo della significazione, quale essa è esibita dalla verificabilità fisica degli interpretanti, che sono, e occorre ribadire questo punto [...], *espressioni materiali*. / Cosa ci sia *dietro, prima o dopo, al di là o al di qua* di questo 'soggetto' [...] sta oltre la soglia della semiotica (Eco, 1975: 449-450; cursivas del autor).

1.11. Nociones de semiótica textual e interpretativa útiles para el análisis traductológico

Yendo hacia la conclusión de este primer capítulo dedicado a los aspectos textuales de una traducción con enfoque semiótico, dejo una serie de nociones, ya asentadas en los estudios semióticos, que se volverán útiles para el análisis traductológico del capítulo 3, donde la traducción de *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000; tr. it. 2024) es comparada con la (aún inédita) de Zettel (2009).

Estructura y ritmo emotivo. Dentro de una prosa poética, y creo que podemos incluir en este género a la *crítica lírica* libertelliana, es importante individualar, y tratar de recrear en la traducción, estructura métrica, esquema de rimas, rimas internas, ritmo métrico y ritmo de lectura, su eventual coincidencia, la simetría, o su falta, entre cesuras métricas y sintácticas, posibles anáforas y otras repeticiones. Aspectos todos ellos en relación a lo que Barbieri recuerda: «una neutralità sullo

sfondo è sempre funzionale all'enfatizzazione di altri aspetti» (Barbieri, 2011: 82). En el texto estético, pues, los significados surgen en base a una relación interna propia (Lotman, 1978: 56), y el significado se hace asequible por la red de relaciones estructurales internas al texto, que pueden ser referencias, metáforas, paralelismos. En especial, las relaciones de paralelismo logran generar una compleja correlatividad semántica entre distintas palabras, que llegan así a encontrarse en posición de equivalencia (Lotman, 1978; Barbieri, 2011). Además, el lector queda involucrado en la dimensión inmersiva del ritmo⁵ que le provoca «andamenti emotivi» entre iteraciones en el fondo, expectativas y tensiones, momentos de relieve (Barbieri, 2004). Barbieri subraya también la importancia de mantener en la traducción la eficacia emotiva del ritmo: «una buona traduzione è tale perché costruisce un meccanismo ritmico efficace quanto quello dell'originale, anche se fondato su basi linguistiche diverse» (ibid.: 96). En 3.1 presento ejemplos en los que estructura métrica, ritmo y reiteraciones cobran especial relieve.

Enunciación y subjetividad. Con respecto a la instancia de enunciación (Greimas y Courtes, 1979), se puede distinguir una primera fase de *débrayage*, que corresponde a la puesta en escena de la situación de enunciación (o bien al simulacro del enunciador; cfr. por ejemplo, el “Yo” (y/o) del título de Libertella (2000: 40) y una segunda fase de *embrayage* que vuelve a llevar el enunciador al espacio de producción del texto (en las producciones de Libertella, las dos fases se alternan a menudo). Si consideramos la lectura como reactualización del texto, el lector que posee una *competencia discursiva* adecuada es capaz de ejecutar sobre el objeto textual el acto enunciativo fundamento de su existencia (Geninasca, 2000: 114). Es evidente que esto es aún más fundamental cuando el sujeto-destinatario de la instancia textual subjetiva es el traductor. Siempre según Geninasca (ibid.), la tipología semiótica de los discursos se define por la competencia común a un conjunto de sujetos de la enunciación implícita, tipología que depende más de las condiciones presupuestas por los actos de enunciación que de las propiedades

⁵ Para una exposición sistemática del tema cfr. *Il senso del ritmo* de G. Ceriani (2003).

observables en los enunciados. Tarea del análisis semiótico es moverse del objeto textual a la instancia de enunciación que preside la organización discursiva, y no reconducir el discurso a otro enunciado (ibidem).

Estructuras discursivas: temas y figuras. En el marco de su gramática narrativa Greimas (1966) define las isotopías como «un insieme di categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme di una storia» (en Volli, 2004: 69). Forman parte de esta categoría todas las estructuras discursivas que componen una narración, como espacio, tiempo, roles temáticos, actores, temas y figuras (Greimas 1966). Los temas, configuraciones discursivas abstractas, se actualizan en el desarrollo de la ficción en elementos figurativos concretos (funcionando al igual que la categorización *type/token*). Más adelante, en el apartado 3.10 presento un análisis isotópico de la campaña de promoción de *L'albero di Saussure* en Italia.

Estructuras semionarrativas: valores en juego. El método semiótico permite además analizar los textos según parámetros axiológicos en los planos superficial y profundo (Greimas y Courtes, 1979), ayudando así en la reelaboración del texto traducido a evitar contradicciones valoriales o también matices de sentido no deseados. En Canneddu (2017) propongo un análisis estructural dirigido a definir el posicionamiento valorial de una narración, y así determinar la coherencia de los valores propuestos en el plano superficial y profundo, con base en la semiótica de Floch (1992) y de Greimas y Fontanille (1996); en el mismo análisis también pongo en relación el lector modelo extrapolable del texto con los valores ahí propugnados. Presento un análisis similar en 3.10, en el cotejo entre edición original y traducción italiana (2024) de Libertella (2000).

Semántica e interpretación. Puesto que el texto artístico es el resultado de dos diversas entropías, la del emisor y la del destinatario (Lotman, 1978), es fundamental en traducción tender a la construcción textual del original, cuya interpretación cuenta sí con en el conocimiento enciclopédico del lector (Eco, 2007), pero también suele alejarse de las figuras coincidentes con las isotopías clásicas del saber asociativo compartido (Geninasca, 2000: 110). En Geninasca

(ibid.), tenemos tres maneras de captación del sentido de un texto, que él define prensiones: la *prensión molar*, que corresponde al saber asociativo (enciclopedia); la *prensión semántica*, que resulta de las relaciones estructurales propias de un determinado texto y supera la *prensión molar*; y la *prensión impresiva o rítmica*, que focaliza la actividad perceptiva del sujeto (relación sensible con el texto) y se opone a la *prensión molar*. En el análisis traductológico se presentan casos y motivaciones en los que se prefiere un tipo de *prensión* a otra (cfr. en especial 3.2 y 3.4). La contraposición entre tipos de *prensiones*, resumiendo, puede reducirse a *racionalidad inferencial vs mítica* (Geninasca, 2000). De ahí deriva, para la interpretación del texto estético, la necesidad de buscar una red valorial profunda, que es imposible de codificar recurriendo exclusivamente a una semiótica del signo-reenvío. En esta dirección, Geninasca propone una *semiótica de los conjuntos significantes* (ibid.), en línea con cuanto ya expuesto en Sontag (1984), Eco (1975; 1984), el mismo Libertella (1993; 1990a), como se ha destacado en la Introducción.

Trasmisión de la información cultural. El grado de informatividad de un texto depende, además de su composición, del conocimiento enciclopédico del lector (Eco, 2007) y de su capacidad de desplegar el implícito cultural. Sin embargo, como iré relevando en el capítulo 2, que trata los aspectos culturales de una traducción con base semiótica, mucha de la información recogida en los glosarios que acompañan a las traducciones actuales es redundante; se puede demostrar con un banal ejercicio de elisión, separando la parte superflua de una definición de diccionario, recogida como entrada del glosario, de la traducción adecuada intrínseca a dicha definición. En muchos casos la definición ya trae consigo una traducción adecuada, actualizable a partir de una adecuada selección de la marca semántica (interpretante) a la que dar prioridad entre las que componen la definición.

Transcodificación y traducción poética. Lotman (1978: 48) define la *transcodificación* como la «creación de significados inéditos dentro de un sistema-texto». Entonces, solo aquí y en este texto, *letra* asume el significado de *verso* (y no,

por ejemplo, de *precisión textual*; Libertella, 2000: 59 y Libertella 2024: 74). Este pasaje me parece fundamental para la traducción poética, y para la traducción en general. Es más, Lotman advierte de que los significados extratextuales son, muchas veces, fuente de error (ibid.: 145): «[e]n poesía –el discurso puede extenderse al texto artístico en general– la constante de significado se da en una misma construcción fonológica o rítmica (...) la semántica de la palabra queda en segundo plano» (véase a este propósito la propuesta de traducir *nada* con *vuoto* y *red* con *maglia* en 3.2). Como trato de ejemplificar en esta tesis, la traducción poética –luego artística, luego literaria– no puede depender exclusivamente de una semiótica del signo-reenvío, con riesgo de explicitación y paráfrasis (Lotman, 1978). Siguiendo a Lotman, en relación con el texto poético es más exacto hablar no de traducción exacta, sino de una tendencia a la *adecuación funcional* (ibid.: 185), adecuación que es posible buscar dentro en el *conjunto de significación* (Geninasca, 2000) y recrear en traducción. La traducción como *transcreación* teorizada por Haroldo de Campos (1992) busca devolver una coherencia sistémica además de lingüística, con atención a la estructura (hecha de relaciones sistémicas internas) del original más que a la exactitud del contenido. De hecho, de Campos habla de *traducción hiperliteral* con referencia a la estructura formal del texto estético, y no en función del léxico (ibid.). En definitiva, la idea de traducibilidad *total* (Torop, 2010) se hace realizable en la negociabilidad del interpretante (Eco, 2003) y en la extensión conceptual de la unidad mínima de traducción (Fabri, 2000).

1.12. Recursividad del interpretante

La mirada semiótica parece el enfoque teórico ideal para trabajar la coherencia textual basada en la interpretación, ya que permite detectar las condiciones formales en que se manifiesta el significado, y recrearlas metódicamente en la traducción. Como afirma Lotman, la consideración de que “el estudio estructural semiótico aleja del problema del contenido, del significado, del valor ético-social

del arte y de su relación con la realidad se basa en [el] malentendido” de que la semiótica estudie la lengua como un sistema inmanente y no como vehículo para la producción de significado (Lotman, 1978: 47-49).

Sin embargo, el enfoque semiótico estudia los procesos de semiosis que permiten llegar a un contenido; es el estudio inmanente de la lengua bajo el aspecto formal lo que permite codificar las condiciones en que se crea un determinado contenido (ibid.), configurándose como etapa esencial para la resolución de los que Eco define “problemas intermedios” en el plano de la Interpretación, es decir, en el plano que sirve de puente entre el plano de Expresión y el del Contenido.

En esta perspectiva, en los próximos capítulos se detallarán las relaciones entre aspectos textuales y culturales de la traducción (Capítulo 2) y aspectos como el contexto de mercado en que la traducción acontece (Capítulo 3), en concreto presentando el caso de la edición italiana de *El árbol de Saussure. Una utopía* (Arcoiris, 2024). Las reflexiones sobre estos tres aspectos –textual, cultural, de mercado– y el análisis traductológico irán en la dirección de aclarar cómo actúa el carácter de recursividad del interpretante, y su función en sentido de dominante traductiva.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS CULTURALES Y SOCIALES DE LA TRADUCCIÓN COMO PRÁCTICA

En este capítulo abordaré los aspectos culturales de la traducción y, más en concreto, cómo el enfoque en la traducción del elemento cultural influye directamente en el posicionamiento en el mercado de un texto traducido. Familiarizados ya con los conceptos de la semiótica textual aplicada a la traducción, volveré aquí a las dos macroestrategias clásicas en los estudios de traducción, la del exotismo y la domesticación, y las pondré en relación con nociones como descodificación y recodificación, traducibilidad, adecuación. Presentaré también algunas teorías que se han vuelto esenciales en los estudios de traducción (Venuti, 1995; Torop, 2010; Eco, 2003). Además de su estudio de la traducción, daré amplio espacio a la teoría interpretativa de Eco, y a la pertinencia una vez más de situarla como base del proceso de traducción.

Antes de todo, hay que tener en cuenta y reconocer que los estudios de traducción, tanto en Italia como en otros lugares, se encuentran todavía en una fase joven: los departamentos universitarios dedicados a la traducción, en Italia como en el resto de Europa, se crearon hace no más de 30 o 40 años, y en general los cursos de traducción, públicos y privados, universitarios y no universitarios, siguen basándose en un modelo lingüístico y unidimensional (no textual) de la traducción, cuya didáctica se basa en oposiciones binarias como “orientada al texto/orientada al lector”, o “doméstico/exótico”, de la que me ocupo aquí, acompañadas de taxonomías relativas a “errores de traducción” que deben evitarse, según el modelo clásico de Vinay y Darbelnet (1958; cfr. supra 1.5).

En la práctica profesional, este enfoque metodológico se plasma en la reiteración de clichés y de “tics traductivos” (Sileo, 2015) y en una escasa actitud para problematizar la traducción desde el punto de vista ético, en la tendencia a proponer representaciones parciales desde un punto de vista cultural según valores apropiadores. La principal limitación de este enfoque, recordemos, radica en considerar la traducción, por un lado, como «trasvase cultural» (Marín

Hernández, 2005), y por otro, como sustitución diccionarial, en todo caso como un pasaje de un texto *A* a un texto *B* con poca o ninguna consideración de la dimensión de mediación que es inherente a la traducción.

Históricamente, tras una primera fase de traducciones apropiadoras, que reflejaban valores de presunta superioridad sobre el otro (la traducción de nombres propios en los regímenes fascistas, por ejemplo), se ha pasado a una segunda fase en que, como reacción, a partir de la teorización de los estudios poscoloniales, se empezó a dar mayor espacio a las llamadas *minorías*, que, sin embargo, quedan representadas como tales, y cuyo interés parece derivar, más que del valor literario de las obras, de un valor que se ha atribuido a la alteridad en sí. La búsqueda de correspondencias léxicas distrae al traductor de la «función semiótica de cada elemento del texto» (Marín Hernández, 2005: 76); además, hay que señalar la inadecuación de distinguir entre unidades de traducción de carácter cultural y las de carácter lingüístico, ya que en el texto todo se plasma lingüísticamente (Ruiz Noguera, 2003).

La tendencia a la culturalización de las unidades de traducción caracteriza a las traducciones que basan su estrategia textual en una oposición rígida entre lo propio y lo ajeno y que, por lo tanto, tienden a esencializar el elemento extranjero o a sustituirlo por elementos propios. Goethe ya había hablado del tratamiento de lo propio y lo ajeno en traducción, y de la necesidad de una convergencia de los dos elementos en *El Diván de Oriente y Occidente* (1819; trad. it. en Nergaard, 1993), identificando dos tendencias en las traducciones de su tiempo, en rotación cíclica: la traducción que «reivindica [para] cada fruto exótico un sucedáneo nacional», y la traducción que se acerca «al extranjero sólo en la medida en que se encuentre a gusto», después de lo cual auspicia un período «último y más elevado»:

quello in cui si desidera rendere la traduzione identica all'originale sicché l'una non sia il surrogato dell'altro, bensì lo rappresenti paritariamente. Questo modo di tradurre fu inizialmente molto osteggiato. Infatti il traduttore che aderisce totalmente al suo originale rinuncia più o meno all'originalità della sua nazione, creando una terza entità alla quale il gusto della folla deve innanzitutto educarsi.

[...] Una traduzione che tende a identificarsi con l'originale si avvicina alla visione interlineare e facilita enormemente la comprensione dell'originale; con ciò veniamo condotti al testo di base e l'intero cerchio entro il quale si muove l'approssimarsi dell'estraneo e del consueto, del noto e dell'ignoto viene alla fine chiuso (Goethe, 1819; en Nergaard, 1993: 122-124).

Este enfoque metodológico, que siempre ha sido posible y se ha practicado inconscientemente desde que existe la traducción, expande de inmediato la traducibilidad, hace posible la traducción, vuelve todo traducible y, respecto al planteamiento aquí adoptado, resta terreno a la base teórica que justificaría las traducciones exotizantes en función de una supuesta “falta de correspondencia” con la lengua y cultura receptoras. Porque, si es cierto que es el material lingüístico el que da forma a las traducciones, no es igualmente cierto que el idioma utilizado condicione su resultado (de lo contrario, estaríamos en la vieja hipótesis de Sapir-Whorf). Es el uso creativo del lenguaje, como adecuada recodificación del texto original (Torop, 2010), lo que permite considerar al traductor *el autor* de la traducción, siempre que la entendamos como evolución del significado del original, y no como equivalencia (Lotman, 1964).

Las traducciones exotizantes, como se irá viendo, basan su estrategia textual en la esencialización de elementos accidentalmente presentes en el original. Como señala Torop, «[l]’individuazione delle relazioni reciproche tra neutro e marcato è uno dei problemi centrali di analisi del testo, soprattutto ai fini della traduzione» (Torop, 2010: 97). El traductor *pensante* (según la definición de Berman, 1985; cf. infra 2.9) no puede dejar de plantearse el problema de discernir entre elementos neutros y marcados, en el texto original, ante la cultura que recibirá la traducción. La confusión a lo largo del proceso traductivo entre lo marcado en la cultura original y lo marcado en la cultura de recepción hace que elementos accidentalmente presentes en los textos en cuanto contextuales de un área (geográfica, cultural), sean (i) reconocidos como marcados y (ii) recodificados como marcados en la traducción. La macroestrategia alternativa que aquí se propone (dividida en diferentes micro estrategias, que iremos explicitando caso por

caso) consiste, en cambio, en naturalizar en la traducción los elementos que son neutros del original.

Estrategias de traducción adecuadas sólo pueden derivarse de un apropiado análisis de la obra, por lo que creo firmemente en la oportunidad de introducir elementos de semiótica textual e interpretativa en los estudios de traducción (véase al respecto Torop, 1995). Todo es traducible, más o menos adecuadamente, ya que todo es interpretable, más o menos adecuadamente. Si el traductor encuentra la función textual de un elemento, entonces sabrá realizar una traducción adecuada; traducción que podrá ir más allá de la correspondencia uno a uno (palabra por palabra, fraseología por fraseología, etc.), y que no dejará por esto de ser adecuada. He ahí, entonces, que *nostalgia* se vuelve una traducción adecuada de *saudade*, eterno ejemplo entre “intraducibles”.

Levy (1967) considera la traducción según la serie de consecuencias en cadena de las decisiones individuales en consideración de la totalidad del texto. Cada elección que se ha hecho a lo largo del proceso traductivo influencia en cadena las demás y configura la macroestrategia de traducción más general (Venuti, 1995). Lévy (1967) definía así la práctica traductiva:

Dal punto di vista pratico del traduttore, in ogni momento del suo lavoro (cioè dal punto di vista pragmatico), l'attività del tradurre è un PROCESSO DECISIONALE: una serie di un certo numero consecutivo di situazioni consecutive – di mosse, come in un gioco – situazioni che impongono al traduttore la necessità di scegliere tra un certo numero di alternative (molto spesso definibile esattamente). [...] Una volta che il traduttore ha deciso in favore di una delle alternative, egli ha definito, con la propria scelta, un numero di mosse successive (Lévy, 1967: 63-65).

En el marco de este trabajo se pretende mostrar cómo este «proceso decisonal en cadena» continúa fuera del texto, contribuyendo a los elementos paratextuales del libro, reconectándose también a sus campañas promocionales, a la configuración de las estrategias editoriales y de posicionamiento en el mercado.

2.1. La dicotomía de Venuti (1995) en los estudios de traducción

En los estudios contemporáneos de traducción se ha ido consolidando, desde los años 90 y a nivel mundial, la ya famosa dicotomía de Venuti (1995), quien teoriza dos macroestrategias de traducción aparentemente opuestas: la traducción domesticante, basada en la nivelación de las diferencias culturales mediante la sustitución con elementos locales, y la traducción exotizante, que privilegia en cambio el elemento foráneo a través de la inserción de términos extranjeros no mediados. Contraposición, anticipo, sólo aparente, ya que, como se verá, la exotización no prevé una efectiva inclusión del elemento ajeno en lo propio.

Por lo tanto, las traducciones exotizantes tienden a esencializar los elementos considerados específicos de una cultura (los llamados ‘realia’¹ y ‘culturemas’, pero también las formas de tratamiento o los estados de ánimo), considerados intraducibles, en la intención de transmitir al lector el “color local” del original (Vlahov y Florin, 1970). En los estudios de traducción que siguen los pasos de Venuti, la exotización es presentada generalmente como estrategia alternativa (y preferible) a la domesticación, acusada de etnocentrismo por sustituir los elementos ajenos con elementos propios. Esta aproximación a la traducción no parece considerar el proceso interpretativo que guía el trabajo del traductor, que es reducido a una sustitución de diccionario, ni las implicaciones éticas y políticas de la práctica de la traducción.

El aspecto más problemático de elaborar los culturemas como unidades de traducción, como señala Marín Hernández (2005) es que dicha actitud «conlleva su esencialización, ya que todos los elementos del texto original que nos sorprendan por su novedad y se resistan a una reexpresión fácil son vinculados ontológicamente a una cultura preexistente y constitutiva de todo cuanto en su seno acontece» (ibid.: 76); y también nos advierte el autor de que «conceptualizar

¹ En los estudios de traducción, los realia son los términos que denotan elementos específicos de la cultura (Vlahov y Florin, 1970 en Torop, 2010). Por otro lado, en Lotman y Uspensky (1975) los realia son los elementos “abiertos” del mundo, luego forzados por el lenguaje natural al mundo “cerrado” de los nombres.

algo como *culturema* supone en última instancia ocultar el valor que puede tener por sí mismo y considerarlo únicamente como un atributo representante de una cultura» (ibidem).

Cuando nos encontramos haciendo dialogar sistemas culturales diferentes, tenemos dos maneras opuestas de hacer convivir lo propio con lo ajeno (Lotman 1985): la primera consiste en la exteriorización de las estructuras propias, con paralela externalización de las estructuras culturales ajenas; la segunda, en la introducción de elementos de la cultura ajena en el sistema interno de la cultura receptora, a través de la interiorización de las estructuras externas (Lotman, 1985: 124). Este segundo proceso «implica la creación de un lenguaje común y esto, a su vez, requiere la interiorización de estas estructuras. Es decir, la cultura debe interiorizar a la cultura externa en su propio mundo» (ibid.). Está claro que, para introducir en un sistema cultural elementos de otro sistema cultural, y desconocidos hasta que son aceptados por el sistema receptor, el primer paso que hay que dar es hacerlos inteligibles.

Si se toma como punto de partida estos dos métodos delineados en Lotman (1985), es fácil darse cuenta de que tanto el exotismo como la domesticación se refieren a la primera estrategia, es decir, la que *exterioriza* lo propio y al mismo tiempo *externaliza* lo ajeno; dos caras, en definitiva, de una misma moneda. Si internalización y externalización son términos opuestos, la dicotomía de Venuti parece basarse, en cambio, en una falsa oposición, siendo el exotismo y la domesticación estrategias complementarias, y no contradictorias como en la concepción del autor y en la interpretación de buena parte de la traductología mundial, con algunas excepciones (como Vidal Claramonte, 2000; Carbonell, 2000 y 2004; el propio Marín Hernández, 2005).

Las estrategias de traducción basadas en el uso de exotismos, al igual que las que se basan en la apropiación domesticante, consideran las culturas como bloques monolíticos, impermeables entre sí, y basan sus intervenciones en el texto en una rígida oposición entre propio y ajeno, al igual que las estrategias domesticantes. Vidal Claramonte (2000: 244) afirma que «la oposición, ya clásica,

entre exotismo y naturalización no es válida, en tanto ambas actitudes no son sino el reflejo de lo que Venuti llamaría la violencia etnocéntrica de la traducción», y configurándose la exotización como una declinación de la domesticación (ibidem). Las estrategias exotizantes, entonces, se concretan en una serie de intervenciones, dentro y fuera del texto, basadas en la magnificación de los rasgos considerados esenciales a una cultura, y que dan lugar, en traducción, a la reificación de la alteridad y, como veremos más adelante, en ciertos casos, por lo que concierne a la producción, a la reificación de lo propio, mirando a los mercados extranjeros.

Como señala Carbonell (2004), el proyecto ético de Venuti presenta muchas dificultades que ponen en duda tanto su alcance como su aplicabilidad. Además de considerarlo «maniqueo y prescriptivo», Carbonell resalta que «los conceptos que emplea son claramente reduccionistas y tienen implicaciones *exotizantes* que, aplicadas a contextos de conflicto cultural, son cómplices de las estructuras dominantes, como suele suceder en muchos elogios al Otro y a lo poscolonial» (ibid.: 25). El espacio marginal que Venuti querría para la traducción ética no sería más que un espacio «excéntrico» y en todo caso situado «dentro de los límites de lo comprensible a partir de los parámetros ideológicos de la cultura receptora» (ibid.: 26).

2.2. Fluidez de la traducción

El primer elemento que la traducción exotizante sacrifica es la fluidez de la lectura, la *fluency* que Venuti, y con él muchos estudios posteriores, acusan de nivelar y yuxtaponen, equivocadamente, a la traducción domesticante. El enfoque erróneo radica, en mi opinión, en considerar la fluidez y la correcta transposición textual como condiciones mutuamente excluyentes. Una vez más, esto sucede cuando hay una tendencia a considerar la traducción desde el punto de vista de la correspondencia léxica, sin ampliar la mirada al texto a la dimensión interpretativa. Cito a Venuti (1995) a propósito de *fluency* y de *foreignizing translation*:

The “foreign” in foreignizing translation is not a transparent representation of an essence that resides in the foreign text and is valuable in itself, but a strategic construction whose value is contingent on the current target-language situation. Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. In its effort to do right abroad, this translation method must to wrong at home, deviating enough from native norms to stage an alien reading experience – choosing to translate a foreign text excluded by domestic literary canons, for instance, or using a marginal discourse to translate it. (...) insofar as foreignizing translation seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today a strategic cultural intervention in the current state of world affairs, pitched against the hegemonic (...) nations and the unequal cultural exchanges in which they engage their global others. Foreignizing translation (...) can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interest of democratic geopolitical relations. (...) to foreignize a domesticating translation by showing where it is discontinuous; a translation’s dependence on dominant values in the target-language culture becomes most visible where it departs from them. (...) In some translations, the discontinuities are readily apparent, unintentionally disturbing the fluency of the language, revealing the inscription of the domestic culture; (...) Foreignizing translations that are not transparent, that eschew fluency for a more heterogeneous mix of discourses, are equally partial in their interpretation of the foreign text, but they tend to flaunt their partiality instead of concealing it (Venuti, 1995: 20-34).

Según Venuti, la principal virtud de exotizar las traducciones es que así estas no enmascaran su naturaleza de traducciones e, implícitamente, entonces, otorgan visibilidad al traductor. Sin embargo, esto complica la lectura y, con respecto al elemento cultural, cabe observar que la exotización no se traduce en una inclusión real, tendiendo, al contrario, a marginalizar la alteridad. Las estrategias exotizantes, aunque nazcan con la intención de una producción *alternativa*, ahora ya forman parte de los hábitos literarios de la cultura receptora,

se han consolidado como clichés de traducción. Además, no creo oportuno superponer la domesticación a la fluidez, ya que en mi opinión esta última se puede perseguir a través de la síntesis *fusional* (cfr. infra 2.6) entre lo propio y lo ajeno, desde el plano gráfico, hasta el rítmico y el perceptivo.

Admitamos que existe de hecho una tendencia asimiladora a las convenciones canónicas de la cultura de destino, como las que constituyen géneros concretos de traducción *del Otro*, como la traducción exotizante. Por eso creo que el uso abusivo de estrategias *minorizantes* es más “domesticadora”, si cabe, que la traducción funcional, fluida, transparente o como se quiera llamar. De hecho, me parece que la traducción fluida puede acercar (y disolver) al Otro, mientras que la traducción *minorizante* lo aleja, categoriza y encasilla en la vitrina antropológica” (Carbonell, 1997: 31).

Siempre según Carbonell, en una traducción es esencial que el lenguaje resulte «fluido y cercano», para evocar una realidad diferente al lector «sin convertirse en guías de lo desconocido, orientalistas o expertos en la cultura [fuente]» (ibid.: 34). «Una estrategia transversal que abuse del extrañamiento se convertirá en una nueva opción exótica, que incumplirá hasta el propósito pragmático de subversión (porque resultará demasiado minoritaria), y será doblemente inadecuada, porque su acercamiento al otro será, como siempre lo es, muy relativo» (ibid.: 32). Además de esto, «estará tratando de imponer nuevos efectos en los que el autor jamás pensó y que responden a una ideología muy contemporánea y de raigambre occidental de la hibridación y la interculturalidad» (ibidem).

Otra falacia que se da en el enfoque del método de Venuti, como señala Vidal Claramonte (2000: 242), radica en que la «violencia etnocéntrica» que el autor denuncia en las estrategias de domesticación y localización existe y es igualmente tangible en las estrategias de exotización y extranjerización. La oposición exotismo/domesticación es inexistente, en cuanto la exotización no es más que una declinación de la traducción doméstica, y la exotización no puede configurarse como una «forma de resistencia contra el etnocentrismo y el racismo» (Venuti, 1995: 34), puesto que la introducción del elemento extranjero se produce según las

formas y los valores propios de la cultura de recepción, cuya mirada sobre el otro es deformada por la lente del exotismo. Existen, sin embargo, múltiples estrategias para traducir el elemento cultural, posibles y alternativas a la oposición doméstico/exótico. A continuación se analizan las identificadas por Torop (2010), imprescindible de los estudios de traducción de impostación semiótica.

2.3. Parámetros de traducibilidad de la cultura de Torop (1995)

En *La traduzione totale* [1995] (2010) Torop desarrolla el concepto de “traducibilidad de la cultura”, delineando sus parámetros lingüísticos, espacio-temporales, textuales, paratextuales y éticos. El autor considera «una delle missioni dell’attività traduttiva (idealmente) la lotta contro la neutralizzazione culturale, il livellamento, che portano nelle varie società [...] all’indifferenza nei confronti degli ‘indizi’ culturali dell’uomo o del testo» (Torop, 2010: 64). Toda producción cultural importada, ya sea literaria, fílmica o televisiva, trae consigo un plus de información, el llamado implícito cultural: toda una serie de elementos que, para el consumidor modelo del original, son cristalinos y que, en cambio, son opacos para el consumidor de la obra en traducción. El traductor no puede prescindir de confrontarse con estos elementos, que necesariamente deberá mediar para hacerlos inteligibles a su lector modelo.

Torop (2010) identifica cinco parámetros de traducibilidad de la cultura, aplicables como macro estrategias de traducción que guíen el proceso decisional en las intervenciones microtextuales, de manera que la traducción tienda hacia la coherencia textual del original. Los parámetros textuales, por lo tanto, son referidos a la transferencia de los elementos culturales aferentes al texto original y se verá cómo, para cada uno de ellos, la teorización de Torop prevé la posibilidad de estrategias neutralizantes y naturalizantes. Presentamos a continuación el modelo (Torop, 2010: 77-78):

Parametri di traducibilità	Strategie traduttive
Lingua: categorie grammaticali	nazionalizzazione (naturalizzazione)

	<i>realia</i> etichetta di conversazione associazioni visione del mondo discorso	transnazionalizzazione denazionalizzazione <i>mélange</i>
Tempo:	storico dell'autore degli eventi culturale	arcaizzazione storicizzazione modernizzazione neutralizzazione
Spazio:	sociale geografico psicologico	concretizzazione percettiva: localizzazione visualizzazione naturalizzazione esotizzazione neutralizzazione
Testo:	segnali di genere testuale livelli cronotopici narratore e narrazione aura espressiva del personaggio lessico dell'autore e sintassi sistema dei mezzi espressivi	conservazione/non conservazione della struttura (gerarchicità degli elementi e dei livelli) conservazione-non conservazione della coesione
Opera:	complementarietà dei metatesti (libro): presupposizione interpretazione reazione dei lettori Manipolazione sociopolitica: norme e divieti (<i>editio purificata</i>) giudicatività (tendenziosità) de metatesto	versione dei lettori chiarimenti intertestuali commentari interlineari commentari speciali alla fine commentari sistematici generali compensazione metatestuale purificazione (tendenziosità) dei testi orientamento dei testi

Tabla 2. Traducibilità de la cultura en el modelo toropiano.

De los cinco parámetros, me interesa aquí centrarme en el del lenguaje, que implica varios problemas de traducción textual. En cuanto a las *categorías gramaticales*, por ejemplo, hay casos en que es importante mantener la caracterización de género, pero un mismo sustantivo, en las dos lenguas, es de

géneros diferentes (*noche* en alemán, por ejemplo, y si es importante mantener la caracterización masculina, podría traducirse como *oscuro*); o casos en que es necesario desambiguar la primera persona de la tercera singular, en español y portugués homógrafas; o casos de sufijos diminutivos con valor sentimental, no aplicables en italiano a todas las categorías gramaticales (contrariamente al español y portugués).

Las etiquetas de conversación también pueden considerarse reales, y presentan problemática desde el punto de vista de la traducción cuando expresan simetría o asimetría, o más en general información social relacionada con los participantes en la conversación. Se distingue entre deícticos de solidaridad, que indican situaciones de simetría (= T) y deícticos de cortesía o asimetría entre interlocutores (= V). En italiano, por ejemplo, se ha pasado de la antigua tripartición *tu, voi, lei* a la pareja *tu, lei*; o en portugués ¿cómo traducir las relaciones que subyacen al uso de *vos* o *você*? En estos casos la traducción debe englobar, abarcar, coincidir con la relación de (a)simetría expresada en el original, a decodificar desde el contexto.

En el marco del esquema presentado arriba, las estrategias de traducción en nuestra óptica viables son la *nacionalización* (o *naturalización* en Torop), la *transnacionalización*, la *desnacionalización*, o una *mezcla* de las tres. Hay que señalar aquí una divergencia en el uso del término “naturalización” que, en el marco de este trabajo, correspondería a las macroestrategias de trans- y desnacionalización, y no a las de nacionalización (que en cambio se consideran aquí domesticadoras, al igual que la *localización* según el parámetro del espacio).

Cada unidad de traducción trae consigo connotaciones, juicios de valor implícitos en la unidad cultural de referencia, matices no siempre trasladables de forma inmediata en la traducción. Torop (2010) encuentra una solución en la expansión del paratexto, que idealmente, en su teorización, puede acomodar cualquier componente del implícito cultural. De alguna manera, el traductor estaría llamado a adoptar palabras, construcciones y modos estilísticos de la lengua extranjera, o similares a ella, para luego explicitar denotaciones y

connotaciones *fuera del texto*. En este enfoque vemos dos consecuencias, una en el plano textual, la otra en el plano paratextual: en el texto, esto se traduce en una serie de elecciones exotizantes caracterizadas solo por la connotación de alteridad, sin denotación del objeto; eso conlleva una interrupción del proceso semiótico, y el intento del lector de descodificar se ve frustrado, o es aplazado fuera del texto; en el paratexto, esto conduce a un riesgo de «*hipermediación innecesaria*» (según la definición de Eco, 1995) precisamente para compensar la falta de traducción en el plano textual, una especie de paradoja debida a la falta de mediación.

2.4. Modalidades de incorporación de realia

La exotización se da, ante todo, en el plano de la traducción de los realia y culturemas, que el traductor conceptualiza como tales según su propio enfoque del texto. Desde el título –muchas veces divergente con el original–, la sinopsis y la imagen de portada, la exotización –la reificación– empieza precisamente por la transferencia de los realia, cuyo método de incorporación al texto establece la que será la más amplia estrategia editorial. Exotizar es, por ejemplo, traducir *feijão com arroz* con *feijão com arroz* (cfr. las traducciones de Jorge Amado en Italia), *café con leche* con *café con leche* (cfr. las traducciones de Cortázar), etc.; esto suele suceder no solo para aquellos términos que tienen un referente (objeto o unidad cultural) en el contexto de la producción del original, pero no en el idioma de traducción. La cuestión, pues, no parece estar relacionada con el grado de traducibilidad entre idiomas, y la misma forma de traducir se configura como una manera de orientar el posicionamiento del texto en el mercado de recepción. Los realia, también referidos como «términos culturales», constituirían en el plano teórico un «problema en sí mismo para la traducción» (Torop, 2010: 71).

Cuando el traductor no identifica un término inmediatamente correspondiente, comienza a tratar ciertos elementos como «culturo-específicos» (Osimo, 2010), los que «una vez que han sido etiquetados como culturemas, ya no

precisan de un análisis minucioso sobre su función semiótica en el texto» (Marín Hernández, 2005: 76). Cabe decir que muchos de estos procesos son inconscientes (por parte del traductor), ya que se han asentado a través de la práctica, la teoría y la enseñanza; o bien son guiados por dictámenes de marketing del propio editor, por ejemplo el criterio de la elección geográfica, o la cantidad de elementos exotizables, fundamento de la selección de los textos a traducir. En todos estos casos, los realia se convierten, para la traducción, en términos marcados.

Osimo (2010, en Torop [1995]: XXIII), por ejemplo, inscribe los realia entre las *palabras clave* de un texto, en cuanto referencias a la cultura emisora; sin embargo, en mi visión es la recodificación de los realia en clave exótica la que lleva a percibir estos elementos textuales como palabras clave:

parole che, poco significative sul piano semantico del contesto, sono fondamentali perché costituiscono rimandi intratestuali e intertestuali (le cosiddette “parole ponte”); sono parole chiave i campi espressivi, espressioni tipiche della modalità espressiva di un autore [...]; sono parole chiave i realia, che rimandano alla cultura emittente; sono parole chiave i deittici, che ricreano una particolare rete di relazioni psicologiche individuali tra elementi del testo; sono parole chiave gli stilemi sintattici, i costrutti ricorrenti che caratterizzano o marcano una determinata modalità espressiva (Osimo, 2010, introducción a Torop, 2010 [1995]: XXIII).

Parece como si nos encontráramos aquí ante un malentendido, debido precisamente a la costumbre de aislar ciertas unidades de traducción como “culturemas”, sin tener en cuenta su funcionamiento en el texto original (cfr. Marín Hernández, 2005 sobre la esencialización de los elementos culturales de los originales), así como una confusión entre los planos del texto original y de la traducción. Si es cierto que los rasgos estilísticos deben ser considerados como elementos clave, y mantenerse como tales en la traducción, la elaboración de los realia como términos clave de la cultura emisora se traduce, en el plano de la macroestrategia, en lo que se puede definir *reificación de la alteridad*; se trata de

elementos que en el original pasan desapercibidos porque son totalmente accesorios, cuya presencia depende exclusivamente del contexto –geográfico, o del repertorio enciclopédico (cfr. supra la definición de hipermediación en Eco, 1995)– de origen, y que en la traducción son llevados a la esencia de rasgos inherentes al contexto cultural de origen, presentados como no mediables y recodificados en clave exótica.

Vlahov y Florin (1970) definían los *realia* como “parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che rappresentano denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storicosociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù” (Vlahov y Florin, 1970, en Osimo, 1998). Distinguían entre *realia geográficos*, *realia etnográficos* y *realia políticos y sociales* (ibidem).

Entre los *realia geográficos* tenemos: los objetos de la geografía física y la meteorología (*steppa, fiordo, tornado*); los nombres de objetos geográficos relacionados con la actividad humana (*polder*); las denominaciones de especies endémicas (*kiwi, koala, sequoia*). Los *realia etnográficos* son palabras que se refieren a las costumbres de los pueblos, a las formas de la cultura material y espiritual, a la religión, al arte, al folklore. Se dividen en varias subcategorías: vida cotidiana (*paprika, spaghetti, sidro, sauna, bistrot; kimono, mocassini, sombrero; igloo, bungalow*); trabajo (*farmer, gaucho, consierge; machete; kolhoz, rancho, latifondo*); arte y cultura (*tarantella, blues; balalajka, nacchere, banjo; commedia dell'arte, arlecchino; carnevale, ramadan, primo maggio, sciamano; mormoni, quaccheri, pagoda*); adjetivos étnicos (*bantu, copto, cosacco, basco; cockney, Fritz, gringo, yankee, carioca*); medidas y dinero (*piede, iarda, ettaro; rublo, dollaro, lira, verdone*).

Por último, los *realia políticos y sociales* se dividen en: entidades administrativas territoriales (*regione, provincia, contea, principato; bidonville, arrondissement, medina, promenade, corso*); órganos y cargos (*agora, forum; дума, senato, congresso, municipio; cancelliere, khan, scià, lord, alcalde, ayatollah, satrapo*); vida social y política (*peronistas, tupamaros, Ku Klux Klan, tory*;

partigiani, lobby, bolchevique, Lord, Sir, Madame; college, Liceo, campus; paria, samurai, fellah; union jack, bandiera rossa); realia militares (legión, coorte, falange, orda; *moschetto, carabina; maresciallo, guastatore, genio, paracadutista*); taxonomía y ejemplos en Osimo, 1998).

En la elección de la modalidad de incorporación de realia hay distintas variables para tener en cuenta: el tipo de texto; la significación de los realia en el contexto; el tipo de realia, es decir, el papel sistémico en la cultura emisora y receptora (Marín Hernández, 2005); el idioma, las colocaciones, el grado de aceptabilidad de colocaciones inusuales y expresiones exóticas en la cultura receptora; el lector modelo del metatexto. Es obvio que la búsqueda de equivalencia de los realia no es un aspecto dominante en todas las traducciones: puede serlo para novelas con escenarios exóticos, como *The Jungle Book* de Kipling, por ejemplo, no así para otras producciones literarias. Si bien es cierto que la nivelación domesticadora de los elementos culturales específicos no da un buen tratamiento a la cultura de origen y no enriquece el conocimiento del lector, lo mismo acontece con las traducciones exotizantes, que para la cultura son una representación de esencialismo, y para el lector una interrupción del proceso semiótico, adquisición momentánea de un vocabulario volátil y limitadísimo en los glosarios.

En Osimo (1998) se puede optar por incorporar los realia de la traducción a través de la mera *transcripción* –o *transliteración* si es necesario– o a través de *la traducción* –que puede ser *aproximada, contextual*, o consistir en una *sustitución* o *neologismo* (Osimo, 1998: 113). Sin necesidad de especificar los conceptos de transcripción y transliteración, centrémonos en los cuatro modos de traducción identificados por Osimo (ibid.):

1) creazione di neologismo, che si divide in: calco (*skyscraper* diventa *grattacielo*); mezzo calco (*Drittes Reich* diventa *Terzo Reich*); appropriazione, consistente nella creazione di un traduttore che si possa declinare secondo le regole grammaticali della lingua ricevente (*Walküre* diventa *valchiria*);

- 2) sustitución con realia della cultura ricevente (*empanada* diventa *frittella*), correspondiente qui alla localizzazione o domesticación;
- 3) traducción aproximativa: generalización (*criminal organization* per *'ndrangheta*); análogo funcional (*poker* per *tresette*); omólogo local (*art nouveau* per *Jugendstil*); descripción e explicación (*cigány* diventa *violinista ambulante ungherese*); añadida de un adjetivo especificante (*pampa argentina*);
- 4) traducción contextual: centrada sulla transmisión del mensaje, del significado del realia in contexto (la frase *Questo farmaco lo passa la mutua?* tradotta in un contexto estadounidense, dove il realia *mutua* è sconosciuto, potrebbe diventare *Is this medicine expensive?*)

Pero llegados a este punto cabe preguntarse: ¿no deberían ser así todas las traducciones, es decir, centradas en la transmisión del mensaje en contexto? Para Osimo, la connotación local debería mantenerse recurriendo en la medida de lo posible a técnicas de transcripción, sin advertir, sin embargo, que el lector difícilmente podrá asociar los sonidos y connotaciones correctas a las letras, y sobre todo olvidando el obstáculo para la lectura que representa la explicación extratextual. Del mismo modo, para Vlahov y Florin (1970)

[la] connotazione, e quindi anche il colorito, fa parte del significato, e di conseguenza è tradotta alla pari con il significato semantico della parola. Se non si è riusciti a farlo, se il traduttore è riuscito a trasmettere solo la “nuda” semantica dall’unità lessicale, per il lettore della traduzione la perdita di colorito si esprime nella incompleta percezione dell’immagine, ossia, in sostanza, nel suo travisamento (1970: 121, en Osimo, 1998: 110).

El punto de partida (y de llegada) de este apartado pretende dar la vuelta a esta idea, en el sentido de que la connotación de alteridad –la percepción de “color local”– es toda de la industria editorial y de la cultura que recibe las traducciones. El elemento cultural no tiene ninguna marca connotativa de *exótico* en sí, marca que le es atribuida por la retícula perceptiva exotizante, que sí distorsiona. En los próximos párrafos, dedicados a aspectos éticos y políticos de la traducción, al igual

que en la última parte del trabajo, dedicada al análisis del producto editorial resultante de la traducción de *El árbol de Saussure*, se ejemplificará cómo siempre es posible –mostrando en paralelo las razones para que se le pueda considerar preferible– buscar la equivalencia perceptiva entre original y traducción, gracias a la puesta en acción de técnicas que apunten a la naturalización de elementos inusuales para la sociedad receptora, sin necesidad de reificación en el original.

Me gustaría reflexionar sobre el hecho de que designar, por ejemplo, las *baracche* como *favelas* aleja el estatus de las favelas, las convierte en algo extraño y distante de las chabolas que tenemos en la periferia de nuestras metrópolis; así como llamar *villaggi* –por mero calco lingüístico– *pueblos* enteros destruidos por los bombardeos en Oriente Medio y en el Mundo de alguna manera nos aleja del problema. Pero el elemento extranjero puede y debe ser mediado, para poder ajustarse al contexto de recepción de forma natural, sin necesidad de recurrir a glosarios, ya que es el contexto el que lo hace explícito, y abandonando el uso de la cursiva, que confina el elemento “ajeno” en el texto “propio”. Por otra parte, las referencias intertextuales que los realia, recodificados como términos clave, terminan manteniendo con otras traducciones en las que los realia han tenido el mismo tratamiento conducen a la creación de un subcanon dentro del sistema literario de referencia (cfr. infra 2.9 y 2.10 las contribuciones de Venuti, 2005 y Even-Zohar, 1979; 1990), identificado en el género de la “literatura traducida” caracterizado precisamente por el uso del *traduttese* (ahora una entrada en el diccionario italiano Treccani), con sus exotismos, tics lingüísticos, clichés de la traducción. Las consideraciones hechas hasta aquí pueden llevar a considerar los límites de un proceso de traducción basado en la mera sustitución terminológica entre idiomas, y a buscar soluciones alternativas.

2.5. Esencialismo, culturalismo, reificación

En este apartado se analizan las implicaciones culturales del proceso de traducción, y en particular las consecuencias de exotizar la traducción en el plano

ético. Presentaré las críticas que se realizan a la postura esencialista desde la antropología cultural (Geertz, 1988), la sociología (Bhabha, 1994; 2002), los estudios culturales (Clifford, 1988), a la vez que iré destacando sus consecuencias en los estudios de traducción. Tras la ola poscolonial que ha afectado a los estudios culturales, desde varios puntos se han criticado las inconsistencias metodológicas, que se pueden resumir en la idea de que las instancias poscoloniales terminan coincidiendo con el exotismo de finalidad comercial (cfr. infra 2.5 y 2.16). También los estudios de traducción han empezado a desviarse de la postura poscolonial para abrazar teorías basadas en el rechazo de la categorización polarizante propio/ajeno (teorías que coinciden en gran medida con las más recientes instancias del pensamiento descolonial; cfr. infra 2.19).

En 1978, *Orientalismo* de Edward Said inauguró una época crítica contra el exotismo que había caracterizado a la tradición antropológica precedente, crítica que luego continuó hasta al menos los años 90 en los estudios poscoloniales en diferentes disciplinas. En este, como en otros estudios, la actitud crítica hacia el exotismo no pretende negar las diferencias culturales, sino poner en discusión su excesiva acentuación o consolidación. Iré trazando las instancias fundamentales de esta actitud, dando prioridad a las que son aplicables al ámbito traductivo. Affergan (1991) destaca cómo la actividad típica del antropólogo era la de clasificar, elaborando nomenclaturas de los objetos naturales, de los seres animados, de las relaciones de parentesco de las tribus estudiadas. Lo que animaba esta operación era el presupuesto que a través de la clasificación era posible acceder a la *esencia íntima* de los pueblos examinados (ibid.); sin embargo, este método de investigación habría llevado a los antropólogos

in gran parte “inventato” le differenze culturali, selezionando, come oggetti privilegiati dei loro studi, società isolate, istituzioni e tratti culturali arcaici, e comunque [di aver] nascosto le influenze dell’Occidente [...] sui popoli nativi. Gran parte degli autori che hanno caratterizzato la storia della disciplina sarebbero andati alla ricerca dell’“autentico”, di società còlte nella purezza delle loro tradizioni ancestrali secolari se non millenarie (ibid.: 49).

La actitud exotizante está ligada, en este sentido, a los conceptos de *culturalismo* y *reificación*: los antropólogos, impulsados por la búsqueda de una supuesta «verdadera esencia» de las culturas observadas, se habrían visto inclinados a dibujar como cerradas y aisladas sociedades caracterizadas en cambio por la apertura y el dinamismo (ibid.). Affergan (1991: 135) señala cómo, en algunos casos, es la misma «mirada antropológica» la que produce la alteridad y dotarla de significado: «[l]’antropologo dimentica troppo spesso che il problema più spinoso consiste nel definire un’altra cultura: a partire da che cosa e da dove la si definisce? È la differenza tra la denominazione indigena e la sua propria che egli ha bisogno di accogliere» (ibid.: 142).

Al igual que se les reprocha a los antropólogos la selección de tribus aisladas, la crítica traductológica al exotismo se centra principalmente en la selección de los textos. A este propósito, se remite a la teoría del «polisistema literario» de Even-Zohar (1995; 2017), quien estudia las relaciones sistémicas entre espacios literarios y las influencias mutuas entre los subsistemas, sobre el modelo de la *semiosfera* de Lotman (1985). Según el autor, retomado también por Venuti (1998), la traducción influiría tanto en la producción literaria de la cultura de recepción como en la de la cultura de origen: lo insidioso de las tendencias exotizantes radica justamente en el hecho de que pueden sugerir a los escritores que miran al mercado extranjero la conveniencia de salpicar sus textos con elementos reconocibles como locales (Venuti, 1998).

A este respecto, Stegagno Picchio (1997) distingue, por ejemplo, en la historia de la literatura brasileña dos literaturas “de exportación”: la primera, la de Oswald de Andrade, por citar un nombre, se *vuelve* de exportación una vez que su valor es reconocido a escala internacional; la segunda, bisnieta de las crónicas del siglo XVI y practicada hasta nuestros días, *ambiciona* la exportación, en la que encuentra su razón de ser (cfr. Stegagno Picchio, 1997, especialmente los capítulos XI-XIV). La tendencia exotista de las industrias que adquieren los derechos extranjeros, pues, también puede llegar a influir en las producciones literarias locales que, llamadas a representar la presunta esencia de su gente, se hacen «dirigidas» a los países

extranjeros: ejemplos recientes provienen de la producción literaria actual de países africanos de habla inglesa, que se configura en la reificación de aquella cultura que se considera exotizable y, por lo tanto, exportable, y se publica en original a partir de las proyecciones sobre opciones extranjeras (Venuti, 1998).

Geertz (1988) enfoca el mismo problema en el «punto de vista de los nativos», enfatizando cómo es la mirada del antropólogo la que crea diferencias y asegura que se mantengan mediante la repetición. El autor señala una ambivalencia entre lo hipergeneral y lo particular, que conduce a análisis igualmente «inverosímiles»: en la descripción de pueblos lejanos «si oscilla senza sosta tra le minuzie esotiche [...] e le grandi caratterizzazioni («quietismo», «teatralismo», «contestualismo») che rendono implausibili queste analisi [...]. Passando continuamente dal tutto concepito attraverso le parti che lo rendono attivo alle parti concepite attraverso il tutto che lo motiva, noi cerchiamo di trasformarli, per mezzo di una sorta di moto perpetuo intellettuale, in spiegazioni gli uni delle altre» (Geertz, 1988: 88-89).

También según Bhabha (2002), el estereotipo se basa en un mecanismo de objetivación ambivalente, que sería «reale in quanto mitica» (Bhabha, 2002: 171): «lo stereotipo, strategia discorsiva di primo piano, è una forma di conoscenza e identificazione che oscilla fra ciò che è ‘al suo posto’, già noto, e qualcos’altro, che dev’essere impazientemente ripetuto...» (ibid.). Para el autor, como ya en Geertz (1988), sería

proprio la forza dell’ambivalenza a dare allo stereotipo coloniale il suo valore: essa assicura la sua ripetitività al mutare delle congiunture storiche e discorsive; pervade le sue strategie di individuazione e marginalizzazione; dà vita a quell’effetto di probabile verità e predicibilità che, per lo stereotipo, dev’essere sempre in eccesso rispetto a quel che può essere empiricamente provato o logicamente concepito” (Bhabha: 2002: 155-156).

El imaginario colonial se superpone a la realidad «riconducendo il non familiare a qualcosa di dato in forma ripetitiva» (ibid.: 166). La práctica traductiva, por su naturaleza, concierne a la relación con la diversidad, por lo cual resulta apropiado

expandir el discurso en el plano cultural y sociológico, en el plano de la interacción entre individuos, y entre comunidades que históricamente tienen cada una su patrimonio cultural (en el sentido de *repertorio enciclopédico*, Eco, 2007). Sin embargo, como señala Marín Hernández (2005: 75), «la influencia de la antropología en los estudios de traducción no ha procedido directamente de las obras de los antropólogos, sino que se ha ejercido a través de la “versión light” de la cultura que proponen la Crítica Poscolonial y los Estudios Culturales [versión que] ha irritado profundamente a los antropólogos más ortodoxos, quienes la consideran una mera estrategia comercial y achacan su popularidad a la moda de lo políticamente correcto».

Lo que los teóricos de la traducción aquí mencionados lamentan del modelo poscolonial es precisamente el enfoque *diferencial* que comparte con cierto sector de la antropología, y el riesgo que le es inherente: «sottolineando il valore autonomo di ciascuna cultura, ma anche la sostanziale inconciliabilità tra le culture dovuta proprio alla differenza che esiste tra loro, si afferma che proprio per salvaguardare la ricchezza delle diversità è indispensabile che esse restino separate» (Mazzara, 1997: 32). Los defensores de la traducción exotizante suelen abrazar el pensamiento poscolonial: para preservar la alteridad cultural, tienden a magnificar en las traducciones varios elementos accidentalmente presentes en un texto original, recodificándolos como términos marcados; sin embargo, aunque lo que dicte la estrategia de traducción sean las mejores intenciones, o una visión abiertamente etnocéntrica, el resultado en el plano textual –el *efecto de sentido*– es el mismo, y lo que se devuelve al lector es a lo sumo un vago sentido de alteridad, sin ninguna referencia inmediata, y sobre todo sin las connotaciones que se esperaba mantener; la posición de partida, por lo tanto, ha de considerarse irrelevante a los fines del análisis.

Sin prever una efectiva inclusión de lo ajeno en lo propio, y sin proporcionar al lector ninguna clave de acceso para comprender el elemento cultural que es para él poco familiar, la exotización se funda en la separación entre lo propio y lo ajeno, y termina configurando a este último como una suma de rasgos extraños,

incomprensibles para el lector, al menos de inmediato; todo esto contribuye, en el contexto cultural de recepción, a reiterar la imagen estereotipada del otro, en el modelo del «foráneo de bolsillo» al que también nos acostumbran cine y televisión (cfr. a este propósito Billi, 2011; suya es la definición). En sociología, Bauman habla de «reduccionismo étnico» y de «reificación de la cultura», actitudes ambas surgidas desde la construcción de fronteras entre culturas, con consiguiente reducción de la cultura a identidad étnica (cfr. Bauman, 2003). También en las ciencias políticas no faltan críticas a los modelos actuales de sociedad multicultural, que de hecho contribuyen al mantenimiento de un «*status quo* todo menos que igualitario» (Kymlicka, 2010: 15-16).

2.6. Traducir textos: ¿traducir culturas?

Cuando nos encontramos lidiando con lo diferente, según Mazzara (1997: 110 y ss.) tenemos tres opciones: la primera es la *asimilación* de diferencias (la *domesticación* en el plano traductivo); la segunda es la de apuntar a la *fusión* o *melting pot* (estrategia aquí auspiciada en el plano traductivo); la tercera y última es la del *pluralismo cultural* «la quale mira invece a mantenere le differenze, valorizzando ciascuna di esse in quanto possibile arricchimento del patrimonio culturale complessivo, il quale trae la sua forza [...] dalla pacifica coesistenza di culture diverse» (ibid.: 111).

Si por un lado el autor no considera viable una «síntesis entre culturas» fruto de la estrategia de fusión, en cuanto asociada a la asimilación, ya que, en su opinión, ambas nivelarían las diferencias, por otro lado solo puede reconocer los riesgos de la tercera estrategia, que son los mismos que señalamos en su aplicación al proceso traductivo. Según Mazzara

[il] primo rischio è quello del cosiddetto pregiudizio (o razzismo, nel caso del pregiudizio etnico) *differenzialista*: con molta facilità il rispetto della differenza può trasformarsi in rifiuto del contatto, in una sorta di ghettizzazione fisica e mentale;

come dire [...] non si nega a nessuno il diritto di esistere, ma senza indebite e impossibili contaminazioni (ibid.: 113).

De esta manera no hay un contacto verdadero, un intercambio real, que son en cambio los objetivos de la *síntesis fusional* que, en el plano textual, se traduciría en la *naturalización* de diferencias (cfr. infra 2.19).

El segundo riesgo, directamente vinculado al primero, de las políticas pluralistas es lo que Mazzara define como *relativismo extremo*, lo cual, en palabras del autor, terminaría «per assumere i toni di un drastico separatismo, mentre forse sarebbe risultata più utile una certa dose di “contaminazione”, intesa come capacità dei diversi universi di trovare [...] più ampie occasioni di arricchimento reciproco» (ibid.: 113-114).

Las tres estrategias interaccionales que acabamos de presentar desde el punto de vista de la psicología social encuentran su correspondiente en el campo de la traducción en el diálogo que el traductor establece entre el texto de origen y el producto de la traducción. A la opción entre exotismo y domesticación se suma una tercera dimensión, que es la del diálogo constante, de la mediación constante, ciertamente más fatigosa, pero más ética, hospitalaria, pensante (sobre los conceptos de «traducción pensante» en Berman y de «hospitalidad lingüística» en Ricoeur se volverá más adelante en 2.9). Puestos de relieve los aspectos problemáticos de la categorización propio/ajeno en traducción, se abre la necesidad de «elaborare un approccio non binario e non fatto di opposizioni per la teorizzazione della pratica della traduzione» (Bandia, 2009: 293).

Una macroestrategia traductiva que, contrariamente a la de la domesticación, sea realmente una alternativa a la reificación, es posible si se reconoce que no es necesario referir información culturo-específica en la traducción por el simple hecho de que no es esencial al discurso. Entonces se hace posible naturalizar, generalizar, omitir, en definitiva, traducir. Siempre que en traducción los elementos naturalmente presentes en el original no son tratados como tales, estamos ante una operación exotista, tanto en el plano textual como editorial. Si abandonamos la categorización rígida entre lo propio y lo ajeno, y con ella una visión esencialista

del otro, y abrazamos una idea de traducción que se base en la mediación del elemento cultural –mediación que necesariamente pasa por el lenguaje–, muy naturalmente la categoría se hace neutra: ni reificación exotizante ni sustitución domesticadora, y se abre a la tercera vía de una mediación uniforme: la naturalización.

En el plano microtextual, la adopción de esta macroestrategia redundará en la elección de opciones neutralizantes (como las previstas en Torop, 2010, ya mencionadas en 2.3). No se acentuarán más las diferencias, ni se sustituirán los realia por homólogos locales; no faltarán traducciones, ni será necesario el implante del paratexto; también se hará superflua la elección entre adaptar el lector al texto o adaptar el texto al lector. La macroestrategia de la naturalización será la base metodológica para las soluciones que presentaré en el análisis textual del tercer capítulo, dedicado a la edición de Héctor Libertella en Italia, con alguna comparación con publicaciones de traducciones igualadas por una estrategia – textual y editorial– exotizante.

2.7. Ni exotismo ni domesticación

Paso ahora a examinar los aspectos problemáticos de la oposición categorial domestico/exótico según el enfoque culturalista aplicado a la traducción. El punto de partida será la semiótica de la cultura de Lotman, desde su *Tesis para una semiótica de las culturas* [1973] (2006) hasta la *Semiosfera* (1985), que servirá de base para la reelaboración por Even-Zohar (1990) del modelo del polisistema literario que él mismo había elaborado anteriormente (Even-Zohar, 1979; cfr. supra 2.10).

Cuando nos encontramos haciendo dialogar diferentes sistemas culturales, tenemos a nuestra disposición dos formas opuestas de unir lo propio y lo ajeno: la primera consiste en la externalización de las estructuras propias, con externalización paralela de las estructuras culturales extranjeras; la segunda, en la introducción de estas últimas en el sistema interno de la cultura receptora,

mediante la internalización de las estructuras externas (Lotman, 1985: 124). Este segundo proceso «implica la creación de un lenguaje común y esto, a su vez, requiere la interiorización de estas estructuras. La cultura, es decir, debe interiorizar la cultura externa dentro de su propio mundo» (ibid.).

Está claro que, para introducir en un sistema cultural elementos de otro sistema cultural, que son desconocidos hasta que el sistema receptor los acepte, el primer paso es hacerlos inteligibles. Citando de nuevo a Lotman

[l]a chiusura della semiosfera è rivelata dal fatto che essa non può avere rapporti con testi che le sono estranei da un punto di vista semiotico [...]. Perché essi acquistino realtà per la semiosfera, è necessario tradurli in una delle lingue del suo spazio interno o semiotizzare fatti non semiotici (Lotman, 1985: 59).

Si se trasladan a la traducción interlingüística estas observaciones de Lotman sobre traducción de un sistema no cultural a un sistema cultural, queda claro que hasta que un término o concepto no esté «semiotizado» y no se lo haga inteligible, no puede ser aceptado en la cultura de recepción.

Como afirma Sedda en su introducción a Lotman (2006), que titula «Imperfectas traducciones», el traductor debería abandonar la oposición propio/ajeno y ponerse como objetivo el de traducir *del otro al otro* (Sedda, 2006: X), citando a este propósito las mismas palabras de Lotman (1985: 63), según el cual «[il] punto da cui passa il confine di una cultura dipende [dalla] posizione dell'osservatore». El traductor, que es un mediador (un *negociador*, en términos de Eco), tiene la delicada tarea de plasmar las diferencias entre lenguas y culturas, para hacerlas mutuamente traducibles (cfr. también Fabbri, 2000). Salpicar el texto de exotismos los reduce a una serie de nomenclaturas de las que no se puede desprender la cosmovisión del original. De hecho, la exotización es una forma de consolidar las diferencias, reforzando la impresión de intraducibilidad entre lenguas y culturas. Cito de nuevo a Sedda:

la stessa volontà di comprendere l'altro, sottesa a tanto sapere sulle culture, si rivela a questo punto sospetta o, in modo più benevolo, incapace di tener fede ai

suoi stessi propositi. La *com-prensione* dell'altro appare infatti come un movimento che va da sé a sé passando per un'alterità che viene assimilata al proprio orizzonte (Said 2002) (...). La *traduzione* può essere pensata – e va praticata – invece come un gesto che va dall'alterità all'alterità (...) Quando Lotman (1985, p. 63) affermava che “il punto da cui passa il confine di una cultura dipende (...) dalla posizione dell'osservatore” e che la storia dei popoli può essere vista contemporaneamente in due prospettive, “da una parte come sviluppo immanente, dall'altra come risultato di multiformi influenze esterne” (...), certamente richiamava l'attenzione su di una presa d'atto circa la complessità del mondo. E sebbene fosse conscio dei rischi insiti nella “schizofrenia della cultura”, nondimeno è all'ospitalità delle pluralità che invitava con fiducia, o quantomeno con coraggio, quando parla di una *visione stereotipica* (1980). Un invito a pensare *con* gli altri piuttosto che *contro* di essi. / Come si vede l'emersione del proprio e dell'altrui, del proprio mondo immaginato e di ciò che lo attraversa o sta al di fuori, di ciò che permane e ciò che passa, è il prodotto di un gioco relazionale e differenziale, mai compiuto, mai definitivo, per quanto mai totalmente libero da condizionamenti, da una inerzia storica che tende a circoscrivere il campo dal possibile per quanto non possa chiuderlo in principio (Sedda, 2006: 34-39).

Individuata la falacia metodológica que caracteriza la –aparente– oposición entre domesticación y exotismo, dos vertientes en realidad de una misma estrategia *externalizante*, que no conlleva una fusión real entre elementos considerados propios y elementos considerados ajenos, parece claro que ninguna de las dos estrategias, solo aparentemente opuestas, actúa hacia la *unificación* de un lenguaje común, unificación a la que debería tender toda traducción entendida como mediación; no transvase de una lengua a otra (Marín Hernández, 2005), repito, sino síntesis *fusional* entre la una y otra («asimilación cultural», en Eco, 2003: 170). Sobre la creación del espacio exótico, Ivanov, Lotman et al. (1973) señalan cómo la representación de espacios considerados extraculturales –entre los cuales enumeran el «étnico-exótico»– se basa en la búsqueda de diferencias. Así como los autores medievales clasificaban a los demás pueblos como «un

conjunto paradigmático de anomalías», la cultura europea del siglo XX ha recibido el arte de los pueblos de Extremo Oriente y de África desde una óptica puramente diferencial: «tali testi sono [stati] sradicati dal contesto storico (o psicologico) che [gli era proprio], per esercitare un ruolo attivo [dovevano] essere sentiti come ‘estranei’» (Ivanov, Lotman et al., 1973, en Lotman, 2006: 111-112).

La misma actitud se puede encontrar en la traducción literaria occidental de nuestros días, que resulta tanto más difundida cuanto más lejano es el origen de los textos traducidos. Lotman (2006: 113 y ss.) describe las condiciones en las que los textos extranjeros contribuyen a la renovación de una cultura, destacando el desarrollo creativo que surge del contacto entre culturas. Por su parte, la traducción exotizante no da un aporte real a la cultura traduce, ya que no aporta claves interpretativas, o en todo caso las relega fuera del texto. La convicción de que este tipo de traducción funciona, además de dictar las opciones editoriales de las series de ficción extranjeras, también influiría eventualmente en la producción literaria de las culturas traducidas, en la medida en que la traducción contribuye a la construcción de identidades nacionales (Torop, 2010).

Cuando, en una traducción, se dejan sin traducir términos extranjeros, lo foráneo se configura inmediatamente como extraño, se interrumpe el proceso semiótico, los elementos en otro idioma quedan ininteligibles para el lector, que se acostumbra a percibir al extranjero como otro, alteridad que no ha cruzado la frontera interlingüística ya que no ha tenido mediación. Iglesias Santos (1994) identifica varias formas en las que las sociedades incorporan o no el discurso extranjero:

lo manipulan o lo potencian, nos muestran cómo esas sociedades se definen a sí mismas y con respecto a las demás: una identidad sociocultural se construye mediante prácticas discursivas. La traducción forma parte inseparable de la dinámica sociocultural, pues las posiciones del discurso propio frente a los ajenos, las interferencias entre ellos delimitan el grado de heterogeneidad de una cultura. Cuanto más homogénea se pretenda una comunidad, más tenderá a

limitar los discursos foráneos, a someter la traducción a sus propias reglas.
(Iglesias Santos, 1994: 342)

Este «potenciamiento del otro» según Marín Hernández (2005) derivaría de la ansiedad poscolonial que ha afectado a los estudios de traducción desde los años 70, que luego en la práctica traductora se ha consolidado en el uso repetido de técnicas exotizantes hasta convertirse en la norma de traducción, a través de las prescripciones recogidas en las normas redaccionales de las editoriales, como la que prevé el uso de cursiva para términos en lenguas extranjeras. El celo por hablar del Otro (con O mayúscula, como muestra de respeto, como hace notar Marín Hernández, 2005), sin embargo, siempre es actuado desde un Nosotros muchas veces incapaz de verse como otro de alguien más...

2.8. Exotismo y traducción

La exotización como praxis traductora, consolidada a partir de la evolución teórica poscolonial, se ha convertido ahora en un cliché traductivo que el traductor aplica automáticamente, sin plantearse la necesidad de una perspectiva crítica, sin problematizar la cuestión del trato cultural de los demás, que en estas traducciones se desvía poco de la perspectiva antropológica de siglos pasados. ¿Cómo traducir al otro *hoy*? ¿Cómo mediar el elemento ajeno sin caer en el culturalismo, la reificación, el tokenismo? El deseo de preservar el elemento foráneo a toda costa conlleva desde un punto de vista ético la esencialización de rasgos culturales accidentales, un enfoque que luego textualmente deriva en una serie de operaciones que, al examinarlas de más cerca, coinciden con el exotismo comercial más barato, del tipo de los menús étnicos y folletos turísticos. Por tanto, como ya he apuntado, sean las intenciones las mejores o las más comerciales, el resultado textual –*el efecto de sentido*– es el mismo, por lo cual no se debe tener en cuenta una u otra posición de partida a los efectos de analizar el fenómeno.

A este respecto Marín Hernández (2005: 77) señala que «[p]ese a que desde [las] posiciones poscoloniales se critica la visión esencialista de la cultura y se

aboga por concebir la identidad cultural como un proceso de construcción permanente (...), en última instancia siguen considerando las culturas como marcos definitorios del individuo». Y también:

Detrás del aura de tolerancia que parece rodear a los Estudios Poscoloniales, éstos siguen utilizando el concepto de cultura como una «tecnología de la discriminación y de la separación, fábrica de diferencias y oposiciones» (...) (Bauman, 1999: 92). Así, la subversión del canon o la defensa de sociedades multiculturales (...) siguen recurriendo implícitamente a la violencia epistémica inherente al concepto de cultura más tradicional: aquel que acarrea inevitablemente una categorización agresiva de las personas en grupos (ibid: 77).

Marín Hernández abre la «posibilidad de traducir sin culturas» (ibidem), «posibilidad de dejar de pensar el proceso traductivo en términos de contacto de culturas – tanto si este contacto se produce con un criterio de asimilación dominante, como si lo hace bajo las formas del mestizaje» (ibid.: 79) y auspicia que el traductor reconozca, y abandone, determinadas estructuras ideológicas que podrían determinar sus decisiones (ibidem).

El riesgo del *mélange* exotizante es crear visiones caricaturescas del extranjero, a partir de la magnificación –en el plano textual y extratextual– de aquellos rasgos considerados específicos y de la tipificación de supuestos personajes nacionales en las sinopsis y en la imagen de portada. Clifford (1998; en Marín Hernández, 2005: 80), acusa a la escuela poscolonial de fundarse exclusivamente «en la reproducción de la experiencia exótica de visitar otras culturas y subculturas para satisfacer una necesidad de distracción y entretenimiento [...] por parte del individuo consumidor». Similares las críticas al paradigma poscolonial que realiza Niranjana (2009), según el cual «[i]l traduttore postcoloniale dev'essere consapevole delle narrative anticoloniali essenzialiste e deve anzi, di fatto, cercare di decostruirle per mostrare la loro complicità con la narrativa istituzionale dell'imperialismo» (Niranjana, 2009: 190).

Desde el punto de vista cultural, las traducciones exotizantes no aportan innovación en el país que las practica, ya que los textos a traducir son

seleccionados de manera que se adhieran a los cánones parciales de referencia (cf. infra 2.12), que se han consolidado a lo largo de los años mediante la repetición de temas y figuras. Para Batalha (2009: 48) «la manera in cui consideriamo la lingua e la cultura che traduciamo, anche ai nostri giorni, rivela un certo atteggiamento ideologico rispetto a esse, come pure, del resto, la nostra posizione riguardo alla nostra diversità. Tale atteggiamento determina un modo specifico di tradurre».

Mucho se ha hecho en el plano teórico en los últimos años, tanto en el ámbito de los estudios descoloniales como en el llamado *Power Turn* (Tymoczko y Gentzler, 2002), que analizan las relaciones de poder y cómo estas influyen en los procesos de traducción y en la actividad de los traductores, acercándose a los conceptos de traducción como poder, jerarquía, heteronomía, para explicar las relaciones entre autores, traductores, promotores, textos originales y textos traducidos. En definitiva, habría que reescribir las relaciones de poder dentro de la práctica profesional y el mercado de la traducción, que enmarcan la traducción en el espacio social y político en que se desarrolla, y las relaciones entre los diversos actores involucrados en la publicación de un texto, desde la adquisición de derechos hasta la imprenta.

Tales teorizaciones pueden transponerse también al ámbito político-educativo y a la práctica profesional en el campo del llamado trabajo cultural. La traducción, específicamente, parece un campo excelente para entrenar la mirada descolonial sobre las personas y los hábitos culturales, acostumbrándose a considerar estos últimos como contingentes, y no constitutivos, no esenciales a un pueblo.

2.9. Ética de la traducción

En los estudios de traducción italianos, los aspectos éticos y políticos de la práctica de la traducción casi permanecen ignorados, quedando las dificultades culturales únicamente vinculadas a la dificultad de equivalencia lingüística (que muchas veces se resuelve mediante una u otra estrategia señaladas por Venuti, o también alternando las dos en un mismo texto). Incluso los estudios que integran

semiótica y traducción (los que ya mencionamos de Osimo, por ejemplo) no enmarcan la equivalencia de los culturemas en el espectro más amplio de una semiótica de las culturas, limitando el análisis a lo microtextual, e ignorando las consecuencias extratextuales de las elecciones traductivas (como las relaciones dentro del polisistema o la influencia en las producciones locales).

Nos enfrentamos a un vacío teórico sobre este tema, al menos, insisto, en Italia: en la praxis editorial prevalece la creencia de que magnificar el elemento exótico actúa en beneficio de la cultura de origen, y no se considera una explotación comercial de las diferencias. Este aspecto no se trata prácticamente ni en los manuales ni en los cursos de traducción, no está problematizado. La ética de la traducción, en cambio, es muy estudiada en los países hispanófonos, España y Argentina a la cabeza, y en el área de habla inglesa, especialmente gracias a las contribuciones de Venuti y de Pym: muchas de las citas que siguen procederán de estas dos áreas lingüísticas.

Con el fin de problematizar el acercamiento neutral al otro partimos de una cita de Torop, según la cual «una delle missioni dell'attività traduttiva risiede, idealmente, nella lotta contro la neutralizzazione culturale, il livellamento, che portano nelle varie società [...] all'indifferenza nei confronti degli 'indizi' culturali dell'uomo o del testo» (Torop, 2010: 64). Dado que exotizar, encasillar, amplificar las diferencias, en mi opinión, no constituye un trato ético de lo foráneo, la pregunta que habría que hacerse aquí es si la neutralización de las diferencias es a su vez antiética y si existe la posibilidad de una naturalización, de una armonización de las diferencias que no deje de ser ética.

Per un'etica della traduzione basata [sulle] differenze, il problema cruciale non è semplicemente una strategia discorsiva (scorrevole o resistente), ma è sempre la sua intenzione e il suo effetto, vale a dire se la traduzione realizza lo scopo di promuovere l'innovazione e il cambiamento culturali. Essa può segnalare nel modo più efficace l'estraneità del testo straniero modificando la gerarchia di discorsi culturali che pre-esistono a quel testo nella lingua d'arrivo, oltrepassando i confini tra comunità culturali locali, e alterando la riproduzione di valori e pratiche

istituzionali. Un'etica traduttiva dell'identità che si apre ai valori locali dominanti e consolida le istituzioni limita tali effetti, solitamente per evitare qualsiasi pérdida di autorevolezza cultural e per accumulare capitale (Venuti, 2005: 232).

Se pueden ver como paliativos a la reificación y al culturalismo todas aquellas estrategias textuales que apuntan a neutralizar la categoría propio/ajeno, que logren garantizar la transmisión de información evitando a la vez tanto la nivelación domesticante como el uso de exotismos, resumibles bajo la etiqueta de la *naturalización*. Entre estos se encuentran por ejemplo la *generalización*, la *explicitación*, estrictamente en el plano textual, de denotaciones y connotaciones, la *extranjerización*, cuando no sea exotizante (mediante, por ejemplo, la creación de calcos proficuos) y, en la medida de lo posible, la traducción literal (sin ponerse como obstáculo la falta de correspondencia, en el contexto cultural de recepción, de un referente).

Si se fija como objetivo el de volver al aspecto lingüístico –semiológico– de la traducción, entonces la *letra* vuelve a ser una opción válida frente al uso de exotismos. Lo teorizaba ya Berman (1985) en *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, obra fundamental en la que ya se elegía la literalidad como la «esencia íntima» de la traducción, y la única alternativa capaz de desmontar la «*figura* esencial y dominante de la traducción occidental», caracterizada por tres actos:

Culturalmente parlando, essa è etnocentrica. Letterariamente parlando, essa è ipertestuale. E filosoficamente parlando, essa è platonica. L'essenza etnocentrica, ipertestuale e platonica della traduzione ricopre e occulta un'essenza più profonda, che è simultaneamente etica, poetica e pensante. Nelle sue regioni più profonde, il tradurre è legato all'etica, alla poesia e al pensiero. [...] Ma l'etico, il poetico, il pensante [...] a loro volta, si definiscono in rapporto a ciò che chiamiamo la "lettera". La lettera è il loro spazio di gioco (Berman, 2003: 21-22, cursivas del autor).

Berman ya oponía la traducción ética a la traducción etnocéntrica, es decir, aquella «che riconduce tutto alla propria cultura, alle sue norme e valori, e considera

[quanto] ne è al di fuori –l’Estraneo– come negativo o al massimo buono per essere annesso, adattato, per accrescere la ricchezza di quella cultura» (ibid.). Este último punto parece resumir bien la actitud exotista esbozada anteriormente, que enfoca los elementos culturo-específicos desde una perspectiva puramente diferencial.

Entre las «tendenze deformanti» que atentan a la letra, Berman incluye explícitamente tanto la «la distruzione [che] l’esotizzazione dei reticoli linguistici vernacolari» (ibid.: 53). Aun sin sugerir otros nuevos, Berman critica los dos métodos con los que tradicionalmente se conserva el elemento local: tanto «il procedimento tipografico (i corsivi) [che] isola ciò che nell’originale non lo è», como la restitución de «un vernacolare straniero con un vernacolare locale», en cuanto «[s]olo le koinè, le lingue “coltivate”, possono tradursi l’un l’altra» (ibid.). De acuerdo con la crítica al mantenimiento de los términos originales en cursiva, que no transmite al lector ninguna connotación (excepto, completamente ajena al texto original, la de estar leyendo a un autor extranjero; cfr. infra 3.8 la noción de «constant editorializing»), no rechazamos *a priori* la posibilidad de recurrir a las koinés dialectales, en virtud de las posibles equivalencias literales debidas a la etimología común con las lenguas de traducción. En esto, el traductor italiano tendría un privilegio en comparación con colegas nativos de otra lengua, teniendo la oportunidad de recurrir a una infinidad de variantes locales y sociolectales.

La literalidad, además de asegurar textos coherentes desde un punto de vista sistémico (en contraposición al uso incoherente de técnicas exotizantes combinadas con la domesticación), sobrentiende una postura ética precisa: «l’obiettivo etico del tradurre, proprio perché si propone di accogliere l’Estraneo nella sua corporeità carnale, non può che applicarsi alla *lettera* dell’opera. Se la *forma* dell’obiettivo è la fedeltà, occorre dire che – in tutti gli ambiti – c’è fedeltà solo alla lettera» (Ricoeur, 2001: 63; cursiva del autor). *El albergue de lo lejano* sería, entonces, el lugar de esa «hospitalidad lingüística» ya auspiciada por Ricoeur, quien, como Berman, apela a la responsabilidad ética del traductor, llamado a considerar las ideologías subyacentes a las estrategias que pone en práctica y los efectos de significado que de ellas se derivan. Es de extrema importancia que el

traductor tenga conciencia de la responsabilidad ética de su profesión, teniendo en cuenta que históricamente «[la] pretesa di una autosufficienza, il rifiuto della mediazione dello straniero, hanno segretamente nutrito numerosi etnocentrismi e, ancor più gravemente, varie pretese di egemonia culturale» (Ricoeur, 2001: 43); la «felicità del traduttore» residiría para Ricoeur en la «ospitalità linguistica», donde «al piacere di abitare la lingua dell'altro corrisponde il piacere di ricevere presso sé, nella propria dimora d'accoglienza, la parola dello straniero» (ibid.: 49-50).

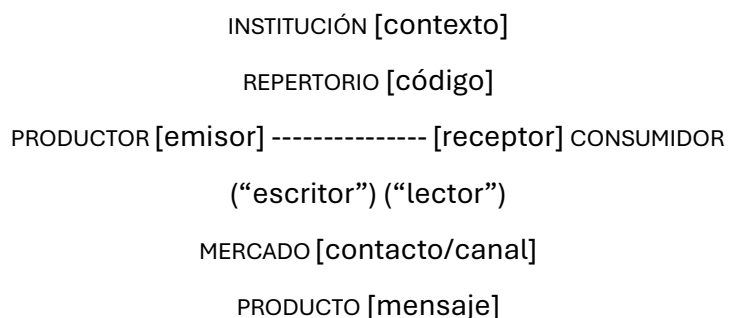
2.10. Polisistema y mercado

Even-Zohar (1990; 1995; 2017) estudia las relaciones sistémicas entre literaturas dentro del «polisistema literario». En el macrosistema “literatura”, la literatura traducida representaría un sistema en sí mismo, estableciendo relaciones con los demás subsistemas independientemente de los textos originales. La literatura traducida puede influir tanto en la producción del idioma de acogida como en la del idioma de origen: lo insidioso de las tendencias exotizantes es que pueden sugerir a los escritores que piensan en el mercado extranjero la conveniencia de salpicar sus textos con elementos reconocibles como locales (desde la comida hasta los nombres y los comportamientos), más que centrarse en la calidad artística, con el riesgo de que esos elementos sean "locales" en literatura, pero no en la realidad cultural.

El famoso estudio de Even-Zohar (cuya última versión data de 2017) reafirma la naturaleza comercial de la traducción, cuyos aspectos económicos a menudo dictan elecciones (comenzando por los libros que se traducen) y costumbres (que luego se convierten en clichés traductivos). En las traducciones de obras procedentes de regiones geográficamente distantes existe una predilección por lo exótico, reconocible ya en la elección de las imágenes de portada (cfr. infra 3.8). Para las diferentes literaturas nacionales, ciertos momentos históricos y sociales merecen un lugar privilegiado, mientras que otros “grandes” pueden permanecer desconocidos. Pero más que eso, aquí interesa investigar el peligro de construir al

otro proponiendo las mismas dinámicas, los mismos entornos, los mismos personajes estereotipados, sin consideración por la variedad humana.

Partiendo de la teoría de la información de Jakobson, Even-Zohar elabora un «esquema del sistema literario», donde el mecanismo de producción de un mensaje es readaptado a la producción de la obra literaria:



(Even-Zohar, 2017: 29)

El esquema muestra que la dinámica del mercado editorial depende de actores muy específicos: la institución, el productor, el consumidor, el mercado, todos configurables como actores colectivos. En el caso de la traducción, esto se aplica sobre todo al productor, ya que, en el trabajo del traductor, casi nunca autónomo (salvo en casos de prestigio personal o políticas editoriales orientadas a la visibilidad) intervienen más o menos directamente revisores y editores, así como el autor empírico del original, si se da el caso. Dado que «en ausencia de un mercado no hay espacio sociocultural» (ibidem), Even-Zohar enfatiza el componente comercial de la actividad literaria, también desde el punto de vista del adquirente lector:

La teoría literaria estándar supone teóricamente un “lector” como la entidad a la que es destinada la producción de literatura. Sin embargo, sería muy inapropiado pensar en las formas en que la literatura funciona para el usuario, es decir, para los “consumidores”, solo en términos de “lectura”. [El] “consumo”, así como la producción, no está necesariamente confinado, ni vinculado [...] a la lectura de textos (Even-Zohar, 2017: 34).

Los usuarios de literatura a menudo consumen la función sociocultural de los actos involucrados en la actividad de lectura— momento de la compra, participación en eventos literarios —más que el producto en sí (ibid.: 35). Reseñas, artículos periodísticos, anuncios de televisión y campañas sociales influyen en la compra del producto editorial. En el caso de la literatura traducida parece que nos encontramos ante un círculo vicioso: se elige qué y cómo traducir con el pretexto de complacer el gusto del público, pero el gusto del público lo hace el hábito de lectura e, incluso antes que el de compra, el mercado.

Está claro entonces que las elecciones editoriales con respecto a las literaturas extranjeras establecen cánones parciales que condicionan las expectativas de los lectores (Even-Zohar, 1995; Venuti, 2002). Al lector de traducciones se le da la percepción de que en cierta nación o región del mundo (piénsese en cuando se habla por ejemplo de *la* literatura latinoamericana) se escribe de cierta manera, se producen obras de cierto tipo, se abordan solo determinados temas, en escenarios que siempre son los mismos. Las traducciones tejen lazos intertextuales ajenos a los textos originales y que también se basan en los estereotipos del *traductés*. Citando de nuevo a Even-Zohar:

È possibile rintracciare entro un gruppo spesso arbitrario di opere tradotte lo stesso tipo di coerenza culturale e verbale di quella che sembrerebbe sussistere all'interno del corpus della letteratura originale? [Le] opere originali, scritte in un idioma accettato da una certa letteratura nazionale, sono in correlazione le une con le altre, e c'è una lotta costante (...) per chi otterrà la posizione centrale. Quali tipi di correlazioni potrebbero esserci tra le opere tradotte che sono presentate come lavori completi, importati da altre letterature, distaccati dai propri contesti e di conseguenza neutralizzati dal punto di vista delle lotte per il centro e per la periferia? (Even-Zohar, 1995: 226-227)

Según Venuti, hasta la traducción más atenta al original estaría guiada por un movimiento etnocéntrico, por el mero hecho de haber sido diseñada en la cultura traductora. La selección de rasgos (y textos) considerados típicos, al estar dictada por la sensibilidad de la cultura de llegada a la que se traduce, sería inicialmente

defectuosa; sin embargo, esto no parece impedir su recurrencia y, por tanto, su legitimación:

I valori etici sottesi [ai canoni di accuratezza di una traduzione] sono solitamente di tipo professionale o istituzionale, e vengono inizialmente stabiliti dalle istituzioni o dai loro funzionari, dagli specialisti accademici, dagli editori e dai critici, e successivamente assimilati dai traduttori (...). Qualsiasi valutazione di un progetto traduttivo deve perciò includere la considerazione delle strategie discorsive impiegate, del loro assetto istituzionale, delle loro funzioni sociali e dei loro effetti. Le istituzioni [comprese quelle commerciali] privilegiano generalmente un'etica traduttiva dell'identità, un modo di tradurre che potenzi e ratifichi i discorsi e i canoni, le interpretazioni e le pedagogie, le campagne di promozione e le liturgie esistenti, non fosse altro per garantire la riproduzione costante e senza ostacoli delle stesse istituzioni. (...) [T]ali ideologie e istituzioni [partecipano] a un processo etnocentrico di riduzione di possibilità, escludendo (...) altre possibili rappresentazioni delle culture straniere (Venuti, 2002: 219-220).

Insistiendo en el impacto que tienen las traducciones en la formación de identidades culturales, «[i] modelli traduttivi sufficientemente consolidati hanno la capacità di fissare gli stereotipi attraverso cui percepire le culture straniere, escludendo valori, contrasti e conflitti che in quel momento la cultura d'arrivo non giudica rilevanti» (ibid.: 196). La cultura de llegada a la que se traduce, al extrapolar las obras de su contexto de producción, y al trazar su propia historia de la literatura ajena, refuerza ciertas interpretaciones de esa cultura, dejando en la sombra a otras interpretaciones alternativas.

Chang (2009) subraya cómo el trabajo del traductor es habitualmente manipulado, sin su consentimiento, por el trabajo de edición que sigue a la entrega del texto, lo que altera la estructura de la traducción (y por lo tanto el trabajo autorial del traductor); también por esta razón, y no por una inconstancia en la estrategia textual en la base, las traducciones editoriales son a menudo inconsistentes, desde el punto de vista de la coherencia y cohesión lingüística, o

pueden incluso presentar errores que, según Chang (ibid.: 328), «pueden derivar de la influencia de normas de tipo ideológico».

2.11. Contexto editorial

Muchos son los factores que determinan el resultado de una traducción: las relaciones de poder entre traductores y editores, el escaso poder de negociación de los primeros, la falta de adherencia a la Ley sobre derechos de autor a la hora de revisar las traducciones, la serie de normas editoriales que cercan el proceso de traducción (como la ya citada norma según la cual la palabra extranjera tiene que ir en cursiva, algo que en el caso de España viene ya marcado por la Real Academia), los plazos de entrega². Sin embargo, como sucede con el idioma, años y años antes de que se asiente un cambio, y se convierta, si no en la norma, al menos en una opción plausible a los ojos de editores y redactores, en la traducción «muchas decisiones prácticas –piénsese, por ejemplo, en la traducción de nombres propios– no son la conclusión de un razonamiento lógico-funcional, sino la asunción de ciertas normas de la profesión» (Marín Hernández, 2005: 82).

El análisis de una traducción dependerá por lo tanto también del análisis de los aspectos que se relacionan más estrechamente con la confección y posicionamiento en el mercado del producto-libro, suponiendo que las reglas de traducción dependan de la “institución”, entendida como “conjunto de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad sociocultural. Es la institución la que rige las normas que prevalecen en esta actividad, sancionando unas y rechazando otras” (Even-Zohar, 2017: 46), dentro de la cual se practica la traducción, y que las elecciones editoriales, así como las normas que de ellas se derivan son el resultado de relaciones de poder entre traductores, revisores y editores (Petruccioli, 2017). Las “luchas” internas en el sistema editorial, apunta Even-Zohar (2017), dependerían también de la dificultad de sincronizar a todos los

² Para una fotografía de la actual praxis editorial italiana cfr. el artículo de Daniele Petruccioli (2017) “Traduttori vs revisori: ciò che non siamo, ciò che non vogliamo”.

miembros involucrados en las innovaciones que se asoman al sistema, aclarando el hecho de que el “productor”, en el ámbito editorial, no corresponde en ningún caso a la figura del autor, ni del autor de la traducción, sino que siempre es un actor colectivo (Even-Zohar, 2017: 34); y teniendo en cuenta también que la industria cultural preverá diferentes criterios de traducción en función del target de lectores al que la producción editorial se dirige (Eco, 2003: 18).

Sería algo ingenuo reducir el fenómeno de la traducción a una cuestión meramente lingüística o literaria, sin observar sus implicaciones políticas, económicas y sociales. Para Iglesias Santos (1994: 310) «la tarea principal, desde una perspectiva polisistémica, debe ser el estudio de los fenómenos literarios en contextos culturales concretos, y debe permitir la aplicación de modelos descriptivos a situaciones reales». De ahí la importancia de aplicar a la traducción aquellas teorías sistémicas que entienden la literatura

como un sistema sociocultural y un fenómeno de carácter comunicativo que se define de manera funcional, es decir, a través de las relaciones establecidas entre los factores interdependientes que conforman el sistema [preocupándose] principalmente por describir y explicar cómo funcionan los textos en la sociedad, en situaciones reales y concretas” (Iglesias Santos, *ibidem*).

Sería oportuno pues estudiar la traducción literaria desde el punto de vista del consumo, ya que los libros se producen para un mercado. Los aspectos relacionados con las convenciones editoriales y las necesidades comerciales no pueden separarse de una semiótica y filosofía de la traducción, precisamente porque recaen directamente en la interpretación estética y semiótica del texto traducido (Eco, 2003: 21). Aquí se pretende destacar precisamente cómo el mercado condiciona el texto en los casos en que la estrategia editorial explota la alteridad cultural a través de la reificación de aquellos rasgos que pueden provocar el gusto exótico de la audiencia potencial de lectores, a través de mecanismos iguales a los explotados en publicidad. Además de los métodos de promoción, también la selección de textos desempeña su papel:

È proprio nella selezione che si realizza la politica culturale. Che cosa venga collegato al nome di un certo autore dipende, oltre che dalla selezione delle opere tradotte, dal carattere delle modifiche apportate al testo dalla traduzione. (...) Alla base dei dati extratestuali è relativamente facile stabilire il posto di un autore tradotto nella sua letteratura, il posto di un autore tradotto nella sua opera. È più difficile dire chi abbiamo davanti in una traduzione: se il poeta di un'epoca, di una cultura nazionale, di un raggruppamento o corrente testuale, il poeta come individualità creativa, il poeta in generale oppure soltanto il traduttore. A seconda della relazione con l'autore si altera anche la ricezione della traduzione. (Torop, 2010: 43)

Las elecciones de la industria editorial, en las formas de selección, traducción y promoción, inevitablemente crean cánones parciales (Even-Zohar, 1995; Venuti, 2005) que no reflejan el canon original, y crean vínculos entre obras que no lo tenían en el original (también, banalmente, a través de las imágenes de portada). La tendencia a considerar la literatura traducida como un género independiente contribuye a su vez a la esencialización de la cultura de origen. Los criterios de elección de los libros para traducir se alejan de los de calidad literaria –del original y de la traducción–, de innovación, o de la universalidad de las historias narradas, centrándose en cambio en el elemento exótico o exotizable. De la selección de textos, y de sus métodos de traducción, es responsable la institución:

Es la institución lo que rige las normas que prevalecen en esta actividad, sancionando unas y rechazando otras. Con el poder de otras instituciones sociales dominantes de las que forma parte, remunera y penaliza a los productores y agentes. En tanto que parte de la cultura oficial, determina también quién y qué productos serán recordados por una comunidad durante un largo período de tiempo. / En términos específicos, la institución incluye al menos parte de los productores, “críticos” (de cualquier clase), casas editoras, publicaciones periódicas, clubs, grupos de escritores, cuerpos de gobierno (como oficinas ministeriales y academias), instituciones educativas (escuelas de cualquier nivel, incluyendo las universidades), los medios de comunicación de masas en todas

sus facetas, y más. Naturalmente, esta enorme variedad no produce un cuerpo homogéneo, capaz –por así decirlo– de actuar armónicamente y con éxito seguro a la hora de imponer sus preferencias (Even-Zohar, 2017: 36).

Más allá y antes del texto, deben considerarse otros factores internos al sistema literario, interdependientes entre sí y para los cuales no es posible establecer un orden de prioridad jerárquico ni prever toda la serie de relaciones que uno puede mantener con el otro (ibid.: 32). Centrándose en el *productor* –término que Even-Zohar utiliza para referirse al autor y que aquí se utilizará como sinónimo– debe entenderse como actor colectivo: como un conjunto de «grupos, o comunidades sociales, de personas involucradas en la producción, con diferentes formas de organización y, en todo caso, no menos interrelacionados entre sí que con sus potenciales consumidores [y] como tales forman parte tanto de la institución literaria como del mercado» (ibid.: 34).

Cuando compramos un libro, una revista o vamos al cine, no podemos establecer con certeza «quién [es] el enunciador de un producto cultural» (Sedda 2006: 49), considerando también que el usuario desempeña su papel en la activación y actualización de la enunciación. Quedando por ahora en el plano de producción, un punto firme es que el posicionamiento en el mercado del producto libro, y su “hacer fortuna” o no, dependen en primer lugar de las relaciones internas del sistema editorial:

Dentro de la institución hay luchas por el dominio, de modo que en cada ocasión uno u otro grupo logra ocupar el centro de la institución, convirtiéndose en el estamento rector. Pero dada la variedad del sistema literario, diferentes instituciones pueden operar a la vez en diferentes secciones del sistema. Por ejemplo, mientras cierto grupo de innovadores puede haber ocupado ya el centro de la institución literaria, las escuelas [y] otros cuerpos y actividades socio-culturales organizados pueden obedecer todavía ciertas normas que ese grupo ya no acepta. [...] La naturaleza de la producción, así como la del consumo, está regida por la institución; naturalmente, en la medida en que, dadas las

correlaciones con todos los demás factores operando en el sistema, sus esfuerzos tengan éxito (Even-Zohar, 2017: 36).

Iglesias Santos (1994) insiste en la oportunidad de considerar *institución* y *mercado* una perspectiva común, más que como dos entidades separadas, no pudiendo trazar claramente un límite entre los dos ámbitos. La coexistencia entre estos dos elementos del sistema literario parece ser bastante natural, ya que no hay posibilidad de hacer circular obras literarias fuera del mercado: incluso los autores que no encuentran un editor y se autoeditan deben comprar un ISBN y publicitar sus libros en plataformas al uso. Más allá, sin embargo, de tales operaciones marginales, son las instituciones las encargadas de mantener la literatura como actividad sociocultural (críticos, académicos, periodistas...) que influyen en el éxito comercial de una obra (Iglesias Santos, 1994: 337).

Los actores involucrados en el mercado y la institución, por lo tanto, delimitan lo que será el *repertorio* definible como “el conjunto de reglas y materiales que regulan la creación y el uso de un producto dado. En el caso de la literatura comprende el conjunto de normas y elementos con los que un texto literario es producido e interpretado” (ibid.). En base al repertorio que circula de un área del polisistema a otra –según el movimiento que Even-Zohar (1990: 14) define *transfer*– estos crean *modelos* para la producción literaria, que luego son canonizados cuando llegan a ocupar un papel central en el sistema (y es importante aquí enfatizar cómo Even-Zohar [1978] habla de *canonización* y no de canon; de *canonizado* y no de *canónico*). Iglesias Santos (1994) subraya cómo la evolución literaria se da precisamente a partir de la lucha entre las opciones primarias y secundarias del repertorio:

La literatura, modelos, y obras de tipo primario son los que rompen las convenciones en vigor; los de tipo secundario se limitan a perpetuarlas. Cuando un repertorio –y por extensión un sistema– es conservador, sus modelos y textos son construidos en plena conformidad con lo que el repertorio permite, por lo que se trata de productos secundarios. Un repertorio o sistema innovador es aquel en

que los productos son de tipo primario, y resultan en consecuencia menos predecibles (Iglesias Santos, 1994: 338).

Los repertorios, como los modelos, «presuponen la existencia de un cierto tipo de preconocimiento para su potencial productor y consumidor» (ibid.: 337), que garantizan su reconocimiento y correcta fructificación. Así como existen modelos para los géneros “novela corta” o “diálogo”, se han llegado a crear modelos para el género “traducción”, también como consecuencia de las normas estético-literarias que aprovechan la actividad traductora –el repertorio que conduce a la creación del canon hasta que la traducción se convierte en un género en sí mismo–, casi nunca beneficiando el resultado del producto final. En los apartados siguientes, siguen algunas reflexiones sobre la traducción como canon.

2.12. Creación de cánones

Como ya se mencionó en el primer capítulo, las traducciones exotizantes configuran un lector modelo temeroso, tranquilizado por la repetición de un rasgo típico que debe ser capaz de reconocer en sus lecturas; un lector que se mueve en la comodidad de lo habitual y que permite solo breves incursiones controladas de elementos ajenos. Acomodado en una visión *souvenirística* de la otra cultura, nunca inmerso en ella, no intenta conocer sus mecanismos, y la pregunta que surge espontánea es *por qué lee traducciones*. El traductor exotista, por su parte, pone en primer plano elementos accesorios que hacen que una cultura sea interesante solo por sus rasgos manifiestamente diferentes.

Si nos ponemos, en cambio, del lado de la *institución* que se ocupa de la producción y distribución «[occorre porsi] domande quali: ‘Chi ha scelto i testi da tradurre? Quali testi ha scelto? Come e perché ha elaborato le traduzioni?’» (Niranjana, 2009: 214). Venuti insiste en cómo la selección y acercamiento del editor al texto –«prima di tutto commerciale» (Venuti, 2005: 155)– contribuye a la creación de cánones parciales, que a su vez crean *modelos de realidad*: «[s]i scelgono perlopiù testi realistici, e si tralasciano gli esperimenti formali prodotti in

contesti stranieri» (Venuti, 2005: 159), reiterando así los mismos géneros y/o temas y superponiendo ciertos temas en ciertas áreas geográficas: interesado en traducir al autor africano de habla portuguesa, si el tema es poscolonial; al autor magrebí si habla de racismo; al autor brasileño si es chabolista, y así sucesivamente. La industria exotista somete cada ámbito geográfico a determinados temas sin apuntar, en definitiva, a la transversalidad. Venuti (2005) la hace una cuestión de imperialismo cultural:

[L]’approccio dell’editore al testo straniero [oltre che commerciale] è addirittura imperialistico, uno sfruttamento determinato da una valutazione del mercato nazionale, mentre l’approccio del lettore della lingua d’arrivo è soprattutto auto-referenziale, o addirittura narcisistico, nella misura in cui alla traduzione viene richiesto di rafforzare i valori letterari, morali, religiosi o politici che il lettore possiede già (non c’è dubbio che anche alcuni editori nutrano tale aspettativa). Un bestseller tradotto tende a rivelare molto di più sulla cultura d’arrivo per cui è stato creato che non sulla cultura straniera che rappresenta. Ad esempio può rivelare il fatto discutibile ma ineludibile che il testo straniero sia stato ideato per servire interessi locali, e che quindi né le recensioni né le proiezioni delle vendite possano essere considerate valutazioni vere e oggettive del suo valore. [...] [Accade che il testo straniero] venga permeato dei valori culturali e politici che dominano la cultura d’arrivo in quel particolare momento, compresi i valori in base ai quali viene rappresentata la cultura straniera. [...] i lettori della lingua d’arrivo che hanno un approccio popolare sono più inclini a cogliere una rappresentazione realistica influenzata dai loro codici e dalle loro ideologie che renda possibile un incontro immediato con un testo e una cultura stranieri (Venuti, 2005: 155-159).

En definitiva, no se apuesta por el potencial *bestseller* inesperado –el «texto-sorpresa» del que habla Libertella (1993)– al configurarse un lector «narcisista» y «autorreferencial» (Venuti, 2005), poco propenso a las novedades y experimentos formales. El enfoque exotista, y la plantilla cultural que la industria aplica a la selección de textos, determina y reitera la asimetría de las relaciones entre los países (occidentales) que importan y los países (orientales, meridionales y otras

etiquetas) que exportan producciones literarias –para Sedda (2006: 31) las mismas nociones de Oriente y Occidente son «cuestionables» y «viscosas»–. La búsqueda de la *diferencia*, como ya queda dicho, puede influir en las mismas producciones culturales locales, que son ricas en elementos exotizables precisamente para satisfacer las necesidades del mercado. En los párrafos siguientes se detallan una serie de originales de Argentina cuya percepción de la alteridad se construyó a través de la esencialización de elementos accesorios y el abuso de exotismos (incluso en lugar de traductores inmediatos), poniendo en relación el canon argentino que se ha ido asentando para el público extranjero en relación con el canon nacional que Libertella describe y selecciona en su Librería Argentina (Libertella, 1993: 201-242).

Según Venuti (2005) «[l]a traduzione si trova [tra] due fuochi, uno commerciale e uno culturale, che minacciano di limitare l'accesso alle letterature straniere e di ridurle allo status di beni effimeri che passano col mutare del grande pubblico, e che vanno fuori stampa quando le vendite calano» (Venuti, 2005: 156). Por lo tanto, los textos a traducir se seleccionan de acuerdo con las expectativas de la cultura receptora, expectativas que el propio mercado crea, o al menos anticipa. De ahí la tendencia a crear modelos reconocibles de culturas, en la convicción de estar satisfaciendo las expectativas del público y en la convicción ulterior de que el público no quiere novedad (o al menos no fuera de esa otra construcción comercial y editorial que se puede catalogar bajo la etiqueta del 'nuevismo'). El mismo carácter comercial de la traducción, para Venuti, es condición suficiente para «revelar las escandalosas condiciones en que se toman las decisiones editoriales y se evalúan los textos extranjeros» (ibid.).

Fundamental para delinear una ética de la traducción y teorizar una práctica traductora que no se base en la normatividad sino en la heterogeneidad –de las técnicas textuales, de los textos a traducir, de los cánones de referencia– es el concepto de *remainder* tomado de Lecerle (1990; en Venuti, 2005: 18) entendido como desviación del canon, como conjunto de construcciones anómalas con respecto a la práctica lingüística corriente. Sin embargo, si aplicamos este

concepto a la traducción, es evidente que el *patchwork* lingüístico –la exotización en Venuti (1995)– no puede representar una solución, precisamente porque se adhiere a la práctica y la norma de traducción ahora consolidadas en el contexto receptor. La herramienta a disposición del traductor es el uso creativo –heterogéneo, de hecho– del idioma de traducción, frente a una industria editorial que «fomenta un consumo acrítico de valores hegemónicos» y contribuye a mantener las asimetrías preexistentes del intercambio transcultural (Venuti, 2005: 232):

Lo studio del *remainder* nella traduzione non implica l'abbandono della descrizione empirica delle testuali ricorrenti e delle situazioni tipiche. Esso offre piuttosto un modo di articolare e chiarire, in termini testuali e sociali insieme, le alternative etiche e politiche che i traduttori devono affrontare in ogni situazione si trovino a operare. I nostri scopi dovrebbero essere la ricerca e una formazione in grado di produrre lettori, traduzioni e traduttori criticamente consapevoli, non predisposti verso norme che escludano l'eterogeneità della lingua (Venuti, 2005: 43).

La ética de la traducción radicaría, por tanto, además de en la toma de conciencia de cómo incluso las elecciones microtextuales individuales contribuyen a crear modelos de realidad, en la heterogeneidad de los discursos presentados, lo único que puede contribuir, si no a la superación, al menos a la reforma del canon vigente; esto obviamente a partir de la selección de textos «cuya forma y argumento se desvían de los cánones literarios de la cultura de llegada» (Venuti, 2005: 20). A través de la selección y las elecciones textuales

[l]a traduzione [...] inevitabilmente addomestica i testi stranieri, inserendo in essi valori linguistici e culturali [della cultura traduce]. Tale processo di inserimento è attivo ad ogni stadio della produzione, circolazione e ricezione di una traduzione, e ha inizio con la scelta stessa di un testo straniero da tradurre, operazione che implica sempre l'esclusione di altri testi e dunque di altri sistemi letterari, e che risponde a determinati interessi della cultura d'arrivo. Un processo che prosegue in modo ancora più efficace con lo sviluppo di una strategia traduttiva che riscrive

il testo in traduzione utilizzando [i] discorsi della cultura d'arrivo, prediligendo sempre specifici valori locali ed escludendone altri. Il processo si complica ulteriormente a seconda delle diverse forme di pubblicazione, lettura, recensione e insegnamento, producendo effetti culturali e politici che variano a seconda dei diversi contesti istituzionali e delle posizioni sociali (Venuti, 2005: 86).

Como ya se ha señalado, y como se intentará demostrar a continuación, la *domesticación* también se da a través de la macroestrategia que Venuti teoriza como categóricamente opuesta, es decir mediante la *exotización*, que se realiza en el aislamiento de unos pocos elementos ajenos en lo propio y que nunca se convierte en inclusión real, siendo el elemento ajeno recodificado mediante los valores de la cultura traductora (y con el prejuicio de los valores que ella atribuye a la cultura traducida), lo cual, para el público, se traduce en lecturas inconsistentes desde el punto de vista de la coherencia textual y en una acumulación de términos/rasgos incomprensibles. Esto puede variar, por supuesto, a medida que varíen las condiciones de producción de las traducciones, con una mayor sensibilidad por parte de la *institución* de los efectos culturales y políticos de la traducción.

Libertella (1993: 82-83), como delineación del efecto mimético que se realiza en el plano textual entre autor y traductor, opone el poder de la explicación (metáfora, analogía) al de la interpretación, que define como «traducción metonímica», también en el sentido de desviación del texto original. Este tipo de traducción funcionaría más como sugestión o por asonancia, ritmo, u otros aspectos colaterales a lo semántico, que sin embargo se pueden volver dominantes según la aproximación al texto por parte del traductor; algunos ejemplos son el recurso a la etimología en este trabajo (cfr. supra el apartado 11 de la Introducción e infra 3.1 el apartado de análisis dedicado al tratamiento de la etimología) o el focus en la estructura rítmica del texto original (en Barbieri, 2003; cfr. supra 1.11). Sin embargo, Libertella subraya cómo las normas sociales, incluyendo a los aspectos mercadológicos de la traducción, impiden muchas veces emprender tal postura interpretativa frente a la traducción. Cito:

Si el traductor es el individuo sociable de la literatura, su sociabilidad va a demostrarse primero, y graciosamente, ante quien le paga su trabajo. [...] Si alguien lee de antemano el catálogo del editor que lo ha contratado, entonces la obra que recibe para traducir ya no será la misma que él había leído. Hay un nuevo contrato (intertexto), como una inteligencia previa y común; un pacto que se establece con esa obra del editor. Será posible que ese pacto organice el tipo de traducción: el campo-léxico, la manera de bajar de un estilo sublime a un tono grave o al revés; la sintaxis, en fin, el arte de disponer del lector o cliente. (Libertella, 1993: 84)

A este respecto, cabe subrayar cómo, en las producciones editoriales que tienden a exotizar un original, «el Otro [es] menos un rasgo esencial que una estrategia empresarial, una garantía comercial» (Martín Ruano, 2003: 241-242), estrategias que desde el punto de vista de la semiótica del consumo se configuran tanto en el plano textual como extratextual. Con el fin de trazar los vínculos entre las elecciones microtextuales individuales, las estrategias editoriales y las estrategias de promoción, es importante analizar uno por uno los elementos del producto-libro; y las diversas interconexiones que la obra traducida establece con el paratexto que la acompaña. Según la definición de Genette (1987), el *paratexto* se configura como «zona non solo di transizione, ma di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati» (Genette, 1987: 4).

La recepción de un texto traducido está dirigida por toda una serie de «movimientos editoriales» (Venuti, 2005: 175); además de la propia estructura paratextual (notas introductorias del traductor, notas a pie de página, glosarios), con una función explicativa y metatextual (véase en 2.12. la definición de metatexto en Torop), son los componentes del «peritexto editorial» (Genette, 1987: 17), dependientes de la responsabilidad directa del editor (productor), los que determinan el posicionamiento en el mercado. Es a partir del peritexto, de hecho,

que el libro se convierte en un producto que se propone a la audiencia de usuarios potenciales. El sesgo que el productor da a la publicidad del producto-libro (véase infra 3.8-10) depende del título y de su relación con el texto (Genette 1987), de la elección de la imagen de portada, de la sinopsis publicitaria de la contraportada, de las frases de las solapas, de las entrevistas con críticos y autores, de los anuncios en prensa en periódicos y revistas y, hoy en día, en mayor medida, mediante campañas promocionales en línea y a través de las redes sociales.

El metatexto, es decir, todo lo que rodea al texto, y en línea con la misma estrategia macrotectual, afecta a la percepción del potencial lector y da una determinada dirección a la lectura, una vez adquirido el libro. Como señala Torop

la traduzione metatestuale riguarda non soltanto i testi singoli, ma anche i generi [e] intere letterature nazionali o regionali. Anche intorno a loro si forma un'immagine standard non tanto grazie alle traduzioni sparse nel tempo e nello spazio di testi interi, quanto grazie al sistema dei metatesti [...] (traduzioni, metatesti riassuntivi, metatesti riproduttivi); indicazioni sulla ricezione (professionali e applicative); pubblicità. [...] Alcuni metatesti sono obbligatori in una data cultura, altri sono inerti come segno di conformismo politico degli editori, altri sono il risultato della mediazione approvata, in cui la scelta è stabilita in base al prestigio di un autore o di un testo e, infine, esistono metatesti di mediazione libera, in cui editori e traduttori consapevolmente danno forma a una cultura, istruiscono i lettori e colmano le lacune della letteratura mondiale nella propria lingua (Torop, 2010: 111-113).

Es evidente que las estrategias editoriales se configuran, en el metatexto, en una serie de instrucciones de lectura, que en el caso de las exotizantes no hacen más que recordar al lector que se encuentra frente a otra cultura, una cultura extranjera, haciéndole señalar constantemente la necesidad –construida sin embargo por la misma estrategia editorial– de recurrir a información complementaria. Por lo tanto, el proceso de comprensión mutua entre culturas se vuelve engorroso. De hecho, la distancia entre el presunto “*nosotros*” y el presunto “*otro*” se incrementa ya por el simple hecho de dificultar la lectura (a partir de los tropiezos en los términos en

cursiva); esto se hace también en el plano textual, mediante la tematización de la diferencia (de la separación, de la brecha entre nosotros y los otros) en el paratexto, que prepara el terreno para la percepción del texto por parte del lector, que se extrapola desde el contexto de producción, y con ello se extrapola la narración desde el contexto histórico.

Con respecto a este último punto, Venuti (2005) señala que «[la] selezione dei testi da tradurre tende a destoricizzare il sistema letterario d'origine, poiché i testi stessi vengono sradicati dalle tradizioni letterarie da cui traggono significato» (Venuti, 2005: 85). Además de los textos traducidos, son las propias narraciones las que se deshistorizan, carentes de indicaciones sobre el contexto histórico de la ambientación, lo que contribuye a construir la imagen de un País a-histórico, que acaba coincidiendo con la percepción, en el plano de la realidad, de su contexto sociocultural actual, de atraso y resistencia al progreso (“Leí que en Argentina...”).

2.13. Escritura identitaria e hibridación

Si antes se ha analizado el caso de hibridación exotizante debida a la estrategia de traducción, ahora se pasa a tratar de lo que supone traducir un texto híbrido en su versión original, lo cual permite profundizar en las diferencias necesarias entre lo que es una expresión de identidad de pertenencia (emic) y lo que es en cambio una exotización (etic) de la identidad de los demás. La literatura híbrida se puede definir como un producto natural de los flujos migratorios y del mundo globalizado. Los textos híbridos se construyen sobre el biculturalismo, el bilingüismo y el cambio de códigos. Un ejemplo del éxito global del género ha sido *La casa en Mango Street* (1983) de Sandra Cisneros, donde la hibridación es entre inglés y español. Para su traducción, esta tipología de textos no requiere cuidados especiales, sino que la hibridación se realice respetando la estrategia textual del original, es decir, mientras la lengua principal debe ser tratada como en cualquier otra traducción, la lengua secundaria –en términos cuantitativos de ocurrencias– debe ser tratada según el tratamiento del original.

Como señala Petruccioli (2007), la traducción, especialmente de la literatura híbrida, tiene que ver con la pertenencia, que en el plano textual puede emerger, por ejemplo, en una determinada forma de expresión coloquial de una determinada porción de la sociedad, de un determinado origen geográfico. Para Petruccioli, cuando esos elementos están marcados en el original, también deben estar marcados en la traducción, algo que estaría dirigido a reexpresar el sentido de pertenencia expresado por el original; por el contrario, siempre que no se trate de términos o expresiones marcadas, y se expresen de forma natural en el texto, el traductor está llamado a recrear el efecto de naturalidad del original. Cuando los elementos naturales no son tratados como tales en la traducción, nos encontramos ante una operación ideológica (que hace de base a la operación comercial) cuyo efecto de sentido traiciona la visión exótica que ha guiado la operación editorial. Petruccioli (ibid.), sin embargo, recuerda que los traductores rara vez tienen voz en el asunto y denuncia la reorganización a múltiples manos a la que se someten las traducciones, siempre según el equilibrio de poder vigente dentro de un sistema editorial.

Young (1991) es fuertemente crítico con la creación e institucionalización de este nuevo tipo de alteridad, el híbrido, tanto en el mercado del arte como en la teoría cultural, y cuestiona la connivencia de ciertas estrategias de crítica poscolonial, que actúan siempre desde y dentro de *la cultura occidental*, como también señala Carbonell (1997: 37): «las especificidades culturales tienen un peso relativo en el acto íntimo [...] de leer e interpretar el original. Fortalecerlos artificialmente puede significar no tanto minorizarlos, sino más bien contribuir a una marginación esencialista que es muy bienvenida a la sociedad de consumo en la que vivimos». Por poner un ejemplo reciente, la estrategia textual original de *The Beauty of Your Face* de Sahar Mustafah (2020) aparece completamente diferente a la denunciada anteriormente, actuando más bien como un intento de naturalizar la mezcla multiétnica que caracteriza a la sociedad en la que vivimos; sin embargo, la edición italiana *–La tua bellezza* (trad. it. de Francesca Conte, Marcos y Marcos,

2020)– ha reducido la operación a una lista de usanzas, una colección de curiosidades.

En la literatura híbrida, el cambio de códigos forma parte de la trama expresiva, que refleja la condición bilingüe del autor y de los protagonistas, en un contexto narrativo determinado; en estos casos, la estrategia de traducción debería apuntar a recrear el cambio de código también utilizando variantes socio-lectales, donde el idioma de traducción debe coincidir con uno de los idiomas “intercambiados” en el texto original (cfr. entre otros Vidal, 2015). Cosa muy distinta es exotizar el elemento extranjero: la operación en este caso se vuelve ideológica, y cae en un simbolismo benévolo pero lejano, que da voz a *las minorías* (nunca *grupos* ni visiones subjetivas), dentro de los estrechos espacios diseñados para ellas; el elemento extranjero se ofrece en el texto traducido siempre de acuerdo con los valores de la cultura traductora (Venuti, 1995), con resultados muchas veces caricaturales. Cabe destacar, en fin, que las traducciones basadas en estrategias textuales exotizantes crean obras híbridas a partir de originales monolingües (Canneddu, 2024a).

2.14. Canon y contra canon: sobre la literatura amotinada³

Si es cierto que la recepción de una traducción depende de la presencia de otros textos en la cultura meta, quizás ese razonamiento falle para aquellos «textos-sorpresa» que se basan en instancias distintas a los tradicionales géneros literarios, en sus varios niveles de consagración. Más que de confirmar un canon, o establecer paralelismos entre corrientes nacionales, la introducción en el mercado italiano de obras de Héctor Libertella y otros autores «amotinados» (Canneddu y Conde De Boeck, 2023a) sería un modo de llamar la atención sobre una forma distinta de hacer crítica y de hacer ficción. La cuestión es abordada por el mismo Libertella en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977), del que cito un extracto de

³ Las reflexiones de este apartado son extrapoladas del artículo “Sulla letteratura ammutinata, ovvero alcune considerazioni sulla narrativa argentina di fine Novecento”, *Pagine Inattuali* N. 10 (2023), pp. 19-29, escrito en coautoría con Agustín Conde De Boeck.

la apertura que ve al escritor frente al canon y en donde se plantean todas las cuestiones que voy a abordar en este apartado:

Sobre los hábitos. Inclinado sobre un cuerpo histórico – el de la literatura latinoamericana – el practicante ve allí los restos de un viejo combate: realistas contra metafísicos, constructivos contra decadentes, “novelistas de la tierra” contra “poetas malditos” reproducidos, todos a la sombra de un hábito... Penetrando él mismo tal hábito, elige hacer un vacío que lo diferencie, y frente a las máscaras que solidifican fenómenos literarios “propios” de Latinoamérica viene a asumirse como un ojo corrosivo. [...] “Vanguardia”, a continuación, o “nueva” escritura, serán los modos tácticos de empezar nombrando eso que parece *diferir* en el conjunto de las letras latinoamericanas.

Escritura-Continente No una relación que defina lo típico de Latinoamérica por los temas de su literatura. Sólo una suma de productos que fabrican cierto espacio, y que en vez de explicarse por hábitos del grupo de escritores o por mitologías personales “encarnadas” en los textos, se revela en la inscripción: el Continente como una piedra que se escribe, la geografía como una suma de inscripciones. (Libertella, 1977: 9-11)

Entre los años Sesenta y Setenta, una de las cuestiones centrales de la literatura argentina fue responder a la pregunta de cómo escribir después de Borges, cómo relacionarse con la omnipresencia de su modelo. Desde cierto punto de vista, Borges (o al menos su insuperable canonicidad) significó, para la siguiente generación de escritores argentinos, una especie de final de juego: si Borges ya escribió *el libro*, ¿qué queda por escribir? Las poéticas que surgieron entonces como respuesta generacional a esa tensión siguen siendo hoy un horizonte insuperable en términos de experimentación y originalidad: toda una generación de escritores opuestos a explotar oportunamente el gran éxito internacional de la literatura latinoamericana lanzó dos desafíos: el primero a la tradición cultural en la que se habían formado; el segundo, a la imposibilidad de crear proyectos cuyo propósito declarado consistiera en evitar cualquier mecanismo de “captura” del mercado. Es aquí donde entra en juego el concepto de “literatura amotinada”,

concepto propuesto por el propio Libertella en *Las sagradas escrituras* (1993), y luego reelaborado por Luis Gusmán en un ensayo que titula exactamente *La literatura amotinada* (2018), que en palabras del autor «habla de una revuelta a motín contra el poder literario central, porque la escritura es una forma de descentralizarlo» (en Canneddu y Conde De Boeck, 2023b: 15).

Si Libertella concebía la literatura amotinada como desplazamiento de las jerarquías establecidas por el boom latinoamericano (Libertella, 1993: 230-233), Gusmán la ubica como categoría a través de la cual repensar las últimas grandes transgresiones de la literatura argentina, y, al mismo tiempo, señala la necesidad de revisar, resituar en el mapa y rearticular una mirada crítica sobre los grandes clásicos de la tradición literaria producidos en Argentina desde los Sesenta y Setenta, cuyos núcleos más paradigmáticos y complejos encontramos en las poéticas de Ricardo Piglia, Leónidas Lamborghini, el mismo Libertella y Alberto Laiseca (cfr. el ya citado monográfico de *Pagine Inattuali* sobre estos cuatro autores, a cargo de Canneddu y Conde De Boeck, 2023a). Transgresores, parodistas, responsables de vastos proyectos de escritura que, con mayor o menor difusión internacional, han funcionado como faros axiológicos de la literatura argentina y latinoamericana, nodos de tensión y base para el desarrollo de todo un sistema de valores estético-políticos (cfr. Conde De Boeck y Canneddu, 2023).

Libertella y los demás son parte de esa generación de la literatura argentina (eslabón de una cadena ancestral, descendientes de una familia milenaria) que había entendido que, después de Borges, no se podía inventar nada nuevo. Solo había dos formas posibles, decíamos, de mantener en funcionamiento el anhelo argentino de escribir (Damiani, introducción a Libertella, 2024: 12): reescribir continua e incansablemente la tradición (tratar la parodia como poder y como pobreza) o volver al atavismo de la nacionalidad, volver al terreno mítico de las supersticiones del país, anterior a esa misma tradición de la que no se podía escapar (convertirse en un caníbal de sí mismo, en el escritor autófago que devora su propia literatura en un juego de pliegue y repliegue (Libertella, 2000: 45). Estos autores se movían entre los dos movimientos: la parodia y la creencia, el pastiche

y el arcaísmo, los nuevos escritos y los viejos escritos, el pueblo y el universo, el pasado y el futuro, lo sagrado y lo profano, la risa y las lágrimas o, citando a Lamborghini (1986), el *gag* y la *metafísica*.

La literatura argentina de las últimas décadas del siglo XX se resuelve, pues, en una transición de la alegoría política a la reescritura y al juego libre: una cuestión de despolitización que se volverá central en las discusiones sobre cultura argentina en los años posteriores a la “Guerra Sucia” (debates que encontramos, por ejemplo, en la revista *Babel*, con su intento, a finales de los Ochenta, de ampliar la recepción de los nombres en cuestión, o en la polémica del año 2000 entre Damián Tabarovsky y Elsa Drucaroff –respectivamente a favor y en contra de la experimentación formal–, o todavía en la crítica al “chantaje” ideológico planteada en su momento por Maximiliano Crespi con la idea de alejar la literatura de las exigencias oportunistas de época de la corrección política). Como se subraya en Conde De Boeck y Canneddu (2023):

en un laberinto de permutaciones y bajo un paradigma de complejidad consciente, Leónidas, Libertella, Laiseca y Piglia representan lógicas diferentes desde las que transformar la experiencia socio-histórica, desvirtuar el significativo político y ponerlo al servicio de otra cosa, algo más grande, que no es solo un equilibrio del papel antropológico que la literatura puede tener en una cultura, pero que también es directamente una crítica –en un sentido kantiano distorsionado– de la idea general de la subjetividad y sus determinaciones histórico-espaciales.

Respiración artificial y *La ciudad ausente*, *Los sorias* y *El jardín de las máquinas parlantes*, *¡Cavernícolas!* y *El árbol de Saussure*, *Odiseo confinado* y *Trento* constituyen ambiciosos dispositivos ensamblados para representar el fantasma de la Historia. Cada uno de estos escritos está obsesionado con su propia lógica específica y perseguido por espectros recurrentes que estructuran un imaginario de desastre, y que al mismo tiempo formulan utopías en potencia para conjurar las distopías en curso. Si la negatividad hegeliana hacia el progreso de la conciencia nacional ya había sido alcanzada y saturada por Borges, quien, como el Gran y Último Moderno, había unificado lo universal y lo particular, y obtenido la negación

de la negación de las dos figuras opuestas de la Argentina... ¿qué quedaba sino una «llanura de los chistes» (famosa denominación del otro Lamborghini, Osvaldo)? Luis Gusmán (en Canneddu y Conde De Boeck, 2023b: 18) lo aclara con una cita: «Como decía Fogwill: ‘Borges es la aduana de la literatura argentina’. Cada escritor pasa como puede».

Había que buscar los efectos traumáticos de aquella tradición, las tácticas a utilizar para salir de la anomia de una escritura que, a través de Borges, ya había realizado el sueño obsesivo de unificar esas aparentes contradicciones que habían permeado la conciencia nacional: Europa y América, lo universal y lo local. Para seguir escribiendo, el autor tenía que volverse malvado. Sólo los anormales, los desviados, los que, condenados a escribir parodias, fueron capaces de exhibir la arrogancia de colocar a la parodia como la esencia de la literatura y, asimismo, como la única forma de leer la historia, pudieron sobrevivir. «El amor patológico por la letra antigua» (Libertella, 1993: 97), tuvo que canalizarse hacia una modalidad de saqueo de la tradición, para salvaguardar no sólo los efectos territorializantes de la cultura, sino también sus desbordamientos esquizofrénicos. Volverse barroco insistiendo en una ultra-sacralización de una historia fracasada. Así aparecen elementos como «la novela pura» (lema de César Aira), el artificio, el exotismo, el «*yirar* entre estímulos occidentales y orientales» (Libertella, 1993: 150), la irrealidad de la ficción, su condición de *trompe l’oeil* cultural.

Como explica Gusmán (2018) la literatura amotinada tiene su expresión en el desacuerdo con la autoridad y el intento de descentralizar y dislocar la literatura para formular una intrusión violenta en los modelos de la tradición, construyendo no solo un estilo de escritura, sino también un estilo de lectura; en suponer que la inestabilidad cardinal de toda literatura se manifiesta cuando se decide leer mal para leer bien. Así como los escritores de esta generación comienzan a mantener un vínculo obsesivo y autofágico con su propia tradición literaria, hasta el punto de dar vida a proyectos sustentados únicamente en la distorsión y transfiguración de lo ya escrito por esa misma tradición, al mismo tiempo atribuyen un valor supremo al riesgo y sacrificio de *volverse ilegible*. Construir una literatura de lenguaje, tan

cerrada, y tan basada en las referencias internas de la argentinidad y en las dislocaciones de sus significantes locales, que sus adeptos tengan como única ambición posible la de volverse *inexportable* o, en patria, impublicable. No en vano, para escapar del modelo borgiano, recurren a figuras extrañas, como Gombrowicz –con la autotraducción de *Ferdydurke* a un español macarrónico– o Macedonio Fernández, a cuya figura los jóvenes de los años sesenta y setenta recurrieron para combatir la ilusión referencial que contaminaba a sus contemporáneos. Así, Leónidas Lamborghini erige como núcleo de su escritura la figura del bufón y la parodia; Héctor Libertella sueña con una gran literatura latinoamericana sin fronteras, fatalmente unida por el signo barroco del hermetismo y la búsqueda de una lengua en furioso repliegue hacia el devenir de su naturaleza arcaica; Alberto Laiseca huye de la tradición nacional con la ambición ilimitada de convertirse en universal generando una visión mágica del mundo, que sin embargo derivó en un proyecto lingüística además de culturalmente inasimilable para su época, imposible de integrar en la literatura latinoamericana de exportación, de moda en Estados Unidos y Europa.

Esa identidad argentina como «puro estilo y lengua» («Argentina no es ninguna raza ni nacionalidad», según otra famosa frase de Osvaldo Lamborghini) adquiere en esta generación un matiz de poder y condena. Una generación que parecía cumplir la profecía de Gombrowicz, quien en 1947 había anticipado que, en contraste con la madurez densa, solemne y, al fin y al cabo, estéril de la literatura argentina de la época, ciertamente hubieran nacido en aquellos mismos años futuros maestros destinados a asumir la fuerza de la esencia inmadura de la conciencia argentina. Inmadurez que tal vez consista en escribir evitando a los extranjeros, en dirigir el discurso solo a los compatriotas, como proponía el uruguayo Felisberto Hernández casi al mismo tiempo que Gombrowicz reinventaba el español. Sólo Piglia mantendría una posición menos orientada al sacrificio y más al redescubrimiento de la tradición literaria argentina como objeto teórico (cfr. Gallego Cuiñas, 2023). Se erige, en todo caso, como el gran divulgador, la figura principal y también el peón clave de una partida de ajedrez que, concentrada en la

autorreferencialidad de una tradición que se lee a sí misma, también logra dar forma táctica a los productos emblemáticos y exportables de su generación: las grandes novelas alegóricas y emblemáticas que simbolizan efectivamente el terror de la dictadura militar, apostando por la complejidad de una hiperliterariedad. El ensayo narrativo, la ficción teórica donde la narración sirve para transmitir los nudos de la crítica y, al mismo tiempo, hacerlos asimilables y que puedan recibirse sin problemas. Piglia es, en este caso, una especie de puente o mediador entre, por un lado, los esfuerzos de una carta cerrada, el *Corpus hermeticum* del que hablaba Libertella (1993), instalado en un feliz aislamiento lingüístico y, por el otro, los mecanismos del mercado exterior, que se encontraba en busca de estereotipos ideológicos mediante los que comprender –y domesticar– el legado contemporáneo de América Latina.

Desde una mirada más política, pensar estos cuatro maestros de la literatura es pensar en obras que crean ambientes opresivos asociados al terror dictatorial, semánticamente saturados de sangre y desaparecidos, sin necesidad –sobre todo en los casos de Lamborghini y Laiseca– de alegorizar de manera lineal, sino proponiendo relatos transversales, tanto hiperlocales (un español inflamado por particularismos regionales) como universalistas (una amplificación arquetípica que diluye la referencia explícita). Ya no se trata de una alusión como estrategia alegórica (como hace, sin embargo, Piglia y como harán al mismo tiempo sus contemporáneos Juan José Saer, Daniel Moyano o el propio Luis Gusmán, en algunas de sus novelas canónicas en clave), sino de distorsiones que trascienden la denuncia política inmediata para profundizar más bien en el peso antropológico que la cuestión del Mal y su difusión colectiva tenían como nudo original del hecho literario. Es cierto que los cuatro mantendrán diferencias complejas y pondrán el acento en intereses diferentes –el arquetipo esotérico en Laiseca, la ficción teórica en Libertella, la reescritura en Leónidas y la conversación literaria en Piglia–, pero en los cuatro casos se trata de la invención de un lenguaje y su lógica de representación, casi como si dejaran recetas o procedimientos a partir de los cuales reactivar sus propias máquinas de escribir. Quizás la diferencia

fundamental esté en las formas de relacionarse con el mercado, sin olvidar nunca el lema libertelliano: «Donde hay un interlocutor, un solo interlocutor, allí se constituye un mercado» (Libertella, 2000: 94).

Hoy más que nunca vuelven las figuras recurrentes de estos cuatro proyectos amotinados: el artista dictador, el maestro esotérico y el aprendiz de brujo (Laiseca); el bufón como *homo parodicus* por excelencia, el saboteador arrepentido, el paciente, el *solicitante descolocado* (Leónidas Lamborghini); el último lector, el genio exiliado, el detective literario, perseguidor de días de nombres falsos, nombres falsos y apócrifos que han desaparecido (Piglia); el arqueólogo de las ruinas, el juglar hermético, el escriba anónimo, el fantasma (Libertella). Escritores como personajes repetidos de un *dramatis personae*, máscaras del gran drama o arcanos del tarot argentino que atraviesan densos espacios dentro los cuales realizan acciones míticas que remiten colateralmente al giro latinoamericano entre la destrucción de las expectativas revolucionarias y la hegemonía neoliberal. Escritos que parecen revelar el carácter mistificador de un cierto discurso sobre la relación entre política y nación que, releídos hoy, revelan una inquietante jerarquía biopolítica. Desde esta perspectiva, paso a tratar la traducción desde su dimensión social.

2.15. La traducción como práctica social

Carbonell (1997) considera la traducción «como un fenómeno social, por lo cual su estudio pertenecería a la sociolingüística aplicada: son las normas sociales que determinan el uso del lenguaje por parte del traductor. La traducción es, en definitiva, una ciencia social» (Carbonell, 1997: 10). Ya se ha mencionado la necesidad de incluir en el estudio de la traducción editorial como práctica, con demasiada frecuencia analizada en el mero plano literario, la dinámica de mercado en la que se inscribe. Asimismo, como señala Batalha (2009: 59) «la forma en que el traductor percibe el acto de traducción también permite desentrañar la red de

implicaciones ideológicas que subyacen a la producción cultural de una época en un contexto sociopolítico dado».

El modelo sistémico elaborado por Even-Zohar (2017), como se ha visto antes, puede ser un buen punto de partida para comprender la dinámica editorial, tanto interna de un país, como internacional, y considerar la traducción dentro del contexto de la sociedad en la que está inscrita teniendo en cuenta las consecuencias que esto tiene en la sociedad: «la teoría de los polisistemas ha sido gradualmente empujada a ampliar el abanico de factores que se reconoce como ‘pertenecientes’ al sistema’» (ibid.: 26), y para el autor «[e]scritores, revistas literarias, crítica literaria [son] todos factores literarios» (ibid.: 29). Más importante aún, es el hecho de cómo las traducciones contribuyen a la concepción, producción, interpretación y recepción no solo de textos, sino de «modelos de realidad»:

[los textos], en tanto que entidades para el consumo, deben considerarse [en] niveles diferentes. Por ejemplo, mientras que, desde un punto de vista literatológico, puede bastar con analizar las pautas de composición e “historia”, estados de ánimo y “oficio” manifestados en un “texto”, un análisis culturoológico (o semiótico) tendería a resaltar los modelos de realidad como productos más poderosos de la literatura, alcanzados, entre otros procedimientos (pero no necesariamente de modo exclusivo), mediante la confección de textos. [Un] enfoque semiótico trataría [los textos] no como una reserva neutra, sencillamente, sino como una que ayuda a la sociedad a mantener sus modos de realidad, que a su vez rigen los modelos de interacción interpersonal. Constituyen, pues, una de las fuentes de las clases de *habitus* que prevalecen en los distintos niveles de la sociedad, contribuyendo a conservarla y estabilizarla (Even-Zohar, 2017: 42-43).

Como se ha delineado ya en los párrafos anteriores, desde el punto de vista cultural las traducciones exotizantes no aportan innovación a la cultura receptora no solo porque reiteran modelos literarios, sino porque, más gravemente, a través de estos, contribuyen a reiterar modelos de realidad, tan parciales como los

cánones establecidos. Es esencial, como señala Even-Zohar, extender la mirada semiótica a la traducción y a la práctica editorial, ya que los libros que publicamos contribuyen a plasmar la realidad y pueden actuar en la dirección de la inclusión o separación entre grupos sociales, también a partir de la procedencia geográfica (cf. Mazzara, 1997, especialmente el cap. 1). Puesto que los textos crean modelos de realidad, si en las traducciones que damos de estos textos seguimos haciendo claras separaciones entre lo que es nuestro y lo que es ajeno, esa misma separación seguirá reflejándose en la sociedad civil, en las interacciones, en la vida cotidiana⁴.

Niranjana (2009) reitera a este respecto el papel antiesencialista al que está llamado el traductor en un contexto poscolonial. Puede hacerlo criticando esa misma tendencia hacia el esencialismo de los estudios culturales que apuntan a ir más allá del colonialismo y que, en cambio, perpetúan una visión esencialista –y con ella una reelaboración exotista– de la alteridad cultural. Puede hacerlo interviniendo más en la misma selección de los textos, y en las formas en que se traducen, en conciencia de que ambas circunstancias influyen en la percepción de la cultura ajena por tender a la creación de cánones parciales, completamente desvinculados de las producciones originales. Citando de nuevo a Niranjana (2009: 190):

Como argumenta Homi Bhabha, refiriéndose al modelo de crítica literaria, cuando el nacionalismo hace suya “la imagen mimética de las relaciones transparentes del texto frente a una realidad preconstituida, según la lectura de una crítica universalista” reprime la construcción ideológica y discursiva de la alteridad, reduciendo la necesidad de representar las diferencias mismas a una mera necesidad de representaciones más variadas y favorables.

Si es cierto que entre las prerrogativas de la traducción está la de transmitir a la cultura receptora los elementos culturales presentes en los textos originales,

⁴ La exotización en clave estereotípica concierne naturalmente también a las literaturas europeas traducidas, de las que sería interesante trazar un panorama.

cuando estos elementos quedan circunscritos como ajenos, y no encuentran una forma de ser asimilados por el lector, estamos ante un uso exotista de la producción literaria de esa cultura, validada en cuanto «cultura extranjera» y no en sí misma. Si bien el cruce de frontera (Lotman, 1985) contribuye a la disminución de la entropía global a través del contacto entre culturas (ibidem), no ocurre lo mismo cuando los elementos de la cultura ajena permanecen aislados e ininteligibles, puesto que si cualquier traducción ya cristaliza una etapa particular del proceso semiótico (la interpretación personal del traductor), la exotizante lo interrumpe, lo niega. Como destacan Di Giovanni y Bosinelli (2009)

[l]a traduzione come attività linguistica e soprattutto culturale determina la formazione di identità nazionali e sociali, orienta le scelte politiche, ideologiche e religiose, infiamma gli animi e porta alla rivendicazione di diritti negati, costituisce una reale, seppur spesso non riconosciuta, possibilità di interazione socio-culturale a livello mondiale (ibid.: 11).

La traducción, como teoría y como práctica, no puede dejar de tener en cuenta las relaciones intrasistémicas (cómo actúa la literatura traducida en el mercado literario nacional) e intersistémicas (cómo la literatura traducida influye en la literatura de origen) del polisistema literario actual, en el mundo globalizado. Al recibir el Premio Nobel, Orhan Pamuk declaró que no podía considerarse un escritor turco, ni un escritor de habla inglesa, dada la pluralidad de influencias literarias, no atribuibles a un idioma o cultura, y también dada la inmensidad de la audiencia a la que se dirige a través de las traducciones. Aparece evidente la insuficiencia de considerar una semiosfera desde y dentro de las fronteras (en primer lugar las nacionales):

a dispetto di quanto si creda o faccia comodo pensare, la *semiosfera* come è descritta da Lotman non è fatta di spazi circoscritti ma è intessuta di flussi di testi che ne sono le correnti [...] pronte a entrare in relazione con altri flussi e altri panorami inizialmente imprevedibili, generando dialoghi, intersezioni, ondate, effetti a valanga, esplosioni. (Sedda, 2006: 24)

En este sentido, la utilidad del modelo Even-Zohar es establecer las modalidades y condiciones según las cuales una literatura puede interferir o sufrir interferencias de otra. En el caso específico de este trabajo, la literatura traducida influye en su propio género y también se ve influenciada no solo por otros textos, sino partiendo del mismo contexto de mercado en el que nace, hasta poder interferir también en las culturas de origen (cfr. Venuti, 2005; Carbonell, 2000).

Los hábitos traductivos profundamente arraigados son difíciles de modificar, y debe reconocerse que los traductores “de buena fe” podrían acumular realia en la creencia, aunque errónea desde nuestro punto de vista, de que sean palabras clave que deben preservarse, y es precisamente por esta razón que «[l]a discusión teórica y política sobre representaciones no esencialistas debe, por lo tanto, evitar replicar las acciones del imperialismo y de la metafísica occidental» (Niranjana, 2009: 190). Sin embargo, seguimos convencidos de que una valoración excesiva e intencionada del elemento exótico no considera a la cultura foránea en el mismo plano de la propia, sino que al contrario la degrada a suma de estereotipos, que incluso los automatismos traductivos contribuyen a asentar, con el riesgo de «reproducir las condiciones típicas del neocolonialismo» (ibid.: 193). La elección de no traducir los realia, combinada con la norma gráfica que obliga a poner en cursiva los términos en lengua extranjera, influye en la percepción del lector, que se ve abocado a catalogarlos como elementos extraños y *por lo tanto* incomprensibles. Consciente o no, esta práctica contribuye a crear un espacio de hiperrealidad que mistifica la dimensión cotidiana de contextos culturales que los lectores difícilmente podrán visitar en persona.

Como señala Batalha (2009), «[las] relaciones que establecemos con el otro se reflejan, de diversas formas, en lo que consumimos como producto cultural, así como en los autores y/o obras seleccionadas para ser traducidas» (Batalha, 2009: 59); la «marginalización de la alteridad» (también por los propios autores; cfr. Niranjana, 2009) no representa una inclusión real, ni un reconocimiento del otro. Lo que más destaca de la aplicación del modelo de Even-Zohar (1990), es la puesta en relieve de cómo desde la elaboración de los textos se encuentran modelos de

realidad, entendidos como «construcciones sociales de la realidad» (Iglesias Santos, 1994: 337) y en particular, en lo que respecta a la traducción, las repercusiones que la representación que damos de otras culturas influye en la percepción de dichas culturas en la realidad.

2.16. Estereotipo local y tipificación

Una vez enmarcada la traducción en su vertiente social y en la creación de modelos de realidad, queda por analizar la que quizás representa la mayor criticidad de la traducción exotizante, que radica en la perpetuación de estereotipos locales. El mero hecho de reiterar los mismos rasgos y buscarlos en los textos que se introducen en el panorama literario de recepción significa reforzar el estereotipo y afianzar la diferencia. Supuestos rasgos nacionales son exagerados hasta el punto de caer en el relativismo. Esto se hace, por ejemplo, poniendo énfasis en las características psicológicas (ej. “*lo argentino*”/ “*el carácter argentino*”), con la superposición entre los planos de lo real y lo ficcional en la promoción, hasta la exotización y erotización de rasgos somáticos en las imágenes de portada. Una vez más, se trata de la afirmación del poder, del mantenimiento del *status quo*, con lo cual la recepción del otro puede tener lugar solo según parámetros que no amenacen su reconocibilidad y que no pongan en duda la identidad ya asentada en el contexto de recepción.

El estereotipo local, en particular, parece funcionar en la literatura debido a que garantiza el reconocimiento de ciertas imágenes y/o rasgos que el lector puede asociar con unos *caracteres nacionales* (Mazzara, 1997: 34): «[l]’idea di base è che i diversi gruppi nazionali siano caratterizzati da una sufficiente omogeneità dal punto di vista della sensibilità, delle attitudini, delle disposizioni comportamentali, degli orientamenti valutativi» (ibid.: 34-35). Esta idea básica, que surge de un enfoque rígido y una tendencia a la generalización, llevaría a «parlare appunto di uno specifico carattere di quella nazione, il quale risulterebbe non solo da una comune matrice culturale, ma anche e proprio dalla larga diffusione di determinati

tratti psicologici» (ibid.). En lo que concierne a la traducción, es la «la selezione e ripetizione di stereotipi [a contribuire] a costruire [l]’idea di tipicità. Stereotipi costruiti, capaci di plasmare e condizionare le aspettative dei lettori per decenni» (Venuti, 2005: 91), y es justamente este hábito lo que lleva a considerar un producto cultural típicamente brasileño, japonés o italiano. Cito de nuevo a Venuti:

I modelli traduttivi sufficientemente consolidati hanno la capacità di fissare gli stereotipi attraverso cui percepire le culture straniere, escludendo valori, discussioni e conflitti che la cultura d’arrivo non reputa rilevanti. Nel creare stereotipi, la traduzione può conferire prestigio o gettare discredito su specifici raggruppamenti etnici, razziali e nazionali, esprimendo rispetto [o rifiuto] per le differenze culturali (Venuti, 2005: 86-87).

Desde la perspectiva de las ciencias sociales «[el] estereotipo no es una simplificación por ser una representación falsa de una realidad dada; es una simplificación por ser una forma de representación fija, bloqueada que, negando el juego de la diferencia [...], constituye un problema para la *representación* del sujeto en significados de las relaciones psíquicas y sociales» (Bhabha, 2002: 167). El estereotipo local encuentra terreno fértil en el gusto por la diferencia que a veces guía la elección de los textos a traducir y las estrategias utilizadas en la traducción. Solo que creamos la diferencia según nuestros valores y contribuimos a asentarla en un círculo vicioso de repetición y refuerzo de los estereotipos que hemos creado y que, más que una expresión de la cultura de los demás, son el resultado de la representación que damos.

Es importante recalcar que la tipificación se da mayoritariamente en negativo, es decir, que la industria exotista tiene la tendencia a ver en el otro las lagunas que no ve en su propia casa, y por lo tanto en las traducciones de Jorge Amado creemos encontrar “psicologías 'primitivas'” (de ahí la sinopsis de *Cacao* en la edición de 2001 de Einaudi, entre comillas culpables) o “los irregulares brasileños” (de ahí la sinopsis, nuevamente en una edición de Einaudi, de *Jubiabá*, en la reimpresión de

2006). En definitiva, interceptamos desde la distancia los vacíos de civilización en culturas lejanas, de lo cercano preferimos no hablar.

Estereotipos y prejuicios, nos recuerda Mazzara, derivan «da un'insufficiente conoscenza della realtà dell'altro, il quale viene percepito erroneamente come troppo diverso de sé» (Mazzara, 1997: 115), percepción que las traducciones exotizantes, carentes de la mediación de la realidad del otro, acaban reforzando. Único paliativo a esta actitud es la multiplicación de experiencias y la introducción del elemento extranjero con modalidades que lo hagan comprensible para el lector. En este sentido, el «proyecto minorizante» de Venuti se hace sostenible, y la *extranjerización* puede actuar como alternativa a la tipificación:

La concezione eterogenea della traduzione minorizzante resiste [all']etica assimilativa rendendo significative le differenze linguistiche e culturali del testo all'interno della lingua maggiore. L'eterogeneità non deve essere così estraniante da frustrare totalmente [la] partecipazione del lettore [...]. Inoltre, un uso strategico di elementi minorizzanti può rimanere intelligibile a un'ampia fascia di lettori e quindi aumentare la possibilità che la traduzione oltrepassi i confini tra le comunità culturali (Venuti 2005: 21).

Este último punto me parece fundamental: en la convicción de que la tarea del traductor –la misión de la actividad traductora– es la de superar, trascender y finalmente derribar las fronteras entre culturas. Esto solo puede acontecer (i) a través de la multiplicación de cosmovisiones, ideas, estilos literarios también procedentes de las periferias de los cánones locales, y (ii) a través de un trabajo en el texto que privilegie la diferencia dentro de la diferencia (Sedda, 2006), que sepa acoger el discurso ajeno innovador a través de estrategias textuales innovadoras. Esto no sucede ni con la asimilación domesticante, ni con la exotización que, si a primera vista da una apariencia de inclusión del otro, desde un análisis más profundo revela su visión etnocéntrica, estereotipada y marginalizadora del otro.

La exotización puede basarse en estrategias editoriales (y por lo tanto comerciales) muy precisas de posicionamiento en el mercado, o bien derivarse de una falta de atención por parte de la industria cultural a cuestiones de ética de la

traducción, o incluso de un automatismo por parte de los traductores que han interiorizado a través de la enseñanza una oposición sedimentada entre exotismo y domesticación, y que creen que la primera estrategia es éticamente preferible a la segunda, deteniéndose en un análisis superficial tanto del texto como de las implicaciones políticas y económicas que conlleva la traducción. Sean por el motivo que sea, las estrategias exotizantes se resuelven de hecho en una reificación de la cultura ajena, en un posicionamiento en el mercado que va de acuerdo con valores culturalistas, poco respetuosos de la integridad estilística de los originales, así como de la alteridad que querrían preservar.

2.17. Lo extranjerizante

Creo que una verdadera extranjerización puede ser perseguible explotando lo que pueda aportar la lengua desde la que se traduce, forzando al mismo tiempo el idioma de llegada; explotar las posibilidades léxicas y morfológicas nos parece más provechoso que injertar alguna que otra palabra suelta de la lengua original para dar un toque de color local. Por eso, en mi traducción de Libertella (2024) los *parroquianos* no se convierten en *aficionados*, y ningún juego de palabras se explicita recurriendo al idioma español. Con respecto a la extranjerización del texto traducido, remito nuevamente a las teorizaciones de Fabbri (2000).

Según el semiólogo italiano, por el hecho de introducir rasgos de otras lenguas, la traducción contribuye a la creación de los rasgos de las lenguas a las que se traduce: el proceso de transformación implicado en la actividad traductora no se limita a la restitución de los significados, sino que cambia también la forma de los significantes. Si el objetivo de la traducción es conservar todo lo posible lo que el original ejemplifica, más allá de lo que dice, entonces toda traducción es adaptación, hecho que Fabbri (2000) considera «relativamente obvio para los lingüistas».

Forzar la lengua, por ejemplo, formando palabras mediante combinaciones morfélicas atípicas, es una manera de adherirse al texto de partida y hacerlo

significativo en la cultura de llegada. Por otra parte, ese mismo texto ya no es impenetrable: la escritura y la reescritura se han hecho visibles a través de la continua reformulación lingüística, y las intervenciones en el texto por parte del traductor, el uso de corchetes u otros signos gráficos, se justifica perfectamente por el uso que hace el autor. Por eso, la traducción de *El árbol de Saussure* admitirá intervenciones gráficas coherentes con el uso de Libertella; es más, en algunos casos la intervención se hará necesaria, puesto que el texto no contemplaría en absoluto notas del traductor, que interferirían con el aparato paratextual que el autor ha armado en su equilibrio estructural.

La actitud neutralizante se conecta además con el rechazo a la interpretación de Sontag que ya cité anteriormente. Sontag (1984: 20) expone: “Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar aquello, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte [...] Hace ya décadas que los críticos literarios creen que su labor consiste en traducir en algo más los elementos del poema, el drama, la novela o la narración”. La parodia y el pastiche, en su precisa complejidad, son formas de huir de la lectura múltiple y de poner el texto «más acá de la interpretación».

2.18. Estrategias textuales exotizantes y consecuencias interpretativas

Doy ahora algunos ejemplos que resaltarán cómo las elecciones microtextuales individuales (y las macroestrategias en cadena) contribuyen a esbozar estrategias de mercado más amplias, individuando para cada caso estrategias alternativas tanto al exotismo como a la sustitución domesticante, ya que creemos que la posibilidad de una traducción *optimal* (en el sentido de más adecuada posible) radica en la neutralización de la categoría propio/ajeno, en la neutralización y naturalización de las diferencias como misión ideal del traductor. Las herramientas de la semiótica textual permiten además detectar estrategias promocionales, a través del análisis isotópico de las sinopsis publicitarias, y la comparación de las portadas de las traducciones con las originales, resaltando cómo a través de la

reiteración de temas y figuras, e imágenes estereotipadas de la culturas *otras* por un lado, sea posible crear nuevos vínculos intertextuales que contribuyen a dar forma al subgénero de la literatura traducida (Even-Zohar, 1995), además de *modelos de realidad* (Iglesias-Santos, 1994), también consolidados mediante la repetición (cfr. supra 2.7).

La tendencia a culturalizar las unidades de traducción caracteriza aquellas traducciones cuya estrategia textual se basa en una oposición rígida propio/ajeno y que, por lo tanto, tienden a esencializar el elemento extraño, o a reemplazarlo con elementos propios, poniendo como centrales elementos que solo accidentalmente están presentes en el original. Un posible paliativo puede consistir, en mi opinión, en la integración de elementos de análisis de la semiótica textual e interpretativa y, como ya he expuesto en el Capítulo 1, en la superposición de los conceptos de interpretante y traducente, algo que amplía de inmediato la traducibilidad, quitando terreno a la base teórica que justificaría las traducciones exotizantes según un supuesto “desajuste” con la lengua y la cultura receptoras. Si dejamos de considerar la traducción como un hecho de mera correspondencia lingüística, y empezamos a estudiar la *evolución del significado* (Lotman, 1964) del original a partir de la dimensión interpretativa, entonces podemos recrear la búsqueda equivalencia funcional en la traducción a partir de la adecuada recodificación del original (Torop, 2010).

De la superposición de los conceptos de traducente e interpretante se derivan dos consecuencias fundamentales: la primera es que la unidad de traducción puede no coincidir con el término único, por lo que reiteramos una vez más la conveniencia de abandonar la idea de traducir por «unidades microtextuales» (Ruiz Noguera, 2003); la segunda es que *«non è detto che l'interpretante di un segno debba essere un segno dello stesso tipo (appartenente allo stesso sistema semiotico) e quindi non è detto che la denotazione di una parola sia una marca necessariamente traducibile con un'altra parola»* (Eco, 1975: 198; cursiva del autor). Por lo tanto, la labor interpretativa del traductor radicaría en interpretar el texto original de la mejor manera posible y en reformularlo de acuerdo con las

herramientas que la diferente materia lingüística le ofrece. El traduce más adecuado puede ser, aunque no necesariamente lo es, un término correspondiente, o puede ser una oración, un discurso, un sema aferente, una imagen mental que luego el traductor debe saber representar con el material lingüístico a su disposición. Es en esta perspectiva que el concepto de traducibilidad resulta expandido, puesto que una teoría de la traducción basada en una teoría de la interpretación debe necesariamente tener en cuenta la naturaleza compositiva del semema, teniendo en cuenta que la invariante de traducción es en cualquier caso negociable (Eco, 2003: 83-94). Por eso es mi opinión que una teoría de la traducción que quiera ampliar sus posibilidades de implementación puede encontrar una válida base teórica en la semántica composicional tal como la describe Eco (1975). Partiendo de este supuesto será también más fácil eludir el escollo de la traducción de los realia y culturemas.

En resumen, sería el deseo de individuar el elemento extraño y exótico lo que crea la necesidad de glosarios, notas al pie y notas introductorias centradas en la estrategia de traducción. Es la macroestrategia de la exotización (Venuti, 1995) la que determina el uso de exotismos en la traducción, que se ponen en cursiva, hay que insistir, según la norma editorial, y la necesidad del uso de explicitaciones extratextuales. Es la estrategia de traducción la que configura ciertos elementos como “ajenos”, que por lo tanto no son mediados, porque considerados intraducibles. En el plano textual, esta estrategia implica la inserción de términos en lengua extranjera que permanecen separados, incluso gráficamente, del resto y dificultan la lectura con continuos tropiezos, mientras que la recuperación de información queda *fuera del texto*. Cada vez que el lector encuentra un término extraño, el proceso semiótico se interrumpe: el exotismo no denota nada, y el efecto de sentido que connota, lo que el lector percibe, es a lo sumo un vago sentido de alteridad; alteridad que se asocia inmediatamente con la ininteligibilidad de lo que se configura como ajeno e irreconciliable con lo propio. La lente distorsionadora del exotismo conduce a malentendidos, superposiciones y tipificaciones basadas en la repetición, tanto para lo propio como lo foráneo, y

lleva consigo toda la visión etnocéntrica de la industria que la practica. Otra consecuencia es que la industria editorial termina delegando a cada zona geográfica temas determinados, hasta que la tendencia exotista de las industrias que adquieren los derechos extranjeros influye en las mismas producciones locales que, llamadas a representar la presunta esencia de su gente, pasan a ser “pensadas” para el extranjero.

2.19. Estrategias alternativas posibles

Si es cierto que, como destaca Carbonell (1997), cierto grado de reificación puede haber sido útil para introducir a algunos autores (por ejemplo, de la literatura árabe traducida al castellano), se deben considerar las consecuencias que pueden derivarse de la repetición de tales elecciones, partiendo de la escasa consideración que puede prestársele a la calidad literaria, la creación de cánones parciales, con la presión sobre los autores emergentes a que magnifiquen los elementos más exotizables de su cultura. Para evitar tales banalizaciones, primero habría que modificar el enfoque de la traducción, evitando en la medida de lo posible crear barreras donde no las hay:

De la misma manera que no hay decisión inocente en la práctica de la traducción, tampoco las metáforas utilizadas por los traductólogos para referirse a esta actividad son neutras, sino que responden a una determinada práctica discursiva. En este sentido, le imagen de la traducción como trasvase [...] nos predispone a que veamos fronteras culturales donde quizás no las haya, ya que la acción de trasladar conlleva la existencia de al menos dos “contenedores” separados entre los que se lleva a cabo la reubicación del objeto trasladado (Martín, 2003). También la identificación del traductor con la figura del mediador apunta en esta misma dirección, pues lo sitúa inevitablemente “en medio de” dos bloques independientes predispuestos a no entenderse (Marín Hernández, 2005: 75).

La calidad estético-cultural de un texto no depende del contexto geográfico de origen (del texto, ni del autor que lo firma), y como tal debería preservarse en

traducción. Sin embargo, considerar la traducción desde el punto de vista de la escritura no significa caer en la falacia de un enfoque lingüístico de la traducción (cfr. los límites de un enfoque puramente lingüístico en 1.5). De hecho:

[se] la traduzione riguardasse solo i rapporti tra due sistemi linguistici, si dovrebbe consentire con coloro che hanno sostenuto che una lingua naturale impone al parlante una propria visione del mondo, che queste visioni sono mutuamente *incommensurabili* e che pertanto tradurre da una lingua a un'altra ci espone a incidenti inevitabili. Questo equivarrebbe a dire con Humboldt che ogni lingua ha il suo proprio genio o – ancora meglio – che ogni lingua esprime una diversa visione del mondo (ed è la cosiddetta ipotesi Sapir-Whorf) (Eco, 2003: 37).

Descartada la hipótesis relativista basada únicamente en el plano lingüístico, en nuestra visión sería igualmente erróneo considerar el proceso traductivo como una transferencia entre dos culturas, ya que el sustrato cultural de un texto es contingente y accidental, al igual que el idioma de redacción, también cuando se opta por escribir en un idioma distinto al propio, también en los casos de bilingüismo. Marín Hernández advierte sobre la visión determinista de la otredad (Marín Hernández, 2005: 79), y abre a la idea de «traducir sin culturas» (ibid.), sugiriendo la posibilidad de prescindir del concepto de culturas «en compartimentos estancos» en el proceso de traducción, concepto que ofusca los aspectos dominantes del texto original.

Se reconoce en la práctica traductora la necesidad de conjugar de manera adecuada alteridad e identidad, tendiendo en la medida de lo posible a superar una concepción categórica de los dos conceptos. Solo a través de la multiplicación y diversificación de los géneros, de las elecciones textuales, se pueden neutralizar los estereotipos; esta diversificación del canon puede acompañarse con estrategias naturalizantes para contraponerla a los clichés y automatismos traductivos. Es necesario proponer y aplicar soluciones nuevas, no normativas, y sobre todo liberarse tanto de la jaula de la traducción interlineal, que daría preferencia a una correspondencia lingüística –palabra por palabra–, así como de la jaula cultural. Esto no puede suceder en el plano de una oposición

exotismo/domesticación, como señala el mismo Venuti en las teorizaciones posteriores su trabajo de 1995, ya que si la domesticación suprime «las diferencias lingüísticas y culturales del texto extranjero, asimilándolo a los valores dominantes de la cultura de llegada» (Venuti, 1995: 81), la tendencia a magnificar las diferencias consideradas estructurales de la lengua y cultura ajenas es una opción igualmente adaptada a los valores de la cultura receptora.

Ante la simplificación y tipificación del extranjero, Carbonell (2004: 10) propone «un modelo ecléctico de traducción, a medio camino entre familiarización y extrañamiento, que presenta al autor de la obra original respetando su idiosincrasia, sin exagerarla artificialmente». Sin exotizar ni domesticar, el traductor debe entrenarse para «encontrar el término intermedio que nos permita ‘descubrir al Otro en lo mismo’, de modo que las diferencias estén cerca de nosotros: el núcleo universal que comparten todas las culturas hace posible el compromiso entre alteridad e identidad» (ibid.). Los efectos de sentido que produce el texto se traducen y amplifican en «efectos culturales y políticos» (Venuti, 2005: 197), de los que el traductor debe ser consciente y necesariamente tener en cuenta en cada etapa del proceso traductivo. La naturalización no debe considerarse en sentido negativo como asimilación ya que, por otro lado, no se afirma que la extranjerización del texto sea ética y respetuosa con la cultura de los demás, si actúa como reificación –la cultura en invernadero y observada como fenómeno extravagante–. Venuti (2005: 197) releva cómo

nei paesi egemoni la traduzione modella immagini dei Paesi subordinati che oscillano fra i due poli opposti del narcisismo e dell'autocritica, confermando o mettendo in discussione i valori locali dominanti, rafforzando o modificando gli stereotipi etnici, i canoni letterari, le modalità del commercio e le politiche estere cui può essere soggetta un'altra cultura.

Es mi convicción que solo a través de la exposición de otros y múltiples puntos de vista, siempre nuevos, presentados a través de estrategias de traducción cuidadosas, que no intenten explotar la alteridad, se pueda dar un tratamiento

ético de la cultura de origen de un texto. Una extranjerización entendida en el sentido de *extrañamiento*, y que apunte a la heterogeneidad, a la multiplicación de diferentes voces –y el punto de partida es la elección de los textos a traducir– realmente puede aportar visiones diferentes, multiplicar puntos de vista y oponerse a la visión unívoca que puede atribuirse a una determinada comunidad lingüística o geográfica. El punto de llegada ideal de la aplicación de traducciones no exotizantes debería ser la creación de un canon, para en el caso de las traducciones, lo más variado posible, tal como sucede con las producciones locales. Sería deseable que los criterios de selección de las obras a traducir concernieran la calidad literaria, la innovación cultural, el interés de los temas tratados, y no una indolente repetición de estereotipos sobre grupos de personas.

Naturalizar las técnicas de traducción, combinadas con técnicas de traducción extranjerizantes, sin llegar al exotismo, sería una solución aplicable como un «compromiso ético de resistencia» en contraposición a la «tendencia mayoritaria a adaptar los textos a las normas lingüísticas y culturales de la (...) cultura de destino» (Carbonell, 2004: 9-10). Además de la opción naturalizante, incluso una traducción extranjerizante puede ser fructífera para la cultura de recepción y respetuosa con la original, solo si se lleva a cabo con soluciones siempre nuevas; de lo contrario, los rasgos culturales del original quedan deformados por la lente del exotismo, puestos en primer plano cuando en cambio son solo contingentes, y sobre todo según los valores de la cultura de llegada, que alterna cíclicamente domesticación y exotismo según sus propios valores y según las relaciones cambiantes con las culturas de origen de los textos que elige traducir (Venuti, 2005).

La explicitación textual aparece inmediatamente superflua si se abandona la idea de *traducción cultural*, por ser la misma categorización propio/ajeno problemática, cuando se la utiliza para configurar estrategias contrapuestas (y sin embargo complementarias) de aproximación al texto. A este respecto, es deseable una neutralización entre los términos, como base del enfoque al texto para su traducción, a fin de trazar los vínculos entre las elecciones microtextuales

individuales, las estrategias editoriales y las estrategias de promoción, a través de cinco técnicas, que son:

- Naturalización
- Extranjerización proficua
- Generalización
- Omisión de información
- Gestión del residuo traductivo mediante compensación

Es posible individualar dos macroestrategias alternativas a la dicotomía exotismo/domesticación, tendentes a la neutralización de diferencias, que son la *naturalización* y la *extranjerización*, aplicables para las decisiones concernientes a los resultados de traducción en el plano microtextual, de acuerdo con las técnicas que se detallan a continuación proporcionando una breve descripción de cada una. Más allá de algunos elementos, como los términos que designan especies endémicas, no individuo ningún impedimento para la traducción de muchos realia, cuya interpretación exotizante sigue siendo, insisto, una estrategia editorial precisa; por el contrario, las técnicas destacadas aquí permiten que la traducción se realice plenamente *en el texto*, sin necesidad de distinguir entre traducciones textuales y traducciones metatextuales (Torop, 2010).

- *Naturalizar* acomodando los elementos ajenos al texto, evitando cualquier tipo de normatización (estrategia de *neutralización* en Torop, 2010).

- *Extranjerizar* sin exotizar. Ya el simple hecho de abandonar el uso de la cursiva, que como se ha reiterado más arriba no remite a otra cosa sino a la alteridad, puede ser una buena forma de naturalizar todos aquellos elementos que realmente requieren préstamos (como los realia que se refieren a especies endémicas). En esta perspectiva sería útil limitar ese tipo de elección a los elementos estrictamente necesarios, pues la palabra extranjera en cursiva crea un texto bilingüe para lectores que no lo son y bloquea el proceso semiósico, o lo aplaza fuera del texto.

- *Generalizar* resulta ser en el plano expresivo una solución más elegante que la explicación de diccionario o la compilación de glosarios cuando se traduce

literatura, y no se trata de libros de cocina o relatos de viaje. Los elementos que no son fundamentales no deberían preocupar al traductor más que buscar la equivalencia artística del texto. La estrategia de la *generalización* se encuentra ya en Osimo, 1998.

- *Omitir* información, como acontece en la localización o en otros tipos de traducción técnica (piénsese por ejemplo en los *omissis* de las traducciones juradas, utilizados cada vez que un elemento *no procede* en un nuevo contexto), evitando los excesos de celo y reconociendo la imposibilidad de mantener toda la información. Por poner un ejemplo, *el almuerzo está listo* en lugar del nombre del plato puede ser una traducción adecuada, y la pérdida no es menos grave que la de todas las asonancias y juegos de palabras que en la traducción no fue posible mantener;

- *Gestionar el residuo* se hace posible si se deja de pensar en la traducción como equivalencia y se la comienza a considerar una adaptación; se abre así también a la posibilidad de emplear la técnica de *compensación* (Osimo, 1998) para los elementos que no son centrales en el texto; en esta perspectiva, no sería una herejía traducir “Te preparo una sopa de miso”, con “Te preparo algo caliente” y compensarlo en la siguiente aparición con “estaban comiendo una sopa de miso”; lo importante pues es evitar esencializar este tipo de realia en virtud de la transmisión de un indefinido color local o de un contenido informativo superfluo.

En resumen, precisamente por los continuos intercambios que se dan en el mundo globalizado actual, aparece inapropiado considerar las culturas como bloques monolíticos, ya que los textos se influyen entre sí independientemente del origen geográfico de los autores de esos textos; autores que a su vez se formaron leyendo traducciones, las cuales influyen tanto en su escritura como en las lecturas relacionadas con los cánones nacionales. También en consideración de esto, sería deseable, además de una multiplicidad de combinaciones entre lo propio y lo ajeno a través de las técnicas ejemplificadas, la superación del concepto mismo de traducción cultural, devolviendo el proceso de traducción a una operación entre textos. Realia y culturemas podrían así considerarse como

otras categorías lingüísticas, y traducirse de la misma manera que se traducen sustantivos, adjetivos y proposiciones: es decir, negociando el interpretante –el traducente– que casi nunca es restituible palabra por palabra, y en cambio debe identificarse caso por caso, pero aún dentro del marco de una estrategia *recursiva*, que sepa mirar al conjunto del texto, prestando atención a los núcleos figurativos y temáticos dominantes para no deslizarse en matices de significado no deseadas que afectarían la consistencia textual del original.

2.20. Del texto al mercado

Se ha visto cómo las elecciones microtextuales particulares influyen en las macroestrategias en cadena, y cómo estas se configuran como verdaderas estrategias de posicionamiento en el mercado del producto editorial. Se ha visto, también, cómo la esencialización de los rasgos culturales accidentales, unida a la tipificación de los caracteres locales y a la superposición de los planos de lo real y de lo ficcional, contribuye a la estereotipación, también con base geográfica, a la que se han ido acostumbrado los lectores y a la que los traductores podrían, sin saberlo, estar contribuyendo (cfr. al respecto Mazzara, 1997).

También se ha subrayado cómo la crítica actual coincide en considerar el exotismo no ya una oposición (como en Venuti, 1995), sino una declinación de la traducción domesticante, como evidencia entre otros Vidal Claramonte (2000); sin embargo, cabe señalar cómo la enseñanza de la traducción sigue anclada a esa oposición, y con ella la industria editorial, que no parece ver en la exotización la misma actitud etnocéntrica que denuncia en la estrategia opuesta.

Se han presentado también posibles estrategias alternativas de traducción adecuada, resumibles bajo la etiqueta de la naturalización (ni exotismo, ni sustitución domesticante), en pos de neutralizar la oposición propio/ajeno que de hecho impide que haya un verdadero contacto entre culturas. Las consecuencias de esta actitud, se ha visto, derivan no solo en la reificación de la alteridad por parte

de la industria traductora, sino también en la reificación de lo propio en aquellas producciones literarias que se ponen como objetivo la exportación.

La aplicación de teorías decoloniales a los estudios de traducción podría constituir un primer paso en la dirección de una traducción «pensante» (definición de Berman, 1985) que esté en línea con el milenio en el que vivimos. Autores como Mignolo (2002) y Walsh (2009) nos invitan a todos, en un proceso permanente, a descolonizarnos, e instan tanto a la academia como a la industria cultural a dar un salto más desde la mirada poscolonial, que, con el objetivo de exaltar las diferencias, termina armonizándose con el moderno multiculturalismo –nunca inclusivo– alentado por varios frentes en campo político, económico, migratorio...

Una alternativa a la reificación de la alteridad se encuentra en estrategias de traducción que estén orientadas a neutralizar la categoría propio/ajeno, tanto en lo textual como en los aspectos iconográficos: en las imágenes de portada, donde se pueden multiplicar las posibilidades y representaciones plurales; en las reseñas, por ejemplo insistiendo más en los contenidos de las obras y menos en las biografías de los autores, además de evitar contraposiciones netas (del tipo “ellos/nosotros”, “civilización/incivismo”); buscar, pues, más las *semejanzas* (Lévi-Strauss, 1964) que las diferencias.

Para ello, el punto de partida, desde nuestro punto de vista, no puede ser sino una mayor conciencia por parte de los traductores, que pueda llevar a una extranjerización proficua, capaz de acomodar el elemento cultural y de naturalizar las diferencias, para así transmitir la *visión del mundo* (Torop, 2010) expresada en el texto traducido. Macroestrategia que es viable si se aprovecha al máximo el potencial del idioma original, al mismo tiempo que se fuerza el idioma de traducción (Fabbri, 2000). Hacer uso de las posibilidades léxicas y morfosintácticas del propio idioma sería, pues, una opción más fructífera que la inserción aislada de términos opacos; con la ventaja añadida de llamar la atención sobre hábitos y actitudes que, incluso si derivan de las más nobles intenciones, ayudan al fortalecimiento de hegemonías culturales.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS Y RESULTADOS: LIBERTELLA EN TRADUCCIÓN

Asentado el entorno teórico de la investigación, paso ahora a analizar los textos en función de la metodología empleada. Habiendo destacado en la lectura de distintas obras (Libertella, 1977; 1993; 2000; 2009) el uso de una serie de palabras clave, a la hora de traducir juzgué oportuno no perder la repetición; el interpretante adecuado para esos términos clave, el puente entre su dimensión expresiva y contenidos, no será entonces la acepción semántica que asumen en cada contexto, sino su misma naturaleza de términos clave; de esta manera se podrá mantener el diálogo entre los textos, en la repetición, a la vez que la individuación del interpretante más adecuado tenderá a una misma acepción semántica; en algunos casos, una ayuda podrá venir de la etimología (cfr. supra la Introducción).

El primer ejemplo procede de la traducción de *letra* [lectoescritura, alfabetización] por *lettere* [letras, humanidades, escolarización], una muestra paradigmática de traducción etimológica. Detengámonos en las demás traducciones de *letra*. En estos casos, sustituimos con *verso*:

LA LETRA DEL LOCO NO GENERA DINERO (85)	IL VERSO DEL PAZZO NON PORTA DENARO
Aquí la letra en estado bruto hace jugar de otro modo los procesos del aprendizaje, la lectoescritura y la transmisión por la mirada. (49)	Il verso allo stato grezzo altera il gioco dei processi di apprendimento, alfabetizzazione e trasmissione per via visiva.
la Torá escrita no puede asumir ninguna forma corpórea y no puede ser comprendida si no es escrita encima con las letras negras de la oral . (55-6)	la Torah scritta non può assumere forma corporea ed è incomprensibile senza la sovrimpressioni dei neri versi della orale .
El Quijote de Menard es igual, letra por letra , al de Cervantes, pero diverso (72)	Il Chisciotte di Menard è uguale, verso per verso , a quello di Cervantes, però è diverso

Este último ejemplo permitió recuperar una asonancia con *perverso*, otra palabra clave en la producción del autor, además de añadir un juego fonético

mediante la rima interna con *diverso*, siguiendo la estrategia de la *abusive fidelity* ya examinada en la Introducción según las aportaciones de Jeremy Munday (2016) acerca de su traducción del cuento *Nínive* (en Libertella, 1985, sucesivamente reelaborado como texto autónomo bajo el título *Diario de la rabia*, de 2006).

En los próximos párrafos, tras reflexionar sobre el uso de la etimología en *El árbol* y en su traducción, analizaré casos específicos en que los juegos con el lenguaje se convierten en verdaderos desafíos para el traductor: concretamente, iré poniendo en evidencia las relaciones entre juegos fonéticos, descomposición morfológica y etimología; asimismo, hablaré de unos juegos semánticos basados en sustituciones o dobles sentidos y de la traducción de unidades fraseológicas. Finalmente, razonaré sobre los límites del trabajo de traducción, hasta qué punto el traductor debería atreverse. Como base de la reflexión, ofreceré una serie de ejemplos a partir de unos términos que el autor utiliza como palabras-clave, como *verso*; *letra*; *fantasma*; *ficción*.

3.1. Tratamiento de la etimología y juegos fonéticos

En la primera línea del libro se encuentra el primer reto del traductor: «La barra del bar», así empieza el capítulo 1 de *El árbol de Saussure*. En italiano a la *barra* del bar se la llama *bancone*, término que no guarda relaciones fonéticas ni etimológicas con el correspondiente inglés. En la hipotética traducción al inglés «The bar in the bar», la relación metonímica sería transparente, la lectura sería más inmediata y el juego quedaría a salvo. Pero, ¿qué hacer con el italiano? Pensamos que la mejor solución sería acudir al juego *barra-bar*. A pesar de su escaso uso, el referente se aclara inmediatamente por el contexto; el diccionario Treccani nos confirma que la palabra *sbarra* designa el *bancone*: «dall'ingl. *bar*, propr. “sbarra, balaustra” che divide i consumatori dal banco di mescita; poi il banco stesso e quindi il locale». Además, ese término nos sirve de puente para otros juegos implícitos, nos permite mantener los vínculos semánticos internos al texto, como la referencia a la barra tipográfica que separa el y/o (cfr. infra 3.7).

<p>La barra del bar</p> <p>Con los codos apoyados en la barra de metal, los parroquianos del ghetto miran con mirada boba el único árbol de la plaza, sin imaginar siquiera que el bar donde se encuentran proviene, casualmente, de “barra”. (15)</p>	<p>La barra (del bar)</p> <p>Coi gomiti appoggiati sulla sbarra metallica, i fedelissimi del bar del ghetto fissano con sguardo fesso l’unico albero della piazza; non immaginano che è proprio la sbarra, dall’inglese “bar”, che dà il nome al loro luogo di ritrovo.</p>
---	---

La explicitación *del bar* sirve para poner al lector en situación, mientras que la adición *dall’inglese* se justifica con intervenciones similares por parte del autor a lo largo del texto (cfr. infra la palabra *cifra*), así como las intervenciones gráficas (de las que nos ocupamos en el capítulo 5). Además de mantener la reiteración fónica, añadí otro pequeño juego: lo *sguardo fisso* [mirada fija] se convierte en uno *sguardo fesso* [mirada boba], para recrear asonancia y repetición habiendo aquí elegido el ritmo como aspecto dominante en la recodificación (cfr. supra 1.11). Señalo también que con la traducción de *parroquianos* del bar como *fedelissimi*, pude evitar extranjerismos como *aficionados* o *habitué*, aprovechando la resonancia religiosa. Además, podría resultar un juego añadido dentro de la esfera semántica de la obra de Libertella, la fidelidad al signo, al significante, vaciado del significado. La adición de paréntesis en el título es coherente con el uso del autor en expresiones paralelas:

<p>Aquellos parroquianos que miran el árbol de Saussure desde la barra (del bar) (45)</p>	<p>I fedelissimi che guardano l’albero di Saussure dalla sbarra (del bar)</p>
<p>ese árbol [...] les está dando una manera de mirar desde la barra (del signo). (54)</p>	<p>l’albero li modifica, [...] gli dà un modo di guardare dalla sbarra (del segno).</p>

Otra motivación por la cual *bancone* no sería una opción adecuada, es que *barra* se repite a lo largo del texto con otras acepciones, y también en otros textos de Libertella, en el sentido de *sbarre*, *barriera*; el «atentado contra las barras del signo» permite al lector «escapar suelto de esa cárcel y tomar cualquier dirección de lectura» (Libertella, *Ensayos o pruebas*, 1990a: 92).

Una barra puede ser de tierra (la línea del horizonte que divide el tronco de la raíz), y también de metal o mármol, sí, en el medio de un bar. O de cristal de roca, como aquella enorme pared que el rhesus mira con cara boba en <i>2001</i> . (77)	Una sbarra può essere di terra (la linea dell'orizzonte che divide il tronco dalla radice), oppure/e anche di metallo o di marmo, sì, piazzata in mezzo a un bar. O di cristallo di rocca, come l'enorme parete che il rhesus fissa con sguardo fesso in <i>2001</i> .
---	---

En otro caso quise introducir un extranjerismo, que coincidía con la formación correspondiente en italiano: *parto* + sufijo de oficio *-ero* (sufijo recogido en el diccionario Treccani: en línea). Al igual que en italiano se utiliza el sufijo *-aio* para indicar un agente (como en el caso de *fornaio*, *benzinaio*, *gelataio*), los diccionarios recogen palabras del español como *torero*, *banderillero*, *guerrigliero*, que en algún momento se introdujeron en otros idiomas. Traducir con *partero* daba la posibilidad de mantener la rima y de añadir el juego fonético con *parte*; sin embargo, teniendo que renunciar al extranjerismo, moví el juego fonético en otra dirección:

El partero es un extranjero. Viene de lejos, cumple su tarea y al final grita “¡varón!” No sabe que esa costumbre de nombrar las cosas lo hace, además de extraño, extravagante . (24)	L'ostetrico è uno straniero. Arriva da lontano, fa la sua parte e a fine parto grida: “è maschio!”. Non sa che l'abitudine di dare un nome alle cose lo rende e stran[e]o, e stravagante .
--	--

La correlación e... e... [tanto... como...] permite mantener la anáfora *estra-neo* *estra-vagante*. En el siguiente ejemplo, el juego fonético-semántico añadido compensa la pérdida del juego etimológico *próximo-prójimo*, que resolví en la reiteración de los sonidos *p, r, s*:

en las leyes de relación de la tribu el Otro no es más que el semejante, en el sentido literal de lo que es “símil”, parecido o idéntico. Y el prójimo, que es el próximo de uno , sería entonces su doble. (31)	per le leggi relazionali della tribù l'Altro non è altri che il simile, nel senso letterale di ciò che è “similare”, affine o identico. E il prossimo che sta appresso a uno sarebbe, dunque, il suo doppio.
--	--

En otro caso, pude mantener la anáfora *estr-ema* e *str-avagante*, moviendo la cursiva a la segunda aparición, marcando así la raíz latina:

<p>En el realismo último y extremo las cosas tienen, consecuentemente, una presencia extrema, extraordinaria.</p> <p>Mientras duerme, el guardián sabe que las cosas cotidianas que lo rodean son igualmente extraordinarias. (71)</p>	<p>Nel realismo ultimo, estremo, le cose hanno, di conseguenza, una presenza estrema e straordinaria.</p> <p>Mentre dorme, il guardiano sa che le cose quotidiane che lo circondano sono altrettanto extraordinarie.</p>
--	--

En *El árbol...* también se vuelve a proponer un juego etimológico ya presente en *Los juegos desviados de la literatura*. Afortunadamente, aquí, se omite el juego de difícil traducción *sin táctica - con táctica sintáctica* (*Pathografeia*, 1991: 17). Añadí otro pequeño juego semántico, inmediatamente desambiguado por la coma.

<p>Como en la gramática, ellos están cada uno en su butaca según una sintaxis (de syn y tasso: el arte de disponer). Es decir, dispuestos en una pequeña familia de palabras. (31)</p>	<p>Come nella grammatica, ognuno occupa uno sgabello secondo una sintassi (da syn e tasso: l'arte della disposizione). Vale a dire disposti, a formare una piccola famiglia di parole.</p>
--	--

Paso ahora a otra palabra clave, la de pasión/padecimiento, de la misma raíz pathos [pathografeia]. Empiezo por citar un párrafo en que el autor habla de ese juego con la etimología para ver cómo se ha recreado ese juego en la traducción:

<p>Sería preferible colocarse del lado del idiota para recibir la obra de Augusto. Es decir, en la posición etimológica de un distinto, un separado, un idiotés que ya no quiere hacer profesión de la lectura ni de nada. O, en aquel mismo uso y acentos antiguos, un imbecíl que detuvo su desarrollo mental entre los 3 y los 7 años de edad. Alguien que, por esa suerte de desgracia de la naturaleza, sólo puede leer en el instante emblemático de un niño no tocado por la obligatoriedad de la letra. (46)</p>	<p>Per ricevere l'opera di Augusto sarebbe preferibile porsi dal lato dell'idiota. Vo-glio dire, nella posizione etimologica di un diverso, un separado, un idiotés che non vuol più professare né la lettura né altro. O, con la stessa accezione e accento antichi, un imbecíl il cui sviluppo mentale si sia bloccato tra il terzo e il settimo anno di età. Qualcuno che, per questa sorta di disgrazia naturale, possa leggere soltanto nell'istante emblematico di un bambino non ancora sfiorato dall'obbligatorietà delle lettere.</p>
---	--

Del diccionario Treccani: «idiòta (ant. idiòto) agg. e s. m. e f. [dal lat. *idiota*, gr. ἰδιώτης «individuo privato, senza cariche pubbliche; inabile, rozzo, ecc.» (der. di ἴδιος «particolare, che sta a sé»)]. La cuestión del acento antiguo seguramente

no signifique nada para el lector italiano, pero la aproveché para crear el juego fonético *accento-accezione*. Otro caso en que la etimología común acude en ayuda del traductor y permite mantenernos cercanos al significante, sin necesidad de recurrir a sinónimos es el siguiente:

<p>Y porque no existiría Torá escrita alguna, las que palpamos en ella como palabras negras y concretas en el pergamino son sólo pensamientos y comentarios sobre un texto previo (y fantasmal). (56)</p>	<p>E poiché non esisterebbe alcuna Torah scritta, le parole nere e concrete che palpamo all'interno della pergamena sono solo pensieri e commenti su di un testo previo (e fantomatico).</p>
<p>Winfried Hassler. “Diremos entonces que, según las fantasmales leyes del mundo, la arbitrariedad del signo nos ha hecho arbitrarios. (91)</p>	<p>Winfried Hassler. “Dunque diremo che, secondo le fantomatiche leggi del mondo, l'arbitrarietà del segno ci ha resi arbitrari.</p>

Se llega ahora al juego etimológico central en esta y en otras obras de Libertella: el trayecto a través de los siglos del étimo πάθος, del que el autor detalla las etapas de los significados que fue adquiriendo:

<p>Pathos, del griego, remite al temperamento, lo que alguien tiene de más intenso y hasta de difícil gobierno. Como cuando Jean Pol dice: “Picasso es un artista de pathos y control, de temperamento más experiencia”. Pero en el ghetto las palabras no se quedan quietas, y a continuación de pathos, y de la misma raíz, llega <i>pasión</i> (esa encarnadura en la relación con las cosas). Así la entiende la crítica cuando observa, por ejemplo, que Francis Bacon es un apasionado de la figura. Al exagerarse, la pasión empieza sin embargo a ser desconfiable (una fuerza ciega y peligrosa, de doble filo), de modo que junto a ésa aparece otra palabra que asimismo proviene de aquella raíz: padecimiento. Y las artes plásticas están llenas de obras de padecimiento, [...]</p>	<p>Pathos, dal greco, rimanda al temperamento, che in alcuni è troppo intenso e difficile da governare. Come quando Jean Pol dice: “Picasso è un artista di pathos e controllo, di temperamento più esperienza”. Ma nel ghetto le parole sono sempre in movimento, e al pathos, dalla stessa radice, segue <i>passione</i> (la cicatrizzazione nel rapporto con le cose). O così la intende la critica quando osserva, ad esempio, che Francis Bacon è un appassionato della figura. Se esagerata, la passione diventa però infida (una forza cieca e pericolosa, a doppio taglio), e così la accompagna un'altra parola, che proviene dalla stessa radice: patimento. Le arti plastiche sono piene di opere di patimento, [...] “opere –dice Alfredo</p>
--	---

<p>“obras –dice Alfredo Prior– de padecer una interminable ejecución: muy reescritas”. El padecimiento, a su vez, tampoco se queda ensimismado: quiere avanzar un poco más hacia el riesgo y la inestabilidad en la tela. Y así aparece entonces otra palabra de la misma raíz, patología, esa parte del diccionario que para la medicina estudia la enfermedad o morbo. (87-8)</p>	<p>Prior– che patiscono un’escuzione interminabile: assai riscritte”. Il patimento, da parte sua, non se ne sta chiuso in sé stesso: avanza ancora un po’ verso il rischio e l’instabilità della tela. E così compare un’altra parola della stessa radice, patologia, quella parte del dizionario che per la medicina studia il morbo o malattia.</p>
---	---

También la traducción de *ensimismado* es etimológica: tras plasmar los formantes *en-sí-mismo* + el sufijo *-ado* obtuvimos *chiuso in sé stesso*, que preferimos a *assorto* o *meditabondo*. La traducción de las acepciones históricas de *pathos* es inmediata, en ese pasaje que requiere de literalidad. Añadí una cursiva para dar intensidad al término, que podría pasar desapercibido entre tanta reflexión metalingüística. Este resumen de las acepciones del término griego sirve también de enlace para los demás juegos basados en la etimología latina:

<p>Pathos, pasión, padecimiento, patología o morbo... ¿Cuál será la mirada del pintor abstracto? ¿Está enferma de color y forma? (90)</p>	<p>Pathos, passione, patimento, patologia o morbo... Che sguardo assumerà il pittore astratto? Sarà ammalato di colore e forma?</p>
--	--

Así que del griego pasamos al latín, y en algunos casos resolvimos los juegos recurriendo a la lengua madre:

<p>Y en cuanto a la aldea, ahora unas pocas líneas la pueden atraer –tráhere, tractus–. No con la tracción a sangre de la mano que la pinta, sino por la privación y la ausencia (el camino abs-tracto). (89-90)</p>	<p>E quanto al villaggio, solo poche linee riescono ad attrarlo –trahere, tractus–. Non più con la trazione a sangue della mano che dipinge, ma mediante la privazione e la abs-entia (il cammino abs-tracto).</p>
--	--

El juego añadido –siguiendo aquí también la estrategia de *abusive fidelity*– con la palabra *absentia* permite mantener un vínculo con la *ausencia* del camino abstracto, que compensa la pérdida de la repetición de *falta* que se produce a continuación (p. 66):

Falta y resto. “El signo –dicen los lingüistas– tiene doble vida: es a la vez señal y ausencia.” Habla de las cosas en su presencia , pero también en su falta . (A veces, agregaremos, habla de más, para tapar esa ausencia.)	Resti e ammanchi. “Il segno –dicono i linguisti– ha una doppia vita: è allo stesso tempo segnale e assenza.” Parla delle cose in praesentia , ma anche in absentia . (Aggiungiamo che a volte, per colmare l’assenza, parla troppo.)
--	--

En algunos casos la explotación de los vínculos etimológicos pudo actualizarse a través del uso de variantes locales o de registros, pues el tono del autor combina sin desafinar tonos diversos, algo que he tratado de mantener en la traducción. En muchas ocasiones pude aprovechar la inmediatez del castellano para introducir en la traducción elementos dialectales, preferibles a sus variantes del estándar por asonancia, falta de términos correspondientes o pérdida de fluidez en caso de traducción más aceptable a nivel nacional. Normalmente, las variantes locales del italiano se desaprovechan a la hora de traducir, al considerar la variación lingüística como *problema* traductológico, y no como *recurso* del traductor. Aquí un caso en que la utilicé de manera –espero– fructífera:

¿Cómo resuelve Uno esa paradoja? (32)	Come fa Uno a risolvere un tale paradosso?
Y luego: ¿cómo funciona la conversación con el lector –el otro, el símil– de acuerdo con las pautas de una comunicación literaria eficaz, en posición dialógica? (cuando uno , uno mismo, habla en Dos).	E poi: come funziona la conversazione col lettore –l’altro, il simile– secondo le norme di una comunicazione letteraria efficace, in posizione dialogica? (quando uno , uno stesso , parla a Due).

La traducción permitió mantener la doble acepción de *uno*: la de impersonal (como *persona*, *individuo*) y la de número, necesaria para el juego *uno-due*. Asimismo, la dislocación del sujeto sirvió para marcar la mayúscula, estrategia también fiel al uso de mayúsculas y signos gráficos por parte del autor.

Termino este apartado con otro ejemplo, el de la traducción del término *ficción* en la frase «el cuerpo es una ficción irrepresentable» (89) que traduje como «il corpo è una finzione irrapresentabile». La palabra *finzione* en italiano ha sido sustituida progresivamente por el inglés *fiction*, y las dobles acepciones (que al fin y al cabo

remiten a una misma raíz etimológica) corren el riesgo de perderse. En este caso traté de recuperar esa otra acepción, esperando que al lector la palabra le evoque también *la creación literaria* y no solo la *simulación* [como *ficción* que remite al verbo *fingir*].

3.2. Juegos léxicos

En este apartado me centro en la elaboración semántica de los juegos léxicos, con términos únicos o unidades fraseológicas. La mayoría de los juegos se basan en la polisemia, y siempre que sea posible, se tratará de mantenerlos en traducción; en otros casos se moverá el juego en otra dirección; asimismo, se añadirán unos juegos, como compensación.

<p>En los días de mercado radiante se puede ver a un puñado de escritores dándose un baño de sol encima de la copa, entre sus ramas y hojas llenas de sentido y salud.</p>	<p>I giorni in cui splende il mercato si vede una manciata di scrittori prendere il sole sulla fronda, tra rami e fogli[e] pieni di senso e salute.</p>
--	---

La intervención gráfica nos permite mantener el doble sentido, plausible ya que se habla de escritores. Si la palabra árbol no guardara relaciones con el título, con el *Cours* de Saussure, con la expresión *irse por las ramas*, un traductor creativo podría haber sustituido *copa* con *calice* [cáliz; copa] y convertido el *árbol* en una *flor*, para no perder el juego con la doble acepción de *copa*. En otro pasaje el autor juega con los dos sentidos de la *copa*, que se pierden en traducción, aun manteniendo la ambigüedad del sujeto:

<p>Parecen aquellos parroquianos que desde el bar miran el único árbol de la plaza con la copa llena, ahora, de loros. (53)</p>	<p>Somigliano ai fedelissimi del bar che fissano l'unico albero della piazza a mani piene, adesso, di pappagalli.</p>
--	--

Una de las estrategias del autor es jugar con la expectativa del lector; en ese determinado co-texto el juego se mantiene en pie hasta el final del periodo, cuando aparece la palabra *loro*; antes, se habla de los parroquianos del bar con la copa

llena. Volviendo al *irse por las ramas* tuve que ingeniarme para mantener la relación con el árbol y el sentido de la frase:

<p>Es posible admitir que a veces la literatura no se reconoce en la noción de “árbol”, sino apenas en la foto muda de un tronco con ramas y hojas. Y cuando decide no subirse a ese árbol (a esa noción de árbol), entonces se hace un poco resistente a la interpretación. Nada más dice su estar ahí abajo. Nadie podrá irse por las ramas. (46)</p>	<p>Si può ammettere che a volte la lettera-tura non si riconosca nella nozione di “albero”, ma solo nella foto muta di un tronco con rami e foglie. E quando sceglie di non arrampicarsi (sull’albero, sulla nozione di albero), si fa più resistente all’interpretazione. Rimane giù, non si arrampica. Né sull’albero né sugli specchi.</p>
---	---

Aunque *irse por las ramas* en español signifique irse fuera del tema del que se está hablando, mientras que *arrampicarsi sugli specchi* en italiano tiende más a buscar explicaciones fantasiosas para defender un argumento, ambas expresiones tienen que ver con la idea de *hablar de más*, que en este caso me pareció central mantener como dimensión interpretativa. Mientras en el caso de ese idiotismo, aun manteniendo la visión del autor sobre lectura e interpretación, se perdió la doble acepción de *blanco*:

<p>Todo está dicho en el ghetto (“Tudo está dito”). Leer es acomodar los blancos al ojo. Y concreto es el objetivo: excluye cuanto puede serle ajeno o accesorio, y se hace un cuerpo presente que expulsa cualquier comentario sobre él. (51)</p>	<p>Tutto è già detto (“Tudo está dito”). La lettura, ormai, è degli spazi bianchi. E l’obiettivo è concreto: esclude tutto ciò che gli è estraneo o accessorio, ediventa un corpo presente che respinge qualsiasi commento.</p>
---	--

Señalo también la omisión de *en el ghetto*, a fin de evitar la rima incómoda *tutto è già stato detto nel ghetto* que distrae del contenido. La adición de *oramai* pretende imitar el tono asertivo del original, que informa de algo pacífico: leer es etcétera.

Siempre quedándome en la esfera semántica, presento a continuación una serie de juegos con las palabras *molde*, *modelo*, *vaciado*, *vacío*. Utilizamos *mannequin* en lugar de *modella*, porque en lugar de *modelo* leemos *maniquí*.

<p>La noción de moda está colgada en el placard de la ropa, y tiene sus tempora-</p>	<p>La nozione di moda sta appesa nel guardaroba, e ha le sue stagioni di</p>
---	---

<p>das de otoño, invierno, primavera y verano. El uso la relacionó con lo que es “modelar”: hacer desfilar maniqués por una pasarela mostrando cómo el modisto hizo moldes para el vaciado de piezas de tela. (40)</p>	<p>primavera, estate, autunno, inverno. L’uso l’ha messa in relazione con l’arte di “modellare”: far sfilare le mannequin in passerella per mostrare le forme che il modista ha pensato per i pezzi di stoffa.</p>
--	--

El *vaciado* lo resolví con *forma*, término que volverá más adelante. No pudiendo reproducir el anagrama *modelo-molde* (p. 94), moví el juego sobre otra palabra clave de la obra libertelliana: *perverso*. Veamos:

<p>La naturaleza última del loro viene a realizarse en el pastiche, ese momento perverso del artista cuando se vacía en algún modelo que cree original, y quiere ser él: su copia o molde (o <i>molde</i>, qué curioso, anagrama de modelo; como si el loro tuviera deseos invertidos con el amo).</p>	<p>La natura ultima del pappagallo si realizza nel pastiche, momento perverso dell’artista riverso in un modello che crede originale e vuole fare proprio –che curioso, riverso; come se i desideri del pappagallo fossero all’inverso di quelli del padrone.</p>
---	---

El binomio molde tipográfico-molde autoral y su relación con las modas del mercado es una imagen central en la obra de Libertella, con lo cual su traducción ha de ser particularmente cuidada para que no se pierda la relación potencial con los demás textos; quizás se podría aprovechar también la idea del libro *fatto con lo stampino*, que mantiene la doble acepción de *molde*.

<p>En la jerga del ghetto, perverso significa, en fin, eso: “vaciado en una cosa”. Pero con la novedad de que la cosa no está ahí, y el que se vacía tampoco. (94)</p>	<p>Nel gergo del ghetto, infine, perverso significa: “riversato in qualcosa”. Ma con la novità che il qualcosa non c’è, e colui che si riversa nemmeno.</p>
---	--

Leemos en el diccionario *Etimo* (en línea) que **perverso** deriva del «lat. PERVERSUS che propr. è part. pass. di PERVERTERE *rovesciare, travolgere* e fig. *corrompere*». *Riverso* es la variante de *rovesciato* que nos permite mantener el juego con *-verso*. A propósito de *verter* y *vaciar*, hay un juego semántico más:

<p>¿Cuál será el vaciado de un clásico de alta costura en literatura? (41)</p>	<p>Cosa verrebbe fuori, in letteratura, dallo stampo di un classico di haute couture?</p>
--	---

La expresión francesa con que traduje es la que se utiliza en italiano. El ejemplo siguiente se basa en el juego con la palabra *mono[grama]*, que no se pudo mantener en traducción. Por eso, cambié de estrategia, moviendo el juego en la asonancia *firma-forma*, sin perder la relación con el plano contenido, y el contenido mismo del pasaje:

<p>En el primer caso un emblema sitúa al Autor, como decir un monograma que entrelaza iniciales en un papel de curso legal –el artista produce obras con ese documento en mano. En el otro caso queda situado simplemente el mono, que en la jerga de los diseñadores es el vaciado de una forma sobre el cartón. Algo como molde que después, lleno de elementos identificables, será aviso publicitario, revista, folleto o libro. (67)</p>	<p>Nel primo caso, un emblema, un monogramma, dà una posizione all’Autore: la firma delle proprie iniziali intrecciate su di un foglio in corso legale – l’artista produce l’opera con quel documento stretto in mano. Nell’altro caso, rimane soltanto la forma, lo stampino. Un modello pieno di elementi identificabili che sarà poi annuncio pubblicitario, rivista, foglietto, libro.</p>
--	--

La traducción parece funcionar porque mantiene el sentido jergal de *mono*, es decir el de *vaciado*. Asimismo, dejé la referencia a la *forma* en el párrafo sucesivo:

<p>Es en ese sentido que podríamos afirmar, con Clóvis Carvalho: “El parque gráfico está lleno de monos fantasmas; espectros de libros”. (68)</p>	<p>In questo senso, potremmo affermare con Clóvis Carvalho che: “Il parco grafico è pieno di forme fantasma; di spettri di libri”.</p>
--	---

Cierro el análisis de los aspectos semánticos con el que ha representado el pasaje más difícil de traducir. Por las asonancias y las polisemias, las segundas irreproducibles en italiano. Poco antes Libertella hace referencia a la tautología, irónico preludio a la redundancia de este pasaje. La solución mejor que se ese me ocurrió fue, por un lado, acentuar la aliteración en *m*, y por otro reiterar el lexema *mim-* (en *mimica*, *mimo*, *mimare*). La tautología se reduce a *imitare-fare il verso*, pero la solución me pareció divertida ya que se habla de un loro, además de añadir, tangencialmente, otro juego con la palabra-clave *verso*:

<p>Su amor se extrema hasta el límite de la tautología: ama al amo y lo trata con</p>	<p>Il suo amore per il padrone si fa estremo, fino al limite della tautologia: lo</p>
--	--

tanto mimo como aquel mimo de Atenas que sobrevivía en palacio imitando sólo a Pericles. Y era Pericles. (94)	ama e lo emula , ne imita la mimica , gli fa il verso ; sembra/uguale a quel mimo di Atene che passò la vita a mimare Pericle. Ed era Pericle.
---	--

3.3. Dimensión intertextual e intermedial

El conjunto de la obra libertelliana ha sido definido por la crítica como un único libro, mil veces reescrito (Damiani, 2010). Mas allá de las referencias a sus propias obras, la escritura de Libertella se construye sobre una densa red intertextual, mediante la acumulación de referencias a obras ajenas que incluyen citas reales, citas apócrifas y, en ocasiones, como se irá viendo, directamente ficcionales. No solamente obras literarias, Libertella menciona diversas otras tipologías textuales, según la definición semiótica de texto, que comprende textos verbales, visuales y sincréticos: una película, un cuadro se pueden analizar como texto y evidentemente citar, como hace Libertella. Las citas a textos no verbales se dan no solamente mediante la écfrasis, sino también, como iremos destacando, con la reproducción completa o parcial de las obras citadas. Algunos de los ejemplos que iremos tratando son la escritura a-sémica de Mirtha Dermisache, la poesía concreta de Augusto de Campos, la música dodecafónica de Schönberg en relación con los cuadros de Kandinsky o los espacios arquitectónicos diseñados por Antoni Gaudí.

Los apartados siguientes se centran especialmente en la dimensión intertextual e interartística de *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000), texto perteneciente al género de la ficción crítica que se construye sobre una densa red de referencias y que, como ya he destacado en la Introducción, la crítica unánimemente considera punto de partida ideal para el estudio del autor. En el análisis se considerarán las relaciones de los diversos intextos¹ según un enfoque semiótico, con la oportunidad de examinar la función de la intertextualidad dentro

¹ Según la definición de Osimo (en Torop, 2010: 219), “[e]l intexto es un fragmento de texto que enlaza el texto (o una parte) a otro texto (o a una parte). Para interpretar la referencia hay que entender la función en el texto y determinar qué relación tiene con la fuente (de cita, alusión, reminiscencia, paráfrasis, etcétera)”.

de la obra y las relaciones entre la obra y los textos citados. Al análisis textual se superpondrá la reflexión metalingüística desde la perspectiva traductológica.

3.3.1. Referencias intertextuales

Como ya he apuntado, dentro de la densa red intertextual que caracteriza a la obra de Libertella, se mezclan citas reales con apócrifas, por lo que será prioritario distinguir unas de otras, así como detectar los personajes inventados. Ello conlleva una atenta labor de documentación, para buscar posibles ediciones de las obras citadas en traducción. A la hora de traducir ese tipo de texto, un punto de partida ideal puede ser la definición de intertextualidad de Torop (2010: 118):

L'intertestualità è soprattutto un meccanismo di collegamento dei testi, di collegamento a vari livelli. L'esistenza di livelli intertestuali permette di rappresentare lo spazio intertestuale delle culture sotto forma di cerchi concentrici (col centro nel testo): il livello di intertestualità dell'origine di un testo, il livello dei segni discorsivi del testo, il livello di intertestualità della poetica del testo, il livello dei rimandi extratestuali, dell'epoca e così via. (Torop, 2010: 118)

En esta perspectiva, la intertextualidad no se caracterizaría solo por las referencias a otras obras, sino por las circunstancias culturales, literarias, editoriales en que se escribe una obra (en las que se inscribe un discurso). No solamente intertextualidad, sino también implicación, en el sentido de «fagocitazione di altri testi» (Torop, 2010: 119).

Según la taxonomía de Popovič (2006), el libro de Libertella pertenecería al tipo selectivo, en cuanto se construye como un pastiche que acumula citas con intención paródica. El encuadramiento de la tipología textual, en un «modelo poético» (Torop, 2010), repercute en la traducción (género, tono léxico), lo que puede ayudar sobre todo a la hora de trasponer las citas falsas o apócrifas que iremos analizando. De hecho, Torop (2010: 130) subraya cómo «l'esame dell'intesto nei suoi mondi possibili facilita la sua ricreazione nel processo traduttivo, permettendo di trovare mezzi che non derivano da un intesto concreto, ma che sono

caratteristici di quel certo tipo di intesto nell'ambito del mondo possibile», puesto que todos los exponentes de un determinado grupo lingüístico-cultural existen en un espacio intertextual general.

3.3.1.1. Citas a obras reales

Muchas citas en Libertella proceden de la teoría lingüística y de la crítica literaria. El mismo título introduce un discurso lingüístico, o más bien semiótico: la teoría estructuralista del signo. La primera cita, pues, es del *Cours de linguistique générale* de Saussure (1916). No solo en el título, a lo largo de la obra se hace referencia en un par de ocasiones a la teoría del signo en la que se basa la lingüística moderna. Para Libertella el *después de Saussure* es el punto sin retorno que condena al hombre a leer el mundo que lo rodea. La reiteración de la expresión y la asonancia con el *Después de Babel* ha influenciado la traducción del pasaje: no ya *a partir de Saussaure*, o *de Saussure en adelante*, sino *dopo Saussure*.

<p>Después de Saussure, algo de tipo atmosférico en nuestra manera de leer (como si se tratara de un fenómeno natural) puede hacer del signo también un espejismo. (78)</p>	<p>Dopo Saussure, qualche cosa di tipo atmosferico nel modo in cui leggiamo (come se si trattasse di un fenomeno naturale) può fare del segno anche una fatamorgana.</p>
---	--

Destaco aquí cómo para la traducción de *espejismo*, el término meteorológico *fatamorgana* me pareció más adecuado que *miraggio*; este último podría confundirse con *quimera*, *anhelo*, mientras el autor está hablando de algo que confunde, que ofusca la visión. En cualquier caso, hubiera sido imposible mantener la asonancia con el *espejo* de la página anterior (cfr. pp. 77-8). Más adelante, hay también otra referencia al *Curso* de Saussure, que esta vez se realiza en una imagen (Saussure, 1945: 92):



Otra intervención desde el ámbito lingüístico alude a Todorov, y concierne a la dimensión posicional del signo. A pesar de la opacidad de la cita (hablan «los lingüistas»), localicé la definición en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, bajo el lema *signo*: «La relación de significación es, en cierto modo, contraria a la identidad consigo mismo; el signo es a la vez señal y ausencia: originariamente doble» (Ducrot y Todorov, 1974: 122). Así la reelaboración de Libertella:

<p>“El signo –dicen los lingüistas– tiene doble vida: es a la vez señal y ausencia.” Habla de las cosas en su presencia, pero también en su falta. (66)</p>	<p>“Il segno –dice la linguistica– ha una doppia vita: è allo stesso tempo segnale e assenza.” Parla delle cose in praesentia, ma anche in absentia.</p>
---	--

En la traducción preferí cambiar el sujeto, que en cualquier caso no deja de ser genérico, mientras que los latinismos añadidos pueden servir de conexión con otros más presentes en la obra, ya analizados en el apartado anterior.

Hay también una cita a Enrique Pezzoni, a *El texto y sus voces* (1986), obra clave de la crítica literaria en Hispanoamérica. En la versión italiana reduje el sujeto al singular, sin que esto alterara el mensaje:

<p>El interlocutor es ese misterio provocado. Dice Enrique Pezzoni: “los escritores no son receptores de un mensaje, sino que son una estrategia más entre las muchas utilizadas para que el mensaje les sea destinado”. (60)</p>	<p>L’interlocutore è un mistero provocato. Dice Enrique Pezzoni: “lo scrittore non è destinatario di un messaggio, è solo una delle tante strategie utilizzate affinché il messaggio gli sia destinato”.</p>
--	---

A lo largo de su producción literaria, el Libertella lector no oculta quiénes son los autores que admira. En *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990), por ejemplo, traza su personal historiografía de la literatura, que incluye a Góngora, Sor Juana de la Cruz, Severo Sarduy, Lezama Lima, Octavio Paz. Empiezo la reseña de sus citas literarias por las variaciones sobre «A un sueño» de Góngora:

<p>“En la letra –afirma de manera enigmática y gongorina Giorgio Lini–, el</p>	<p>“Nel verso –afferma in maniera enigma-tica e gongorista Giorgio Lini–, il</p>
---	---

sexo no es autor de representaciones.” (24)	sesso non è autore di rappresentazioni.”
el sueño no es, como en Góngora, autor de representaciones (71)	il sogno non è, come in Góngora, autore di rappresentazioni
Tampoco el sueño –otra vez Góngora– es para él un “ teatro sobre el viento armado ”. No está armado porque no es teatro. (73)	Neanche il sogno –ancora Góngora– è per lui un “ teatro nel vento costruito ”. Ma non è costruito , perché non è teatro.

La de Giorgio Lini es una de las citas ficcionales que tratamos en el siguiente apartado; en este caso, la obra de procedencia sería *Paideias* (1998). La traducción de los versos de Góngora está subordinada a la versión italiana existente, potencialmente familiar al lector: la edición con texto paralelo de *Las soledades* (*Le solitudini e altre poesie*, traducción de Norbert von Prellwitz, 1984). Por la afinidad vocálica, hubiera elegido *inscenato* [puesto en escena], o incluso *montato* [literal por *armado*], en el sentido de «messo su» [metter su uno spettacolo].

De Góngora habla también Lezama Lima, que Libertella cita textualmente con «Sierpe de Don Luis de Góngora» (de *El reino de la imagen*, 1981: 240) de la que, según la base de datos OPAC SBN (en línea), no se han publicado versiones italianas. De ahí mi traducción:

Lezama inventa graciosamente un juego para los juglares de antaño La rara visita hecha al castillo se hace re-versible cuando los visitantes indescifrados muestran una rara comunicación ante el juglar, el que va a mostrar , mostrándose , que es un misterio provocado: que él ha llegado tan misteriosamente como los peregrinos. (...) Este juglar hermético, que sigue las usanzas de Delfos, ni dice, ni oculta, sino hace señales . (59)	Lezama inventa un grazioso gioco per i giullari di un tempo La rara visita al castello si fa re-versibile quando i visitatori indecifrati mostrano una strana comunicazione col giullare che, mostrandosi , si accinge a mostrare il mistero provocato: il suo arrivo è un mistero quanto quello dei peregrini. (...) È un giullare ermetico, segue le usanze di Delfi: non dice né nasconde, ma indica .
--	--

Si la traducción de Lezama era libre, al no existir versiones al italiano, no así para la cita indirecta a Heráclito, de la que recuperé la versión acuñada por la

traducción italiana de los *Fragmentos*. Señalo la pérdida del juego polisémico con el adjetivo *raro*, imposible de mantener en italiano. Sin embargo, hemos mantenido las aliteraciones en eme, ese y erre, y las repeticiones *mostrare* y *mistero*. En el cierre de la cita textual, se trasladó la aliteración con la fricativa interdental sorda [θ] dice-hace a la palatal [tʃ] dice-cela; y se mantuvo el ritmo y las aliteraciones en ese, ele.

Otro autor muy citado por Libertella es Macedonio Fernández. En *El árbol de Saussure*, la referencia es al «Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta» (1940; en *Poemas*, 2010):

Duerme la siesta (Macedonio Fernández: la Siesta Evidencial) y en ese sueño todo es evidente. Él no tiene que descifrar ningún mensaje, ninguna leyenda escrita con –otra vez Macedonio– “los pies de tinta china de la siesta” . (73)	Fa una siesta (Macedonio Fernández: la Siesta Evidenziale) e nel sogno tutto è evidente. Non deve decifrare nessun messaggio, nessuna leg[g]enda scritta con –ancora Macedonio– “i piedi blu di china della siesta” .
Mira y sueña escena por escena lo que ocurre alrededor (“No toda es vigilia la de los ojos abiertos”). (99)	Guarda e sogna, scena dopo scena, quello che gli succede intorno (“Non tutta è veglia quella a occhi aperti”).

La traducción *Siesta Evidenziale* depende, para el primer término, del uso difundido en italiano; para el segundo, de la oportunidad de intervenir en la morfología de la lengua meta (Fabbri, 2000; cfr. supra). No tengo constancia de que el poema haya sido traducido al italiano, con lo cual tuve margen de elección. La traducción literal *inchiostro cinese* rompería el ritmo, con lo cual preferí sobrentender que es (*inchiostro di*) *china* y, para ayudar a la visualización, agregué que los pies están teñidos de *azul* (cfr. supra Torop, 2010 sobre la traducción desverbalizante y Eco, 1975, sobre la “imagen mental” como declinación del concepto de interpretante). La segunda cita se refiere al título del primer libro de Macedonio Fernández (1928), que tampoco se ha traducido al italiano; mi reconstrucción se basa en la paremia *Non tutto è oro quel che luccica*. La *g* entre corchetes nos permite mantener la doble acepción de *leyenda*: mito (*leggenda*) e inscripción (*legenda*).

La siguiente cita es de un comentario que hizo Octavio Paz al conjunto de su propia obra. Aquí el juego está en la asonancia y en la polisemia de la palabra *hoja*, que volverá más adelante en *El árbol de Saussure*.

Leo un comentario de Octavio Paz sobre su propia obra: “ Muchas hojas; hojarasca ”. Cuestión de oficio es ese vaivén de Wiesel y Paz entre querer exhibir y reprimir o no fantasmas. (65)	Leggo un commento di Octavio Paz alla sua opera: “ Molti fogli; foglie morte ”. L’andirivieni di Wiesel e Paz tra la volontà di scrivere e quella di reprimere i fantasmi è l’essenza del mestiere.
--	--

Más allá de esta cita puntual, la producción de Paz subyace en la de Libertella (¿el *mono rhesus* no será un pariente cercano del *mono gramático*?):

El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En el primer caso, el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es —en azul adorable. Y esa visión nos abate, nos enloquece; si las cosas son pero no tienen nombre: sobre la tierra no hay medida alguna. (Paz, 1990: 96-7)

El otro autor citado en el ejemplo anterior, Elie Wiesel, es un superviviente de los campos de concentración nazis, que escribió un libro sobre la terrible experiencia. Libertella cita fragmentos de una entrevista a Wiesel, por la relevancia de sus reflexiones sobre escritura y rescritura. Para traducirlos, localizamos una edición que recoge dicha entrevista (Wiesel, 2002: 69-76). Dentro de la reflexión teórica sobre rescritura e interpretación no podía faltar la referencia a «Pierre Menard, autor del Quijote», de Jorge Luis Borges (1944). También encontré una referencia a *La comunità che viene* de Giorgio Agamben (1990: 28-9.). En la traducción respetamos el uso de las minúsculas de la obra del filósofo:

¿Cuál será —se pregunta Giorgio Agamben— la condición de la naturaleza	Come sarà —si chiede Giorgio Agamben— la natura dopo il giudizio
--	--

después del Juicio Universal? Las cosas permanecerán así como son, irreparablemente, pero justamente ésta sería su novedad, ser justo y solo su <i>así</i> .	universale? Le cose resteranno così come sono, irreparabilmente, ma sarà proprio quella la novità, l'essere solo e soltanto <i>così</i> .
--	---

Como se verá en el siguiente apartado, Winfried Hassler se encargará de refutar esa teoría.

3.3.1.2. Citas ficcionales

En el caso de citas a obras ficticias, más que la literalidad interesará en la traducción conservar la intencionalidad, el sarcasmo, la plurivocidad. No importa tanto el contenido de las citas, sino la estrategia autoral que mueve la inclusión de estas en el texto. Según Torop (2010: 130), «la tipologizzazione degli intesti può essere solo virtuale, ma risulta ugualmente indispensabile dal punto di vista della descrizione generale dei processi intertestuali e della poetica della parola altrui». Además de distinguir las fuentes, el traductor debe saber relacionar los mundos textuales citados, comprender y recrear su función en la obra. Lo que me propuse mantener fue entonces la ironía de las citas, vehiculada también por los títulos de las presuntas fuentes. El hipertexto que crea Libertella es una versión adensada de las series de heterónimos de escritores como Fernando Pessoa, pues el autor cita fragmentos sin haber escrito las obras enteras. El mecanismo es explicitado en *La architettura del fantasma* (2006), donde Libertella aclara la intención detrás del ghetto de *El árbol*:

El impulso central no era crear frívolamente apócrifos (cosa ya abusada en literatura) sino ejecutar una polifonía: voces que simultáneamente concurrieran a la mirada sobre un arte y un mundo donde el signo tiende a la desaparición. Un posmundo leído por una tribu internacional que se canjea trabajos y va armando otra lectura de la cosa (Libertella, 2006b: 22).

Paso ahora a analizar alguna de las citas y su traducción, poniendo de relieve aspectos lingüísticos, semióticos, estilísticos, en una visión de conjunto. En general, se puede decir que la estrategia ha sido la hiperliteralidad (Haroldo de

Campos, 1992; cfr. supra), que permitió la mayor adherencia posible. El epígrafe de *El árbol de Saussure* está firmado por Winfried Hassler, que suena inmediatamente a Husserl y a teoría del signo. A propósito de la existencia del primero, Esteban Prado (2010a: 616) afirma cautamente que «solo se puede decir que las búsquedas en catálogos de bibliotecas nacionales y extranjeras y en la Web tuvieron siempre resultados negativos».

¿Cómo asumir las cosas –la sociedad, yo, el arte, la vida misma y la muerte– en ese mundo que tiende a la desaparición del signo?	Come ammettere le cose –la società, io, l’arte, la vita stessa e la morte– in un mondo che tende alla scomparsa del segno?
---	--

La cita procedería de *Der sinn und die wut* («El sentido y la furia», otra referencia más que parodia la novela de Faulkner). Todo el libro se articula como una respuesta o quizás una serie de consideraciones previas que llevan al *aquí*, otra palabra clave en Libertella. Las demás citas de Hassler tienen que ver con la objetivación de la realidad y prosiguen la reflexión sobre el signo. Hassler también cierra el libro, con una última consideración que controvierte el paradigma de la colectividad propuesto en el famoso ensayo del filósofo italiano y, finalmente, concluye con una fascinante definición de lo que es la literatura.

Otro heterónimo que interviene en *El árbol de Saussure* es Jean Pol, que remite a Sartre, y que asume un tono ligeramente polémico con respecto a Hassler. Su cita procedería de *Les paradoxes du savoir*.

En un mundo más concreto que el de Agamben –sin mucho antes ni después– Winfried Hassler asegura, en cambio, que el Juicio Universal está todo el tiempo viniendo, “llega y pasa, igual que la muerte misma”. (99)	In un mondo più concreto di quello di Agamben –senza tanti prima né dopo Winfried Hassler assicura invece che il giudizio universale è in arrivo di continuo: “viene e va, proprio come la morte”.
Aquí la literatura se reconoce también en ese fantasma. “Ella es –concluye Hassler– como el eco de un sonido que todavía no se produjo”, o que jamás ocurrirá. (100)	E qui, anche la letteratura si identifica col fantasma. “Essa –conclude Hassler– è come l’eco di un suono che non c’è ancora stato”, o che mai ci sarà.

Jean Pol. “Si los hilos de la Aldea hoy son invisibles –por satelitales e inalámbricos– el arte será doblemente invisible y silencioso en esa red y la literatura un fantasma siempre un poco <i>ilegible</i> entre las líneas del mercado.” (20-21)	Jean Pol. “Oggi che i collegamenti –senza fili, satellitari– del Villaggio sono invisibili, l’arte nella rete sarà doppiamente silenziosa e invisibile e la letteratura un fantasma sempre un po’ <i>illeggibile</i> tra le righe del mercato.”
--	---

Otra cita ficcional procede de un heterónimo italiano, que parafrasea a Góngora en un apunte sobre la falta de escenas de sexo en los clásicos de la literatura, hecho que sin embargo les aseguraría la «indolente persistencia en el mercado» (25). La cita esta vez procedería de *Paideias* (base etimológica de *enciclopedia*, literalmente *instrucción circular*), título que constituye otro juego etimológico en sintonía con los vistos en 3.1.

En la letra –afirma de manera enigmática y gongorina Giorgio Lini–, el sexo no es autor de representaciones.” (24)	“Nel verso –afferma in modo enigmatico e gongoristico Giorgio Lini–, il sesso non è autore di rappresentazioni.”
--	--

El capítulo de *El árbol de Saussure* titulado «Sobre la moda» reúne pensamientos sobre el envejecimiento de las obras literarias, la reescritura y la elaboración que una obra requiere para parecer natural. Esta vez el heterónimo es Ch. E. Atterton, cuyo ensayo se titula emblemáticamente «To change or not to change», en *Essays on the new modernity* (R. Cipp, ed.). La indicación del editor es una pista más para sostener la ficcionalidad de la cita: R(afael) Cipp(olini), artista plástico, amigo y biógrafo de Libertella.

“La fantasía de producir una obra joven y eterna –se tranquiliza Ch. E. Atterton– siempre aparece y desaparece entre las arrugas que van envejeciendo nuestro rostro y de a ratos lo pasan de moda.” (39)	“La fantasia di produrre un’opera giovane, eterna –si tranquillizza Ch. E. Atterton– compare e scompare di continuo tra le rughe che invecchiano i nostri volti, e li rendono fuori moda.”
“La literatura –agrega Atterton– tiene su propia memoria incorporada, y es más longeva que cualquier libro particular. Si	“La letteratura –aggiunge Atterton– ha una sua memoria incorporata, che è più longeva di qualsiasi libro. Se è nell’opera,

está en la obra le transfiriere entonces su propia perdurabilidad; y si no está, la deja morir nonata.” (40)	le trasmette la propria perdurabilità; nel caso contrario, lascia che muoia non nata.”
--	--

De Ethan Sterne, *The Nowhere Prophet*, procede una reflexión sobre la interpretación, cuya concepción actual es vehiculada por la doctrina freudiana del descubrimiento (o del *invento*, ahí también habría que acudir a la raíz etimológica) del inconsciente.

Si el único mundo visible y palpable es, entonces, el de la interpretación, “¿no será en esta rabiosa literalidad –se pregunta Sterne– donde Freud se encuentra de manera militante con su Tradición, con la Cábala?” (57)	Se, dunque, il solo mondo visibile e tangibile è quello dell’interpretazione, “non è forse in quella rabbiosa letteralità – si domanda Sterne– che Freud ha un incontro militante con la Tradizione, con la Cabala?”
--	--

Concluyo este apartado con otra cita que se le atribuye a Sterne (p. 83), que lleva al extremo los peligros de la interpretación:

“A poco que los franceses se consideran miembros de un Sistema , Francia dejaría de ser una interpretación para convertirse en una Teoría . Una trampa en la que ya cayó Alemania, dos veces de sangre en el siglo veinte.”	“Se i francesi si considerassero membri di un Sistema , in breve tempo la Francia smetterebbe di essere un’ interpretazione e diventerebbe una Teoria . Un tranello in cui cadde già la Germania, ben due volte di sangue nel ventesimo secolo.”
--	---

3.3.1.3. Citas apócrifas

Algunas citas son atribuidas a personajes vivos o que realmente existieron, distinguiendo dos casos: los pseudógrafos, en que las citas podrían considerarse reales, si no fuera por el hecho de que no se encuentra bibliografía al respecto; y las citas patentemente falsas que presentan elementos extraños o anacrónicos, y se caracterizan por la acentuación del tono irónico.

A la primera categoría pertenece la cita atribuida al político brasileño Clóvis Carvalho, que procedería de *A cultura que nos olha* [la cultura que nos mira], São Paulo, Arché. La editorial existe, pero en su catálogo no se encuentra ningún libro

con ese título; además, en esa cita se asoma la idea de la letra-heroina (cfr. *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*: 104-105), reiterada en Libertella, posible prueba de que la cita es falsa.

<p>Durmiendo en posición fetal bajo el árbol, uno cualquiera de los escritores de la plaza sueña esto y se queda pensando:</p> <p>Anoche vi mi lector del futuro. Era un hombre contraído en su sillón, pinchándose las venas con una lapicera Parker. (30)</p>	<p>Dormendo in posizione fetale ai piedi dell'albero, uno a caso tra gli scrittori della piazza fa questo sogno e rimane a pensare:</p> <p>Stanotte ho visto il mio lettore del futuro. Rannicchiato in poltrona, si bucava le vene con una stilografica Parker.</p>
---	--

En otra cita de Carvalho está la idea previa de *El árbol de Saussure*. Separé la frase en dos, reiterando la interrogación; de un lado eso ayuda a aligerar la lectura de un periodo complejo, y del otro refuerza esas dos preguntas centrales.

<p>¿Cuántos de los viejos e inmortales autores que cité no nacieron aún, y para hacerlos presentes yo tuve que escribir por ellos sus libros? (44)</p>	<p>Quanti di quei vecchi e immortali autori che ho citato non sono ancora nati? A quanti, perché fossero presenti, ho dovuto scrivere io i loro libri?</p>
--	--

Huang-Tsé es otra transcripción del filósofo chino del IV siglo a.C. Chuang-Tzu estudiado por Octavio Paz. El nobel mexicano escribió sobre él: «no sólo es un filósofo notable sino un gran poeta. Es el maestro de la paradoja y del humor, puentes colgantes entre el concepto y la iluminación sin palabras» (Paz, 1996: 14). Una vez más acudí a la traducción literal, que permitió mantener la relación con «le ampie e ricche pieghe della toga romana o greca del mecenate» del sexto capítulo, y también con la «piega» de Deleuze –prefiriendo, a la interpretación excluyente, la *apertura* a la propagación de significado.

<p>El tiempo en literatura es pliegue, exactamente como se pliega una página.</p> <p>HUANG-TSÉ</p>	<p>In letteratura il tempo è piega, al modo in cui si piega una pagina.</p> <p>CHUANG-TSU</p>
<p>A continuación leo al chino Huang-Tsé:</p>	<p>Di seguito leggo il cinese Chuang-Tsu:</p>

<p>Ayer vino un amable periodista y me indagó sobre el terror de la página en blanco. “Mire usted –le dije– si tengo un terror es no poder llegar acabadamente a esa página.” Entonces le mostré cientos de manuscritos tachados y mis pequeños pinceles y frascos de corrector blanco [igisha]. (65)</p>	<p>Ieri un garbato giornalista è venuto a intervistarmi circa il terrore della pagina in bianco. “Guardi –gli ho detto–, se ho terrore di qualcosa è di non arrivare a quella pagina”. Dopodiché gli ho mostrato un centinaio di manoscritti biffati, i miei pennellini e le boccette di correttore bianco [igisha].</p>
---	--

La otra cita al filósofo procede de *Hieroglyph*, London, Shan Press, 1989, 111. Para traducirla opté por el uso meridional del *passato remoto* (pretérito simple), más inmediato que el *passato prossimo* (pretérito perfecto) utilizado en el centro-norte. De las «citas» a obras no literarias y de la dimensión intermedia del texto, trataré en los próximos párrafos, tras realizar un repaso por algunas citas del autor a sus mismas obras, junto a su traducción en contexto.

3.3.1.4. Autocitas

Aprovecho la dimensión intratextual de la escritura de Libertella para presentar una serie de traducciones en contextos diversos de conceptos, términos y frases que vuelven en distintas obras del autor –o más bien dentro de su *Obra Incompleta*, como él amaba definir el conjunto de sus textos. Esto permitirá tanto ampliar el corpus de análisis como poner a la prueba el modelo teórico que aquí se trata de delinear.

Diego Hernán Rosain en su reseña a *Huellas y transformaciones* de Silvana López (2022) afirma que “Libertella funda una empresa de la redistribución y relocalización discursiva. Palabras, conceptos, metáforas, analogías, párrafos y fragmentos enteros transmigran de un libro a otro creando una cadena semiótica que se expande, adelgaza y repliega sobre sí misma con cada nueva publicación” (Rosain, 2024). El crítico argentino insiste también en el concepto de *recursividad*, describiendo cómo en Libertella los conceptos se compactan o dilatan de una obra a otra, cosa que, como se verá en los ejemplos, sucede mucho entre *El árbol de Saussure* (2000) y *Zettel* (2009); en este segundo título, que se publicó póstumo,

muchos de los conceptos clave de *El árbol*, como las consideraciones sobre la moda en literatura, o la concepción del tiempo, o las dinámicas de mercado, quedan reformulados de forma aún más inmediata. Al respecto Rosain advierte:

La recursividad aquí no debe entenderse como copia, sino como iteración e insistencia para recuperar los ecos de lo ya dicho y ampliar sus significados en un nuevo contexto de enunciación. Cada reescritura reincide en los sentidos de la obra previa y desestabiliza la fijeza alcanzada, perturbando su lugar y sus efectos tanto en un sistema de lecturas, así como también en el campo literario en el que circula (Rosain, 2024).

A continuación, una serie de ejemplos de cómo esto acontece y de cómo Libertella (2000) dialoga con Libertella (2009). Por lo general, en la estructura textual tanto de *El árbol* como de *Zettel* se observa una predominancia de lo evocativo sobre lo narrativo-argumentativo: el autor acerca descripciones de sensaciones y/o emociones, sin sugerir una narración ni una tesis evidente (Barbieri, 2011: 264). Por lo tanto, la estrategia de traducción se centrará en la dimensión poética y evocativa: imágenes, atmosferas, asonancias. A continuación presento algunos pasajes significativos junto a su posible traducción, también en función de la que se ha publicado de *El árbol* (Libertella, 2024).

1. El arte es un fenómeno de tipo ambiental. **En días de mucho calor** y alta densidad **atmosférica** puede parecer un **espejismo**. (*Zettel*, p. 17)

En los días de mercado radiante [...] algo de tipo atmosférico en nuestra manera de leer [...] puede hacer del signo también un **espejismo**. (*El árbol*: 78)

Nei giorni di mercato splendente [...] qualche cosa di tipo **atmosferico** nel modo in cui leggiamo [...] può fare del segno anche una **fatamorgana** (*L'albero*: 78).

19. El **lector del futuro** es un lector sintético. **Un hombre se pincha las venas con una lapicera Parker**. (*Zettel*: 23)

Anoche vi mi **lector del futuro**. Era **un hombre** contraído en su sillón, **pinchándose las venas con una lapicera Parker** (*El árbol*: 30).

Stanotte ho visto il mio **lettore del futuro**. Era **un uomo** rannicchiato in poltrona, e **si bucava le vene con una stilografica Parker** (*L'albero*: 33).

70. Arte amatorio y marketing. **Ahí donde hay un interlocutor, un solo interlocutor, ahí se constituye un mercado.** (*Zettel*, p. 42).

Allí donde hay un interlocutor, un solo interlocutor, allí se constituye un mercado. (*El árbol*, 94)

Dov'è un interlocutore, un solo interlocutore, lì si costituisce un mercato. (*L'albero*, 89).

Más allá de estos ejemplos puntuales, creo que es importante destacar cómo en *Zettel* Libertella da amplio espacio a la idea a del futuro como eterna vuelta al principio; cito a continuación los pasajes en que el tema aparece en una serie de reenvíos internos, para luego centrarme en el diálogo de estos pasajes con el capítulo final de *El árbol* y su traducción.

6. Pensiamo alla morte come a un **fatto retrospettivo**. Una maniera di aver chiesto **cose al futuro** per dargliele **indietro**, infine, intatte. Come se non si fosse vissuto. (*Zettel*, p. 17)

22. **EL FUTURO YA FUE** (*Zettel*: 24)

IL FUTURO È GIÀ STATO (*L'albero*: 93)

resultado de **una cosa que todavía no ocurrió** (*Zettel*: 35)

eco de **un sonido que todavía no** se produjo, o que jamás **ocurrirá** (*El árbol*: 100)

eco di un **suono che non c'è ancora stato**, o che mai ci sarà (*L'albero*, 95).

3.4. «El futuro ya fue»

El capítulo final de *El árbol de Saussure* retoma esta frase que aparece a modo de manifiesto, y que se ha convertido en una de las más icónicas de Héctor Libertella. Entonces, ¿cómo traducirla al italiano? “Ya fue” es algo que “ya pasó”, que en italiano se diría “è passato”, con una nota de alivio en la voz para algo que se percibía como peligro, o bien con una nota de fastidio para algo que ha pasado de moda. En todo caso el participio pasado *passato* coincide con el sustantivo *pasado* en el sentido de un tiempo anterior al que estamos. “Il futuro è passato” sonaría literalmente a “El futuro es pasado”, lo cual me pareció demasiado atrevido incluso dentro de una estrategia de *abusive fidelity*.

Decidí entonces que la solución iba a estar dentro del mismo libro, dentro de la misma traducción. Y la encontré poco después, precisamente en el capítulo 4, en la reproducción fotográfica del célebre poema de Augusto De Campos: “Tudo esá dito”, que había traducido años antes con el *già*, por una cuestión de métrica, “Tutto già detto”, ese mismo *ya* que ahora me brindaba ayuda en esta pancarta [*manifiesto*]: “El futuro ya fue”. Además la misma frase, “Todo está dicho”, retornaba aquí en el mismo capítulo final: *tutto tornava*; traduje entonces con “Il futuro è già stato”.

Por lo demás, diría que todo el capítulo 7 y también el libro entero, gira en torno a esta frase-manifiesto, que se repite hasta convertirse en pregunta y ponerlo todo en duda. La traducción debía ajustarse a ese modelo. Por ejemplo: la cita en exergo atribuida a Aleister Crowley tenía que mantener el mismo equilibrio entre el peso del contenido y la levedad de la forma; con respecto al *quedarse quietas*, abandoné la idea inicial del *se ne stanno buone* y preferí modular con un registro ligeramente más alto, también aprovechando la variación local: “si placano” me pareció al final la solución más cercana a ello, por inmediatez y también por el vago reverbero romanesco. Con respecto al diálogo con *La comunità che viene* de Giorgio Agamben, texto con el cual, recordamos, el autor pone en relación el concepto de Lector Cualquiera ya presente en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977),

“justamente esta sería su novedad, ser justo y sólo su *así*”, tras unas vueltas explicativas –siempre innecesarias– decidí también volver a una forma más simple, esta vez literal: “sarà appunto quella la novità, l’essere proprio e soltanto *così*”, con el *así* en cursiva, sin más.

Después viene la *barra* (del bar/del signo): la presencia del *ya* en la frase-resumen del libro dictaba la estrategia general: elidir, simplificar. La *sbarra*, el *bancone*, la *barriera*, también en italiano simplemente son una *barra*. Con los codos apoyados en la barra, los parroquianos del bar beben. Inmediatamente después sigue un juego de palabras, que –adelanto ya– se perdió en traducción. Hay un desplazamiento desde la escena de los *avventori* del bar desde *la copa* de la que beben a *la copa* del árbol plantado en medio de la plaza, que ellos miran desde el bar; puesto que en el párrafo anterior del árbol quedó sólo “un po’ di tronco con rami e foglie”, decidí privilegiar la acepción de *fronda* y descartar la de *bicchiere* (lo mismo que ocurría en el capítulo 4 con la “copa llena de loros”: ahí también se podía inferir la doble acepción de calice/fronda “con la copa llena” y “la copa llena de loros”), doble sentido que también se perdió.

Omitir ese juego sin embargo no significa perderlo todo; traducir es negociar y al dejar algo siempre va a corresponder una recuperación: si no en esta traducción de Libertella, será en otra (por usar una metáfora contable, el *dare* siempre va a coincidir con el *avere* en el balance final). En la parte de ese último párrafo, que se omite aquí por razones de espacio, reaparecen todos los personajes del libro, desde Freud al pescador, hasta los loros, De Campos y Kandinsky, y no me parece superfluo decir que en ese punto volví a la literalidad de cada uno de los pasajes en que aparecían anteriormente para consolidar el vínculo intratextual. Yendo a lo extratextual, la literalidad fue la solución también: con respecto al título de Macedonio Fernández: “No toda es vigilia la de ojos abiertos”, que Libertella cita justo antes de que aparezca la palabra FIN –repetida por los loros hasta el infinito–, opté por “Non tutta è veglia quella a occhi aperti”, en cuanto la traducción permitía seguir el orden sintáctico de los formantes del idioma original, también según el proverbio italiano: “Non tutto è oro quel che luccica”.

El último párrafo, en fin, requería como tal una atención especial a la forma y al ritmo. Tengo anotadas a lápiz muchas opciones en la última página de la edición original, varias combinatorias posibles antes de encontrar la que más se acercara al equilibrio no solo verbal sino también melódico de la composición que realiza Libertella. Dejo aquí algunas de las opciones descartadas con una breve motivación del porqué: “En un mundo más concreto que el de Agamben –sin mucho antes ni después” inicialmente lo traduje “In un mondo più concreto di quello di Agamben, senza molti prima né dopo”: demasiado literal. “Viene tutto il tempo, arriva poi passa, come la morte stessa”: única expresión complicada en dos, y demasiado literal en el final. “Una memoria retrospettiva di ciò che verrà”: muy literario, me pareció preferible “quello che sarà”. Lo mismo para la frase final, “como el eco de un sonido que todavía no se produjo, o que jamás ocurrirá”, sobre “l’eco di un suono che non è ancora accaduto”, o “non si è ancora realizzato”, o “non ancora effettuato”, que al final resolví con “che non c’è ancora stato, o che mai ci sarà”, igualmente preferible por simplicidad, ritmo, y efecto de cierre.

Como conclusión de esta nota sobre la explicitación de los procedimientos y tomas de decisiones que han guiado la traducción de este fragmento de *El árbol de Saussure*, no quiero dejar de recordar, como leí en un artículo de la revista *El Trujamán* que hablaba del automatismo en traducción (cuya referencia, lamentablemente, no he podido recuperar), que es muy recomendable que estos procesos decisionales ocurran de manera natural, casi involuntaria –o mágica–, sin que el mismo traductor a veces los sepa descifrar.

3.5. Intermedialidad y uso de las imágenes

En semiótica el concepto de texto comprende textos verbales, visuales y sincréticos. Una película, un cuadro se pueden analizar como texto y evidentemente citar, como hace Libertella. *El árbol de Saussure* se estructura en una red intertextual intermedia, ya que las citas comprenden cuadros, dibujos, poesía concreta, espacios arquitectónicos, y también las performances teatrales

de Jorge Bonino. No solo mediante la écfrasis, sino también con la reproducción de obras o de partes de ellas, como es el caso del famoso poema de Augusto de Campos que forma parte del libro-objeto *Caixa Preta* (1975), compuesto en colaboración con Julio Plaza y que reza: *Tudo está dito – Nada é perfeito – Tudo está visto – Eis o imprevisto – Nada é perdido – Tudo é infinito* (Todo está dicho – Nada es perfecto – Todo está visto – Ahí el imprevisto – Nada se pierde – Todo es infinito). Hay varias referencias a este autor en Libertella, pero la primera referencia la encontramos en el capítulo de *El árbol...* titulado «Lo concreto»: «Augusto de Campos pinta las blancas paredes del baño. Está escribiendo poemas o, según él, “poesía concreta”. («El arte rupestre es oficio milenario en el ghetto», Libertella, 2000: 49).

Dentro de la apuesta por la ausencia de significado, Libertella cita también la escritura a-sémica de la artista Mirtha Dermisache (1940-2012). La obra de Dermisache le interesa a Libertella como *vaciado de significado* y hace referencia a ella en varias obras; aquí citaremos un pasaje de la *Red hermética* (Libertella, 1990: 23-24):

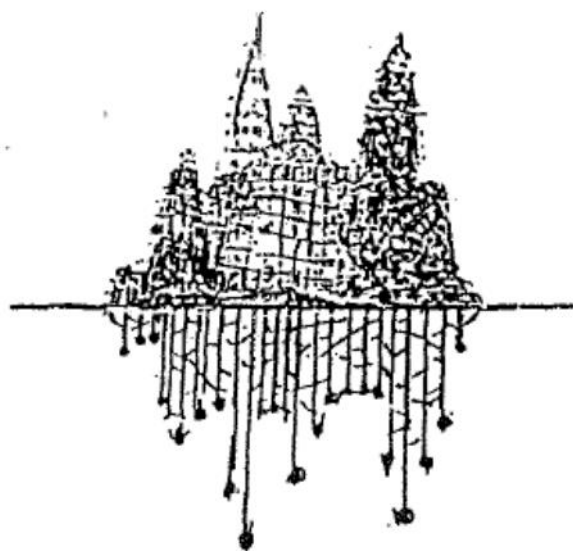
Mirtha Dermisache viene a mostrar otra patología. Practicante extrema del grafismo, su referente es lo que aparece como más opuesto al grafismo; lo más cargado de interpretación en el mundo de la cultura: periódicos, libros; bibliotecas enteras. Organizando su trabajo sobre la base excluyente del grafismo a-semántico, Dermisache fabrica perfectos periódicos en los que se dibuja como memoria una primera plana, una sección de historietas, un comentario editorial, una gruesa página –o página de trazos gruesos– de noticias policiales y violentas, un negro aviso necrológico. Partiendo de un hecho admitido de comunicación escrita, ella vacía las expectativas clásicas del receptor por una operación de desarme del medio, mostrándolo como el número cero de lo que pudo haber sido un periódico, y devolviendo las bases de su trabajo –el empleo del grafismo– a su momento límite: función cero, embrión, maqueta de diario, que es decir maqueta del lenguaje concebido como un elemento *sólo posible* de comunicación.

En *El árbol de Saussure* (2000: 69) el autor cita textualmente la obra de Dermisache *Diario No 1, Año I, 1a edizone, 1972* (Contratapa), que dejó a continuación:



La pasión del autor por el grafismo se deduce también por los dibujos y símbolos que el autor esparce a lo largo del texto, como el esquema significativo-significado de [árbol] del *Curso* de Saussure, o el esbozo de la iglesia de Gaudí, que complementa la referencia al proyecto de la Sagrada Familia:

Contratado para diseñar un único proyecto de iglesia durante toda su vida, Antoni Gaudí terminó leyendo del revés las leyes mismas de la gravedad. En su maqueta invertida todo cuelga, cae, pende de delicados hilos con pesas en los extremos, maniática y matemáticamente distribuidos - para calcular las fuerzas de equilibrio y la disposición de las columnas. Sólo habrá que colocar un espejo arriba, y el *trompe l'oeil* se encarga del resto: ahora la iglesia aparece erguida o refractada hacia el cielo, como una majestuosa hipótesis. Más o menos así



Libertella (2000: 77-78)

La imagen tiene aquí función explicativa, complementa la información contenida en el texto, y hace, por qué no, la lectura más amena. Libertella resume la idealización del idiota frente al libro en el epígrafe al *Diario de la rabia* (2006), alusión a la declaración del Segundo Concilio Ecuménico de Nicea de 787: «La pintura es libro para los idiotas que no saben leer». Más referencias, entonces, a las artes visuales; a las obras de Gaudí: «Igual que la Sagrada Familia y otros proyectos suyos, las cúpulas de la iglesia del Güell jamás se concretaron. Pero en algunos días

de sol radiante se puede ver reverberando una madeja de hilos entre las nubes del ghetto» (Libertella, 2000: 79). Y a la pintura de Kandinsky, traída aquí en su relación con la música de Schönberg² con citas directas de obras literarias de los dos. La primera:

WASSILY KANDINSKY jamás pintó su autorretrato. La carne huyó de él. En 1910 cultivaba la pasión inútil por dibujar su aldea –capturar los atardeceres de Moscú, que eran su obsesión–. En 1923 el cuadro ya no contiene a la figura; sólo se fue haciendo un “lienzo blanco entre manchas de colores” (Libertella, 2000: 89)

Y poco después, otra cita, procedente de Kandinsky-Schönberg (1980: 165), que dice: «Árabe con serpiente – línea recta con curva» (Libertella, 2000: 90).

3.6. El texto como unidad visual

Libertella se preocupaba especialmente por la apariencia gráfica de sus libros, por el libro como objeto físico. Dijo en una entrevista (Cippolini, 2001: 188) que a los doce años había confeccionado a mano una edición de su primera novela en dos ejemplares, incluyendo cubierta y marcapáginas de terciopelo. El apego al aspecto visual de la página impresa es para Libertella la estela nostálgica de la inscripción en la pared, la pasión ancestral del escritor-cavernícola. En *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990a: 42), Libertella se pregunta: «¿La vanguardia no seguirá siendo el eco de un icono lejano? ¿Será por eso que siempre quiere volver a aferrarse a la pintura de una letra, a la diagramación silenciosa de una página; al espacio visual?»; y en una entrevista que le hizo Guillermo Saavedra declara que

Para mí el trabajo del escritor no termina en el hecho de encontrar palabras sino que continúa hasta el momento de fijarlas en un soporte de una manera determinada y determinante. La idea es dibujar las letras más que escribirlas;

² «La disolución de la tonalidad es inevitable. Una disonancia es una consonancia más alejada. La meta ardiente sería realizar algo como la composición de Kandinsky, sin mediación teórica, desde un sano instinto de colorismo, como tenían los antiguos pueblos. El que pretendamos convertirlo en cuadros, es nuestro privilegio, nuestro europeísmo. Una especie de lienzo blanco entre manchas de colores» (A. Schönberg, en García Calero, 2012: 105).

concebir la escritura, al modo de los japoneses, como una pictografía. (Saavedra, 1993: 66-67)

Un aspecto fundamental de la edición de una traducción suya a otro idioma sería entonces el ligado a la dimensión visual. La maquetación habría de respetar lo más posible la disposición textual del original, la posición y el tamaño de las imágenes. Asimismo, tendrían que evitarse notas al pie que interfirieran con las del original, lo cual supondrá prescindir de notas del traductor; las intervenciones, cuando fueran necesarias, sería preferible llevarlas a cabo en el cuerpo textual, en cuyo caso serían justificadas por el propio uso del autor. Después de leer este recuerdo de Ricardo Strafacce (en Damiani 2010: 29-30) resultará más claro el porqué de ese cuidado especial por la apariencia gráfica:

es imposible hablar de Libertella sin referirse a sus originales. Ultraprolijos, estrictamente mecanografiados, foliados como libro impreso, con las solapas de tapa y contratapa “trazadas”... En cierta ocasión tenía un libro entregado a un editor y se quejaba de la demora de éste en mandarle las pruebas para corregir. Recuerdo que cuando me trasladó este fastidio le sugerí, con cautela, que quizás sus originales –repletos de dibujos, mapas, fotos y otras aplicaciones—complicaran algo más de lo habitual la tarea de quien tenía que componer el libro para mandarlo a imprimir. –No –negó muy convencido–, yo les facilito el trabajo. Ellos ya saben dónde tiene que caer cada línea. [...] Héctor pretendía que en el texto compuesto de su libro cada renglón quedara ubicado en el mismo renglón de la misma página que él había previsto en su original mecanografiado y foliado como libro impreso.

Está claro que Libertella se ocupaba personalmente de la maquetación de sus libros, contando con que los diseñadores gráficos de las editoriales la respetaran. Imágenes explicativas o, a veces, ideogramas que introducen el lector en el proceso de escritura, en el estadio pre-verbal, previo a la puesta en negro sobre blanco. Por esto, entregué la traducción de *El árbol de Saussure* a la editorial Arcoiris con la recomendación de “lasciare il più possibile invariata la disposizione del testo e delle immagini, perfino degli spazi bianchi” (Canneddu 2024c: 102). Hablo a

continuación de cómo se ha logrado respetar la disposición gráfica del texto, del espacio en blanco y de las ilustraciones en la edición italiana de *El árbol de Saussure* (*L'albero di Saussure. Un'utopia*, 2024).

3.7. Intervenciones gráficas y maquetación

Puesto que, como se acaba de apuntar, para el autor cada paréntesis, cada nota, cada espacio entre párrafos estaba pensado teniendo en cuenta el acabado final de la publicación, también desde el punto de vista gráfico, a la hora de llevar sus textos a otro idioma como ya hizo, recordemos, Jeremy Munday con el relato breve *Nínive* (en Libertella, 1985), y siguiendo su estrategia de la *abusive fidelity* (Munday, 2016), será admisible añadir intervenciones gráficas donde se tenga la oportunidad, para así compensar también la pérdida de algunas de ellas. Por ejemplo, el juego *tradición-traición* (en Libertella, 2000) resultará más fácil de mantener recurriendo a la cursiva, al no rimar las dos palabras en italiano, la señalación gráfica ayudará a mantener el focus en la raíz común: *tradi-zione*; *tradi-mento*. Por otra parte, evitaremos abusar de la cursiva (*fouilleton* y *haute couture*, por ejemplo, se podrán escribir en redonda para que el lector no se distraiga y para no sugerir erróneamente que son términos marcados). Volviendo al juego basado en la etimología común del latín *tradĕre*, no se pudo mantener la paronomasia, porque las desinencias, distintas en italiano, hacen el juego menos inmediato; por eso decidí ponerlo en cursiva, la raíz separada con guión (*tradi-zione*; *tradi-mento*; cfr. Libertella, 2024).

Paso ahora al uso de paréntesis y corchetes. El autor los utiliza a lo largo de este y de otros libros, así que aproveché el recurso, entre otras cosas para resolver el juego yo-y/o. Los corchetes permitieron introducir la palabra en castellano, y el asterisco ofreció la posibilidad de insertar la referencia en el cuerpo textual y así ahorrar una nota al pie:

<p>Aquellos parroquianos que miran el árbol de Saussure desde la barra (del bar) acaso no saben que, entre las mil y una lenguas del mundo, sólo el castellano les</p>	<p>I fedelissimi che guardano l'albero di Saussure dalla sbarra (del bar) forse non sanno che, tra le mille e una lingue del mondo, solo il castigliano offre la</p>
--	--

<p>da la posibilidad del yo como algo que está construido por una letra que une –y– y otra que a continuación separa –o–.</p> <p>De acuerdo con su mirada castellana, cada uno ata y/o desata desde la barra que oscila. (45)</p>	<p>possibilità di un io [yo] costruito con una lettera che unisce e una che separa: y/o*.</p> <p>Col suo sguardo castigliano, ognuno è legato *[e/o] slegato alla sbarra oscillante.</p>
--	---

Otro caso en que consideré oportuno intervenir gráficamente con corchetes fue para subrayar la doble acepción de *pequeño* y *grande*, como sinónimos de *bambino* y de *adulto* (Libertella, 2000: 64). También fue una forma de compensar la pérdida de las relaciones fonéticas y semánticas de *achicar-chico* y *aniñar-niño*, menos evidentes en *rimpicciolire-piccolo*.

<p>Wiesel [...] recorta, achica, aniña. Hace de seiscientas páginas de silencio la diferencia literal entre un niño y un adulto –entre el libro chico y el grande la diferencia es invisible. (64)</p>	<p>Wiesel [...] taglia, accorcia, rimpicciolisce. Quelle seicento pagine di silenzio sono la differenza letterale tra un bambino e un adulto –tra il [libro] piccolo e il grande la differenza è invisibile.</p>
---	---

En otro caso, aun perdiendo el juego fonético, tuve la posibilidad, gracias al uso de corchetes, de poner en evidencia el verbo *mirar*, otra palabra clave del libro:

<p>En un amplio y aparatoso gesto, el pescador aquel lanza su red en altamar para que alguien la admire y la mida; ya no le interesa pescar (no hay referente, ni para él ni para nadie). (66)</p>	<p>Con gesto aperto e ostentato, il pescatore di prima getta la rete in alto mare perché la si possa [am]mirare e mi[su]rare; non gli interessa più pescare (non c'è referente, né per lui né per gli altri).</p>
---	--

Mientras en este otro pasaje utilizamos los paréntesis, que también recalcan *la barra (del bar)* del íncipit del texto. Señalamos también otra pequeña intervención posible, que sin embargo tiene mucha implicación:

<p>Un <i>idiotés</i>, un <i>imbecíl</i> observa con fijeza el poema de Augusto de Campos; ya no habrá cultura que explique esa vieja comunión física. TODO ESTÁ DICHO. (98)</p>	<p>Un <i>idiotés</i>, un <i>imbecíl</i>, fissa lo sguardo sulla poesia di Augusto de Campos; ma nessuna cultura spiegherà [or]mai questa vecchia comunione fisica. TUTTO GIÀ DETTO.</p>
---	---

Aquí los corchetes hacen que destaque el *mai*, y el juego me pareció en línea con el pensamiento del autor: no habrá más cultura capaz de explicarse a sí misma, pero también se pone en duda que alguna civilización, en algún momento, lo haya conseguido.

En este otro pasaje utilicé los paréntesis, recalcando también lo de *la barra (del bar)* del principio:

El pescador aquel lanza su enorme red en altamar. ¿Para qué? La verdad de la red es puro agujero. (98)	Il pescatore getta la rete in mare. Perché lo fa? La verità, sta nel vuoto (della maglia).
---	---

Aquí hay también un pequeño juego añadido. Tras descartar opciones como *la verità è puro buco*, decidimos parodiar la locución latina *in medio stat virtus*, en italiano trasposta a *verità; vuoto* es como tradujimos hasta ahora *agujero*.

En otros casos, la intervención se dio en el uso de la cursiva. Aquí, sirvió para subrayar una doble acepción:

ni bien [el escritor] empiece a hablar generalidades sobre su patria posiblemente el escritor estará deseando cambiar de posición, ser un comentarista, un crítico. En ese caso su oficio no lo abrazará como un traje, no estará ajustado a él. (81-2)	quando lo scrittore inizia a parlare a caso della propria patria, manifesta il desiderio di un cambio di posizione: vuol essere un critico, un opinionista. In quel caso, il suo mestiere non lo faserà più come la giacca su misura, non gli starà più aderente .
--	---

En otro caso, utilicé la cursiva para marcar el término y su doble valencia como sustantivo y como verbo, ya que en la traducción eliminé la subordinada:

Para elegir el nadir, el punto opuesto, Molière y Racine no serían entonces escritores universales. No únicamente porque lo universal está muy lejos de eso real que es el corazón activo de cada escritura [...] (82-3)	Poiché hanno scelto il nadir, il punto opposto, Molière e Racine, dunque, non farebbero parte degli scrittori universali. Non solo perché l' universale è ben lontano dal reale cuore pulsante della scrittura;
--	---

Siguiendo la ya citada estrategia de la *abusive fidelity*, en fin, para acortar la diferencia entre *piè* y *piède*, recurrí nuevamente al guión, lo que permitió en parte mantener el juego:

<p>Ibidem significa “allí mismo, en el mismo punto, en el mismo lugar o momento”. Se trata de una inscripción latina que indica que hemos convocado a nuestro libro una obra anterior –citada al pie, <i>op. cit.</i>, y ahora vuelta a citar puntualmente en aquella página.</p> <p>Según la física del ghetto, el tiempo existe sobremanera. No se trata de una ilusión. Al contrario, es tan visible y palpable como esa inscripción al pie que actualiza todo. (Aquí, en este mismo momento, el tiempo pasa a pie, sí. Y le inyecta a las cosas un carácter instantáneo: hace de pasado presente.) (43-3)</p>	<p>Ibidem significa “proprio lì, in quello stesso punto, nello stesso posto o nello stesso momento”. Si tratta di un’iscrizione latina che indica che stiamo convocando al nostro libro un’opera anteriore –citata a piè di pagina, <i>op. cit.</i>, e che ancora una volta citiamo nella stessa pagina.</p> <p>Secondo la fisica del ghetto, il tempo esiste oltremodo. Non è un’illusione. Al contrario, è visibile e tangibile quanto l’iscrizione a piè-pagina che actualizza ogni cosa. (Qui, proprio in questo momento, il tempo passa a piè-di, appunto. Iniettando alle cose un valore istantaneo: rende il passato presente.)</p>
--	---

3.8. La traducción como producto: estrategia editorial y posicionamiento en el mercado

Vuelvo ahora a la cuestión ya abordada en el capítulo 2 para centrarme en el aspecto mercadológico del enfoque textual y luego pasar a analizar el caso concreto de la edición italiana de *El árbol de Saussure* (2024). En el mercado de la literatura traducida, la reificación de la alteridad cultural con vistas al posicionamiento en el mercado es una práctica muy extendida y casi automática; la exotización de textos originales es, de hecho, un fenómeno bien arraigado en la práctica de la traducción, al menos en Italia, que es mi área de referencia, a pesar de no haber encontrado hasta ahora un tratamiento homogéneo desde el punto de vista teórico. A continuación destacaré cómo la estrategia de naturalización requiere y a la vez deriva de un enfoque coherente tanto en las elecciones textuales, como gráficas, como paratextuales (con referencia a la información que acompaña un lanzamiento editorial; cfr. infra 3.9-10).

La modalidad de traducción de los textos afecta directamente al consumo editorial, ya que el propio consumo, como se ha destacado, delinea las estrategias de promoción del libro-producto. En este sentido, la premisa desde la que se mueve

este trabajo, como aproximación teórico-práctica, es que la cuestión no parece referirse al grado de traducibilidad entre idiomas, sino que depende de otras consideraciones. La traducción, recordemos, es un proceso decisonal: se elige no traducir ciertos elementos, y se decide caso por caso qué elementos destacar. En los productos exotizantes, el elemento cultural ajeno queda aislado del resto del texto y toma su espacio en la construcción del producto-libro: se empieza por la nota introductoria firmada por el traductor, se continúa con las notas a pie de página, hasta llegar al clásico glosario al final del texto, y a los posts en las redes sociales que acompañan algunos lanzamientos editoriales con especial hincapié en los términos más exóticos, no traducidos, explicados al lector: en definitiva, si Eco (2003) nos enseñaba que la nota explicativa ratifica la derrota del traductor, el glosario parece hoy haberse convertido en su trofeo.

En el plano textual, la inserción de términos en lengua extranjera, enfatizados por el uso de cursivas, configuran una estrategia de *constant editorializing* (término de MacDonald, 1960, retomado por Eco, 1964: 80); el lema implícito transmitido en las traducciones exotizantes se puede resumir con algo como: “el texto que usted está leyendo es expresión auténtica de la cultura de origen, y cada uno de estos términos incomprensibles es una prueba de ello”. La traducción exotizante utiliza, en resumen, las mismas técnicas textuales empleadas en la redacción de textos turísticos o relatos de viaje, distorsionando de esta forma la coherencia textual y la intención del original. Las estrategias exotizantes se concretan, además, en la presencia de elementos paratextuales (notas introductorias del traductor o del editor, notas explicativas a pie de página, recopilación de glosarios al final del texto) que no tendrían lugar si los elementos textuales a los que se refieren se hubieran traducido; y se concretan también en la elección de títulos “evocadores” que poco tienen que ver con los títulos originales (un ejemplo puede ser el bestseller mundial *La hija de la española* (2019) de Karina Sainz Borgo, que en Europa salió en varios idiomas con el equivalente de *Una noche en Caracas*); y luego en las imágenes de portada y en las sinopsis publicitarias, a través de la reiteración estereotipada de temas y figuras que se ofrecen como esenciales de la cultura de origen del autor,

pasando por las reseñas y comentarios de crítica que en cierta medida delinear la recepción de un autor y su obra. La publicación de la versión italiana de Libertella (2024) que presento aquí quiere ser por su parte un ejemplo de estrategia editorial naturalizante, alternativa a la exotización.

Cabe destacar que en muchas producciones editoriales la exotización como modo de incorporación de los realia no se mantiene consistentemente en el texto, alternándose en muchas traducciones con la sustitución doméstica. En la base de esta alternancia podemos plantear la hipótesis de dos razones: (i) descuido del traductor, falta de claridad y falta de determinación sobre la estrategia editorial a seguir; (ii) el trabajo de varias manos, o en todo caso la indicación del editor de exotizar pero no demasiado: se trata de todas esas ocasiones en las que se observa un uso alterno, por el mismo traductor, del exotismo (en el sentido de la utilización de términos en lengua extranjera) y del término sustitutivo perteneciente a la cultura de la recepción; la elección textual determina (y está determinada por), como se acaba de apuntar, la estrategia editorial diseñada para la publicación del libro. Hay que recordar que la producción (cfr. supra 2.10) de la traducción depende de varias voces, no siempre en armonía, y que a menudo la voluntad del traductor choca con la del editor (y volvemos a la cuestión de la visibilidad y de la capacidad contractual ya comentada en el primer capítulo), cuestiones todas ellas que necesariamente deben tenerse en cuenta a la hora de analizar un texto traducido.

En la práctica editorial se encuentran estrategias textuales muchas veces contradictorias y que en cualquier caso no respetan la composición del original. De hecho, ni la exotización ni la sustitución domesticante traducen el elemento original, ya que ambas estrategias eluden el trabajo interpretativo del traductor y, al mismo tiempo, lo impiden en el lector. Si el proceso de traducción carece de un análisis semiótico del texto, que sepa seleccionar, entre las connotaciones y denotaciones identificadas, aquellas que puedan servir de traduceute adecuado en el texto traducido, el resultado de la traducción optará más de lo necesario por la inserción de términos extranjeros, lo que primero bloqueará, y luego complicará, el proceso semiótico, con términos no traducidos que no denotarán nada para el

lector (al menos no de forma inmediata, y no en el plano textual) sino un vago sentido de alteridad. La traducción como mediación, en cambio, debería idealmente tender a la neutralidad, mediante el empleo de estrategias alternativas a la pareja exótico-doméstica, y resumidas bajo la etiqueta de naturalización (cfr. supra 2.19).

Siempre explotando el paratexto, las estrategias exotizantes a veces superan los límites de la publicidad engañosa con las frases de las fajas de los libros, la sinopsis publicitaria, las reseñas y entrevistas acerca de la obra, que ignoran incluso aspectos centrales de la narración y se refieren en cambio a aspectos completamente marginales, pero más en línea con la imagen de la cultura de referencia. Pero la exotización llama la atención ante todo en las imágenes de portada (que a veces no tienen nada que ver con las originales, y parecen más bien postales de viajes, con paisajes, frutas o animales exóticos) y en la elección de los títulos, más o menos evocadores de exotismo y alteridad. En los párrafos siguientes me centraré en cómo las elecciones textuales influyen en la distribución de una obra y en la recepción de un autor en el extranjero, también en relación con la cultura preexistente (en el sentido de repertorio enciclopédico disponible en el contexto de recepción). El hilo conductor será la aproximación semiótica hacia el texto como base para una transposición coherente en los tres aspectos citados: textual, cultural, mercadológico.

3.9. El lanzamiento editorial: la información en torno al texto

Con el fin de trazar los vínculos entre las elecciones microtextuales, las estrategias editoriales y las estrategias de promoción, analizo a continuación los elementos del producto-libro y las diversas interconexiones que la obra traducida establece con el paratexto que la acompaña. De acuerdo con la definición de Genette (1987: 4), el *paratexto* se configura como «zona non solo di transizione, ma di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di

sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati».

La recepción de un texto traducido está dirigida por toda una serie de acciones en el contexto de producción (Venuti, 2005: 175); además de la propia estructura paratextual (notas introductorias del traductor, notas a pie de página, glosarios), con una función explicativa y metatextual (véase en 2.12 la definición de metatexto en Torop, 2010), son los componentes del «peritexto editorial» (Genette, 1987: 17), dependientes de la responsabilidad directa del editor (productor), los que determinan el posicionamiento en el mercado. Es a partir del peritexto, de hecho, que el libro se convierte en un producto para proponer a la audiencia de usuarios potenciales.

La colocación de un texto, sin embargo, empieza en la obra traducida. Cuando la macroestrategia es exotizante, en el plano textual se encuentran muy a menudo estrategias contradictorias, donde el exotismo y las representaciones domesticadoras coexisten (en las traducciones italianas de Jorge Amado, por ejemplo). Una posible explicación podría estar en la necesidad de disminuir la presencia de notas o, más simplemente, tropiezos en el texto: está bien dar al lector un poco de "color local" (Vlahov y Florin, 1970), pero sin exagerar. Cualesquiera que sean las motivaciones del productor, el resultado son textos incoherentes que resultan de una estrategia de traducción igualmente incoherente.

La exotización, pues, se configura como una auténtica estrategia editorial, basada en elecciones textuales precisas y con un modelo de lector preciso en mente (cfr. supra 1.9). La idea previa de recrear un sentido de alteridad y atmósferas exóticas se traduce en el plano léxico en calcos y términos extranjeros. Por otro lado, la identificación de un traductor adecuado –ni exotizante ni domesticador– siempre es posible cuando superponemos las nociones de *traducente* (unidad de traducción) y la de *interpretante* (tal y como la define Eco, 1975; cfr. supra 1.7). En resumen, siempre es posible crear y recrear a partir de las denotaciones y/o connotaciones que hay que resaltar de vez en cuando, a partir de contextos y co-textos, y ni siquiera el tan temido traductor automático (cfr. Eco, 2003, el capítulo

dedicado a “Los sinónimos de Altavista”) soñaría con traducir *goodnight honey* por “miel de buenas noches”, ya que todo puede ser interpretado y, precisamente por eso, traducible. En tiempos en que las ofertas de trabajo en posesión humana van superando a las de traducción, sería útil hacer más trabajo interpretativo que de diccionario.

El lanzamiento editorial de Libertella (2024) me pareció un buen ejemplo de cómo la colaboración entre los diversos actores involucrados en la elaboración de un producto editorial puede conducir a resultados de calidad caracterizados por la coherencia textual y comunicativa. La estrategia microtextual de base, que consistía en evitar tanto el uso de exotismos como de notas a pie de página, coincidió efectivamente con la macroestrategia de presentar el texto en la medida de lo posible de la misma forma que en su contexto original, incluso en el diseño gráfico, pero sobre todo como estrategia de posicionamiento en el mercado (lector modelo): al lanzamiento editorial le ha precedido la publicación de dos extractos de la traducción en revistas académicas (Canneddu, 2024d y Libertella, 2023), y la sinopsis publicitaria presenta sobriamente al autor como «uno de los maestros de la literatura argentina contemporánea», limitándose a añadir un par de referencias reconocibles para el público italiano (Aira y Piglia, además de Luís Gusmán, que es publicado por la misma editorial), sin frases de lanzamiento epatantes.

«El Quijote es el Quijote y todos los textos que hablan del Quijote», afirma Libertella en *El árbol* (2000: 72). Cuando nos acercamos a un texto traducido, dicho texto será también todo lo que se ha mediado a partir del texto origen en el contexto de recepción. Todo lo que rodea a un texto dirige la recepción de la obra, y en este sentido Torop (2010) habla de *la traducción metatextual*: «i metatesti (in un libro tradotto o in qualsiasi altra edizione) sono una specie di istruzioni per l'uso della lettura. Nell'insieme, tutti i metatesti diventano a modo loro una postedizione o edizione aggiuntiva del [testo tradotto]» (Torop, 2010: 110). Las reseñas, las entrevistas, las sinopsis publicitarias son metatextos.

A continuación, presento los publicados hasta la fecha relativos a *L'albero di Saussure* (2024), cuya campaña de lanzamiento ha sido inspirada por estas

palabras de Eco: «[L]e convezioni editoriali, e le esigenze commerciali non possono essere scorporati da una semiotica e filosofia della traduzione, proprio dal momento che ricadono direttamente sulla resa estetica e semiotica del testo tradotto» (Eco, 2003: 21).

3.10. *L'albero di Saussure. Un'utopia por Edizioni Arcoiris (2024)*

En este apartado me voy a centrar en la edición italiana de *El árbol de Saussure*, analizando las analogías isotópicas relativas a la promoción de la publicación. Como se verá, la campaña publicitaria se ha centrado en poner de relieve aspectos de la escritura del autor en sintonía, configurando un mismo lector modelo en el sentido de intención emergente de la obra según las capacidades de análisis del consumidor, y dirigiéndose a una misma comunidad de lectores, los que el autor coloca en el ghetto de la Aldea Global (Libertella, 2000).

En las dos ediciones, ante todo podemos destacar una similitud en la sobriedad de las cubiertas; si la original tematiza la ramificación de la información (el árbol), la versión italiana opta por tematizar el acto de la lectura, que figurativiza con la imagen del ojo que late a medida que hojea la página (v. imagen 1). Otra similitud se encuentra en la disposición de la página y en la falta de notas, al coincidir la línea editorial de la traducción con la de la publicación original. En lo que se ha diferenciado la edición italiana ha sido en la construcción del aparato paratextual, inexistente en el original; sin embargo, deseo destacar cómo la presencia del paratexto aquí no se debe a la naturaleza de traducción del texto, en las acepciones metalingüísticas que conlleva, sino que introducción (de Damiani) y postfacio (mío) han servido para presentar el autor, de culto en Argentina, pero aún desconocido al público extranjero. De hecho, el postfacio ha servido para ahondar en la escritura de Libertella y para los agradecimientos ligados al proyecto, no para explicaciones sobre el proceso o el resultado del trabajo de la traducción.

Como se sabe la campaña de promoción empieza por la sinopsis de la solapa o la contracubierta, así que en este aspecto también veo oportuno detenerme a

comparar la edición italiana y la original. En este sentido cabe destacar cómo en ambos textos se hace hincapié en poner como temas centrales de la obra la semiosis y la significación: en la sinopsis original se lee cómo en el libro «construido como si fuera un objeto científico [...] las cosas funcionan extrañadas del sentido». También la sinopsis italiana insiste en el tema, rezando que «l'utopia espressa dal titolo consiste nel restituire alle parole e alle cose un loro senso iniziatico, primordiale [...] senza la pretesa di giungere a un significato ultimo, definitivo». En línea con la tematización elegida como aspecto dominante, ambas sinopsis citan la imagen del árbol que queda «solo un tronco con ramas y hojas» (Libertella, 2000: 32).

La redacción de la sinopsis y las operaciones previas a la publicación (Canneddu y Conde De Boeck, 2023; Libertella, 2023; Canneddu, 2023) trataron de responder a una única pregunta; ¿cómo introducir a Libertella en el mercado italiano? Los extractos previos sirvieron probablemente para generar curiosidad ante la inminente publicación en aquellos lectores que desde su fundación acuden al catálogo de Edizioni Arcoiris. Como destaca Conde De Boeck (2024) en su reseña a *L'albero*, en vías de publicación, la colección *Gli Eccentrici* de la editorial salernitana constituye en Italia «una virtuosa eccezione, specialmente nell'ultima decade, assumendosi il compito di cartografare proprio questo paradigma sommerso della complessità, che ha ben poco a che vedere con i tropicalismi da esportazione [e portando] alla ribalta opere fondamentali». Y continúa, citando de paso una serie de títulos todavía por introducir en el mercado internacional:

Libertella è forse il più d'avanguardia tra tutti gli animali dell'avanguardia: la saturazione dei suoi entusiasmi, l'iperbole dei suoi sogni di complessità, l'ibridazione ultima delle sue contaminazioni. Avendo esordito negli anni Sessanta come una sorta di precoce Mozart della sperimentazione, con il trittico di romanzi – un crescendo di degradazione autoparodica – *Il cammino degli iperborei* (El camino de los hiperbóreos, 1968), *Avventure dei miticisti* (Aventuras de los miticistas, 1971) e *Persone in posa di combattimento* (Personas en pose de combate, 1975), tra erudizione apocrifa, giochi geroglíficos e aneliti di una scrittura

arcana, Libertella si sarebbe poi consegnato, negli anni Settanta e Ottanta, al fervore post-strutturalista, in una chiave che rendeva pensabile portare all'estremo – attraverso Macedonio Fernández e il barocco cubano di Lezama – le premesse borgesiane sulla letteratura come artificio o simulacro, privo di riferimenti alla realtà esterna... la letteratura come labirinto di segni in uno stato di perpetua fuga testuale. [...] L'ultimo e glorioso sogno delle avanguardie, che forse, persino morto, può ancora vivere, e che forse non appartiene al passato, ma è ancora all'orizzonte. Anche se, come recita *L'albero di Saussure* "il futuro è già stato" (ibid.).



Imagen 1. *El árbol de Saussure. Una utopía*: cotejo de ediciones.

3.11. El libro como hipertexto multimedia: potencialidades de la automatización para la traducción editorial

Yendo hacia la conclusión, como posibles líneas de trabajo futuras para una teoría semiótica de la traducción, dejo una serie de reflexiones sobre las potencialidades

de la implementación de los procesos automáticos en la labor del traductor. Las principales ventajas residirían, como voy a detallar a continuación, en la segmentación textual (también como puesta en evidencia de estructuras), y en la fase de documentación relativa a la dimensión intertextual (detección de referencias implícitas y explícitas, dentro de un hipertexto multilingüe global).

Idealmente, se trataría de elaborar un modelo para la traducción literaria basado en la semiótica interpretativa –por lo tanto desde una disciplina que nace con vocación científica– y que supere la bidimensionalidad de los modelos de traducción (automática o no) con enfoque lingüístico (cuyos límites he analizado en 1.5). Con el auxilio de tecnologías que trabajen grandes cantidades de datos, se podría ampliar el corpus a una producción autorial completa, a las citas directas e indirectas que el análisis estilométrico puede detectar, en una dimensión hipertextual, poniendo como núcleo central de la investigación las anticipaciones que hacía Lotman (1978) respecto a las aplicaciones de la cibernética para el análisis del texto artístico.

Partiendo del problema clásico de la segmentación textual, la máquina puede simplificar la identificación de posibles soluciones traductivas desplazándose por repertorios (imaginando una matriz de sintagmas y paradigmas) hipertextuales, facilitando opciones posibles sobre las que tendrá que decidir en todo caso el traductor humano, armado de su papel creativo y de una formación adecuada en las humanidades (y más allá), condiciones imprescindibles para ejercer con éxito la profesión.

La primera problemática que he identificado en un atento análisis de DeepL y otros modelos lingüísticos (el de Translated y el Llama 3.1, por lo que me he documentado) es que los segmentos que individúan como traductores son muchas veces palabras sueltas, traducidas sí, en contexto, pero en el contexto limitado al texto que se traduce, y basándose únicamente en la recurrencia estadística (cfr. Saccà, 2024). La unidad de traducción mediada caso por caso por el concepto de interpretante, idealmente considera como contexto todo el repertorio escrito y hablado del conocimiento humano, a partir del cual el traductor

–ya sea humano o automático– está llamado a seleccionar el significado, la conexión, en definitiva, la solución más exacta y pertinente al texto/ocurrencia entre los repertorios de diccionarios, fraseologías, obras de arte, y sin dejar de lado la capacidad creativa del autor –humano o automático– que está llamado a traducir. La traducción automática, junto con la estilometría, ciertamente ayuda a poner de manifiesto gráfica e inmediatamente las estructuras textuales identificadas por la semiótica, también desde la perspectiva recursiva del interpretante: se puede poner en relieve una palabra, un cliché, una asociación de ideas, una imagen mental, y modular el radio de acción del interpretante según el contexto.

La segunda problemática es que, si bien los modelos de lingüística generativa se desarrollan en la identificación de una tercera dimensión entre Expresión y Contenido, lo hacen dando valores numéricos a los segmentos identificados como unidades de traducción (como se explica en la página oficial de DeepL). Entonces, los modelos citados representan un procesamiento digital, más rápido y sofisticado que el modelo biunívoco tradicional que he analizado en 1.5. Tales modelos pueden ayudar mucho en la fase documental para definir el repertorio (ejes sintagmático y paradigmático), pero efectuar las conexiones, unir los puntos, realizar el trabajo interpretativo en la tercera dimensión siempre dependerá del (buen) traductor humano. La traducción automática parece funcionar bien para los textos técnicos, que son caracterizados por un alto nivel de informatividad, menos para los textos artísticos, permeados del estilo del autor y por los desvíos del sentido común (cfr. al respecto Vescovi, 1996: 253 y Lotman, 1978: 79 y ss.).

Además, en lo que concierne al contexto, la TA sabe reconocer el co-texto en el sentido de segmentos usualmente acercados con una determinada unidad de traducción, pero no el contexto más amplio entendido como dimensión interpretativa. Es aquí donde sigue siendo indispensable –al menos hoy, por como son diseñados los programas de TA– la intervención de un traductor humano. En palabras de Vescovi (1996: 254) «[l]’associazione di letterarietà e molteplicità [richiede] tecniche interpretative», capaces de detectar, por poner un ejemplo, el

cambio a negativa de una marca semántica tradicionalmente positiva, deducible del contexto, no del co-texto, y ciertamente no con base en la recurrencia estadística. Es en este sentido que Eco

[individua] in un lettore ideale l'elemento in grado di fondere i diversi piani che compongono l'opera d'arte letteraria partecipando alla creazione del valore estetico: ciascun testo crea il proprio "lettore modello", un lettore virtuale in grado di cogliere tutte le ambiguità e i significati presupposti dal testo, indipendentemente dalle intenzioni dell'autore storico, giacché il lettore modello si rapporta con l'autore modello. (En Vescovi, 1996: 254)

Como destaca justamente Vescovi (ibid.), el lector modelo de Eco (1979; 1994) debe manejar los repertorios enciclopédicos del tiempo del autor y del tiempo de la obra y, a partir de ahí, reconocer las desviaciones actuadas en el subcódigo. Añado, en mi visión, que para la documentación enciclopédica la automatización puede ahorrar tiempo y ser altamente eficiente en la búsqueda de información; mientras que en lo que concierne al reconocimiento de desviaciones de la norma dictadas por el subcódigo, se necesita de un lector modelo que el texto presupone y que tenga capacidad de poner en abstracción la dimensión interpretativa, capacidad que se requiere a un buen traductor en la perspectiva de un trabajo de traducción *optimal* –capacidad que por otra parte la máquina ya ha logrado imitar (Fusar Bassini, 2024).

¿El factor creativo sería entonces replicable por la IA generativa? Al estado actual de las publicaciones al respecto (cfr. Giordani y Mari, 2024), se puede destacar que, en definitiva, siempre dependerá del adiestramiento que la máquina reciba, de la misma manera que el éxito de una traducción depende de las habilidades y la preparación de cada traductor. En un reciente encuentro organizado por el Darthmund Engineering, Mira Murati, entonces CEO de OpenAI, había subrayado cómo la IA eliminará «los trabajos automatizables y los creativos de *baja calidad*» (Lake, 2024) Paralelamente, se puede destacar cómo se siguen

desarrollando modelos para la evaluación de calidad de la traducción automática (para los que se remite a Lewis, 2012; Toral y Way, 2018).

Siguiendo la definición de Vescovi (1996: 250), según el cual «[l]a semiótica chiama “interpretante” lo strumento teorico che pone in relazione il segno e la corrispondente unità culturale», los análisis textuales irían en la dirección de mostrar que la máquina no es capaz de relacionar signos y unidades culturales a través del interpretante, en cuanto los modelos lingüísticos implementados hasta la fecha –incluyendo los más sofisticados– funcionan con base estadística, y entonces se equivocan a la hora de poner en relación elementos en combinaciones atípicas (como en el texto poético). Si la semiosis ilimitada es el motor de toda producción artística, la IA por el momento encontraría las mismas dificultades que el lector inexperto, al ser entrenada para reconocer las lecturas existentes, pero no para codificar de nuevas. Sobre la pluralidad de lecturas, subraya Vescovi que

una delle principali caratteristiche del testo artistico [dal punto di vista semiotico] è la polivalenza, la possibilità di essere letto contemporaneamente su piani diversi; questa intuizione che fu già nell’approccio fenomenologico degli strati (*Schichte*) di Ingarden (1965), trova una formulazione nella semiótica di Scholes (1982) che, ripercorrendo il celebre diagramma di Jakobson (1963), parla di duplicità del testo narrativo che si esplica in duplicità di eminente, ricevente, codice, messaggio, contatto, contesto; questa molteplicità distingue il testo letterario da un testo non letterario e attiva le abilità specifiche del lettore, chiamate nel loro insieme narratività. In altre parole diremo che siamo di fronte ad un testo letterario tutte le volte che il discorso può essere letto a vari livelli e tutte le volte che esso comunica grazie all’interazione di piani di significati diversi. (ibid.: 252).

Resumiendo, los modelos estadísticos pueden ayudar en la fase documental de selección sintagmática y paradigmática del proceso de traducción, ya que pueden sugerir concordancias y evidenciar segmentos similares o relacionados en la literatura existente, no así en la elección del interpretante apropiado para la traducción de textos artísticos. Para ello, un modelo automático para la traducción literaria de momento funcionaría solo con la intervención humana en la correlación

signo-unidad traductiva, que no puede basarse únicamente en estadísticas – tampoco entendidas como experiencia de usuario, no solo de la máquina– ya que son correlaciones inéditas.

El traductor humano tiene que saber manejar los resultados de los procesos de automatización: en este sentido, es importante que la IA se quede en una herramienta, que no sea un sustituto. Habrá, entonces, que seguir en diálogo con lo que concierne a las implicaciones ético-filosóficas del traducir y para una definición de traducción hipertextual en la era digital, siempre partiendo del enfoque estructural. Sin embargo, la recopilación de mayor número de textos (editados e inéditos) en formato digital, y su elaboración mediante la IA, abriría la posibilidad de utilizar programas de análisis estilométrico, lo que facilitaría enormemente la individuación de segmentos repetidos en contexto y la búsqueda de una traducción lo más unívoca posible, a través de la conexión de interpretantes que puedan reunir los mismos segmentos textuales en diversas obras.

A la vista del período histórico que estamos atravesando, soy de la opinión de que un estudio teórico de la traducción debe considerar las aplicaciones tecnológicas que implica su práctica. Por esto quise, aun de forma esquemática, pasar revista a posibles aplicaciones prácticas de la semiótica textual e interpretativa al entrenamiento de programas de Traducción Automática y las ventajas en comparación con los programas entrenados en correspondencia lingüística. Sobre las aplicaciones de la Traducción Automática a la traducción literaria existe ya una extensa literatura (Torralba y Way, 2015; Castilho y Resende, 2022; por citar a algunos), y sobre las aplicaciones de la semiótica como base para la automatización de procesos se puede ir desde los avances en lingüística computacional (Thai et al., 2022) hasta las reflexiones realizadas desde la filosofía de la información (Floridi, 2024; 2022; 2014).

En fin, tanto si el traductor es humano como si es automático, a efectos de una *traducción optimal* es deseable que ambos pasen por el mismo proceso de traducción y, para ello, las tecnologías de TA constituyen indudablemente una enorme ayuda en la fase documental de este proceso, desde la revisión de los

repertorios, hasta las correspondencias estilométricas en el corpus literario de referencia. Al asignar los programas de TA a cada segmento un código numérico que corresponde al equivalente en el idioma de traducción, la TA puede facilitar al traductor la lectura de los repertorios, pero dada la posibilidad potencialmente infinita (cfr. supra 1.4 el concepto de semiosis ilimitada) de atribuir significados (y el concepto de fuga de los interpretantes) es allí donde la creatividad, el pensamiento crítico, así como la experiencia profesional del traductor todavía siguen jugando un papel fundamental.

3.12. Traducir es interpretar

Deseo cerrar el capítulo dedicado al análisis con esta pseudo-cita de Eco (2003), quien si bien nos recuerda que *interpretare non è tradurre*, afirma mediante su obra que traducir necesita de interpretación, en cuanto si es cierto que «non basta, per tradurre, produrre un interpretante del termine, dell'enunciato o del testo originale, [che] può essere una risposta comportamentale ed emotiva» (Eco, 2003: 87), es igualmente cierto que «per ottenere quello che Peirce intendeva per interpretante finale (che dal nostro punto di vista è certamente il senso profondo e l'effetto conclusivo di un testo), occorre risolvere i problemi di traduzione a livelli di interpretazione intermedia» (ibid.: 86). Lo que desde esta perspectiva he tratado aquí de ejemplificar es cómo las elecciones textuales, gráficas e iconográficas, también las ligadas a la distribución de una obra en el extranjero, influyen en la visión cultural de una obra y un autor en el contexto de recepción, y cómo la aproximación semiótica al texto puede funcionar de hilo conductor y como base para una reelaboración coherente del sentido último de un original en los tres aspectos de la producción editorial: el textual, el cultural, el comercial.

Conclusiones

Traducir desde «más acá de la interpretación» significa ante todo tomar decisiones textuales conscientes en consideración de las implicaciones ético-filosóficas que la traducción conlleva. Lo que he tratado de ejemplificar en este trabajo es justamente cómo cada elección microtextual tiene su influencia tanto en el posicionamiento como en la recepción de una obra traducida, estando sus aspectos textuales, culturales y mercadológicos fuertemente interconectados.

Trabajando en los textos, a la vez que ahondaba en la teoría, me di cuenta de que el concepto de dominante jakobsoniana se puede superponer al de traductante/interpretante, en cuanto la dominante también debe ser buscada en una óptica recursiva; el aspecto dominante en el proceso traductivo debería entenderse, en mi opinión, no solamente como guía para la macroestrategia de traducción, sino que puede ser buscado también en el plano microtextual, pudiendo funcionar como interpretante: las marcas semánticas a evidenciar caso por caso, por ejemplo, irán formando la lectura general que se dará de una obra; de ahí la importancia de llevar a cabo elecciones semióticamente coherentes.

A lo largo del trabajo he ido también subrayando los retos –y las oportunidades– que la traducción entre lenguas afines conlleva a partir de las comunes raíces etimológicas; tras reflexionar sobre el uso de la etimología en la obra libertelliana, me he centrado en casos específicos donde los juegos lingüísticos se convertían en verdaderos desafíos para el traductor. Concretamente, las dificultades más evidentes a la hora de trasladar el texto libertelliano a otro idioma residen en las relaciones entre juegos fonéticos, descomposición morfológica y etimología, en los juegos semánticos basados en sustituciones o dobles sentidos y en una serie de términos y unidades fraseológicas recurrentes, que es posible transferir en el idioma de traducción adoptando una estrategia textual basada en la recursividad de los elementos y en su equivalencia dentro de una dimensión dialógica, como he ejemplificado con relación a las muchas autocitas en las obras del autor.

También he tratado de ejemplificar cómo se puede hacer emerger las claves para la interpretación adecuada de un texto en la forma de estructuras sémicas que el análisis semiótico permite codificar: la *intentio operis*, en palabras de Eco, cuyas estructuras se dan en el texto y que da cierto margen de interpretación, cuyos límites el mismo texto establece. Es en este sentido que sería ideal traducir desde «más acá de la interpretación», tratando en cada fase del proceso traductivo de quedarse siempre un paso antes de la reelaboración de contenidos, y delineando estrategias de traducción que consigan entregar a cada lector la intención del texto, sin la influencia de la interpretación personal, tratando a la vez de minimizar lo más posible las trazas de este procedimiento de mediación.

Espero con esta tesis haber contribuido al interés por la producción de Héctor Libertella, y también impulsado una prosecución de los estudios de semiótica de la traducción: fue esta la intención al relanzar las producciones ya publicadas sobre este campo teórico, del que he intentado ofrecer un punto de vista ulterior integrando al análisis las teorizaciones del propio autor traducido (oportunidad demasiado buena para perderla). La idea central que quise transmitir en la tesis es que la adecuación de una traducción, en relación tanto al original como al contexto de acogida, se da en el plano de la interpretación, plano que es sistematizable según formas lógicas y modelos estructurales. A través del trabajo con los textos espero haber conseguido realizar una demostración práctica de cómo el enfoque semiótico puede llevar a una forma de traducir menos personal y más rigurosa.

En conclusión, la ambición final de este trabajo es que de las aplicaciones aquí presentadas puedan derivarse modelos replicables y, en última instancia, inspirar un mayor diálogo entre los estudios de traducción y los de semiótica. Citando a Eco, «ningún dominio cultural es capaz de resolver todos los problemas que es capaz de plantear», y es bajo esta perspectiva que veo la inmensa utilidad de un diálogo entre los estudios de traducción y los de semiótica, en las dos direcciones, para ambas disciplinas.

Referencias bibliográficas

- Affergan, F. (1991). *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, tr. de E. Turbiani. Milán: Mursia.
- Agamben, G. (1990). *La comunità che viene*. Turín: Einaudi.
- Bandia, P. (2009). "Alcune considerazioni etiche sulla letteratura africana nelle lingue europee e sulla scrittura come traduzione", en *Oltre l'Occidente*, a cargo de R.M. Bollettieri Bosinelli y E. Di Giovanni. Milán: Bompiani, pp. 325-351.
- Barbieri, D. (2004). *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milán: Bompiani.
- _____ (2011). *Il linguaggio della poesia*. Milán: Bompiani.
- Batalha, M.C. (2009). "Traduzione e modelli canonizzati: l'angoscia della disobbedienza", en *Oltre l'Occidente. Traduzione e alterità culturale*, a cargo de R.M. Bollettieri Bosinelli y E. Di Giovanni, pp. 55-76.
- Baumann, G. (2003). *L'enigma multiculturale. Stati, etnie, religioni*. Bolonia: Il Mulino.
- Bensoussan, A. (2009). "La traduzione: passerella tra culture", en *Oltre l'Occidente*, pp. 429-456.
- Berman, A. (2003) [1985]. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cargo de G. Giometti. Macerata: Quodlibet.
- Bhabha, H.K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- _____ (2002). "La questione dell'Altro. Stereotipo, discriminazione e discorso del colonialismo", en *Spettri del potere*, a cargo de C. Bianchi, C. Demaria y S. Nergaard. Roma: Meltemi, pp. 155-184.
- Billi, M. (2011). *Nient'altro da vedere. Cinema, omosessualità, differenze etniche*. Pisa: ETS.
- Borges, J.L. (2009) [1944]. *Ficciones*. Barcelona: Destino.
- Canneddu, A. (2017). "Lo spot #ioleggoetu. Analisi delle strutture semionarrative e verifica della coerenza valoriale nel quadro dell'intera campagna", *Ocula*,

nov. 2017 <<https://www.ocula.it/files/OCULA-FluxCollege-CANNEDDU-Lo-spot-ioleggoetu-2017.pdf>>.

- ____ (2023). “Traducir a Libertella”, *Pagine Inattuali* N. 10, pp. 69-85.
- ____ (2024a). “Visiones de lo foráneo: exotización y transcreación bilingüe en la industria de la traducción”, en Trujillo, F. y B. Cortina-Pérez (eds.), *Estudios sobre y desde la frontera*. Madrid: Dykinson, pp. 447-460.
- ____ (2024b). “Intertextualidad e intermedialidad en la obra de Héctor Libertella: el libro como hipertexto multimedia”, en Martínez Sariego, M.M y G. Laguna Mariscal (eds.), *Avances en investigación sobre literatura: teoría y crítica*. Madrid: Dykinson, pp. 538-551.
- ____ (2024c). “L’albero e la rete”, postfacio a *L’albero di Saussure. Un’utopia* de Héctor Libertella. Salerno: Arcoiris, pp. 99-105.
- ____ (2024d). “Il futuro è già stato”, *Metaliteratura*, agosto-septiembre, online.
- Canneddu, A. y A. Conde De Boeck (eds.) (2023a). *Pagine Inattuali* N. 10, monográfico “Scrittori argentini di fine Novecento. Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella, Ricardo Piglia e Alberto Laiseca”. Nápoles: Federico II University Press.
- ____ (2023b). “La tradizione letteraria argentina. Intervista a Luis Gusmán”, *Pagine Inattuali* N. 10, pp. 7-18
- Cavagnoli, F. (2007). *La voce del testo. L’arte e il mestiere di tradurre*. Milán: Feltrinelli.
- Carbonell, O. (1997). *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- ____ (2000). “Traducción, Oriente, Occidente... y la necesidad del exotismo para la traducción”, en *Orientalismo, exotismo y traducción*, a cargo de G. Fernández Parrilla y M.C. Fera García, pp. 173-180.
- ____ (2004). “La ética del traductor y la ética de la traductología”, en *Ética y política de la traducción literaria*, Grupo TLS. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- Castilho, S. y N. Resende (2022). “Post-Editese in Literary Translation”, *Information* N. 13 (2), online: <<https://www.mdpi.com/2078-2489/13/2/66>>

- Ceriani, G. (2003). *Il senso del ritmo. gravidanza e regolazione di un dispositivo fondamentale*. Milán: Meltemi.
- Chang, N.F. (2009). “La teoría dei polisistemi: un possibile modello per la ricerca in traduzione”, tr. de S. Sangiorgi, en *Oltre l’Occidente. Traduzione e alterità culturale*, a cargo de R.M. Bollettieri Bosinelli y E. Di Giovanni, pp. 317-332.
- Cippolini, R. (2001). “Pathogramática. Un tratado de vida y obras de Héctor Libertella”, *Tsé-Tsé*, n. 9-10, 174-205.
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Conde De Boeck, A. (2024). “Il mattino dei maghi. *L’albero di Saussure. Un’utopia* di Héctor Libertella”, inédito.
- Conde De Boeck, A. y A. Canneddu (2023). “Sulla letteratura ammutinata, ovvero alcune considerazioni sulla narrativa argentina di fine Novecento, *Pagine Inattuali* N. 10, pp. 19-29.
- Coseriu, E. (1977). “Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción”, en *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid: Gredos, pp. 214-239.
- Damiani, Marcelo (comp.) (2010). *El efecto Libertella*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____ (2024). “Introduzione” a H. Libertella, *L’albero di Saussure. Un’utopia*, traducción de A. Canneddu. Salerno: Edizioni Arcoiris, pp. 5-19.
- Damiani, Matteo (2008). “La contribución de la semiótica a la traducción interlingüística”, *Tonos Digital*, N. 15, giugno 2018, Universidad de Murcia, online: <<https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-10-semiotica.htm>>.
- De Campos, H. (1992). “Da tradução como criação e como crítica”, en *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- Di Giovanni, E. y R.M. Bollettieri Bosinelli (2009). “L’altrove della traduzione”, introducción a *Oltre l’Occidente*, pp. 11-52.

- Ducrot, O. y T. Todorov (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. de Enrique Pezzoni, Siglo XXI Editores.
- Dusi, N. y S. Nergaard (eds.) (2000). *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-86-87 (monográfico: “Sulla traduzione intersemiotica”). Milán: Bompiani.
- Eco, U. (1964). *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milán: Bompiani.
- _____ (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turín: Einaudi.
- _____ (1991) [1979]. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milán: Bompiani.
- _____ (1995). *Interpretazione e sovrinterpretazione* [Interpretation and Overinterpretation], a cargo de S. Collini, trad. de S. Cavicchioli. Milán: Bompiani.
- _____ (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milán: Bompiani.
- _____ (2007). *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milán: Bompiani.
- _____ (2016) [1975]. *Trattato di semiotica generale*. Milán: La nave di Teseo.
- Estrin, L. (2010). «El bailarín, un santo», en Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*, Santa Fe: Beatriz Viterbo Editora, pp. 49-56.
- Even-Zohar, I. (1979). “Polysystem Theory”, *Poetics Today* 1/1-2, pp. 287-310.
- _____ (1990). “The ‘Literary System’”, *Poetics Today*, 11: 1, Durham: Duke University Press, pp. 27-44.
- _____ (1995) [1978]. “La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario”, tr. de S. Traini, en *Teorie contemporanee della traduzione*, a cargo de S. Nergaard. Milán: Bompiani, pp. 225-238.
- _____ (2017). *Polisistemi de cultura*, Tel Aviv: TAU, online: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf>.
- Fabrizi, P. (1988). *La svolta semiotica*. Bari: Laterza.
- _____ (2000). «Due parole sul trasporre», entrevista a cargo de N. Dusi, *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 85-86-87 (monográfico: “Sulla traduzione intersemiótica”, ed. de N. Dusi y S. Nergaard), 271-284.

- Fernández, M. (2010). *Poemas*, Buenos Aires: Corregidor.
- _____ (2015) [1928]. *No toda es vigilia la de ojos abiertos*. Corregidor.
- Floch, J-M. (1992). *Semiotica, marketing e comunicazione*. Milán: Franco Angeli.
- Floridi, L. (2014). *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*. Milán: Raffaello Cortina Editore.
- _____ (2022). *Etica dell'intelligenza artificiale. Sviluppi, opportunità, sfide*. Milán: Raffaello Cortina Editore.
- _____ (2024). *Filosofia dell'informazione*. Milán: Raffaello Cortina Editore.
- Fontanille, J. (2004). «Semiótica de los textos y de los discursos (método de análisis)», en Alex Muchelli (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, 2ª ed., París: Armand Colin. Traducción de H. Rosales disponible en <<http://semiouis.blogspot.com>>.
- Fusar Bassini, L. (2024). “Un'intelligenza artificiale è riuscita a imitare la capacità di astrazione umana”, *Wired* de 2/1/2024 <online>.
- Gallego Cuiñas, A. (2023). “Politica, poetica ed estetica di Ricardo Piglia”, tr. de A. Canneddu, *Pagine Inattuali* N. 10, pp. 87-104.
- García Calero, Mª P. (2012). «Arnold Schönberg. Crear la abstracción en un mundo convulso», en Saturnino de la Torre (coord.), *Creadores en la adversidad. Relatos admirables para tiempos de crisis. ¿Rebeldes con Causa?*. Almería: Círculo Rojo, 105-119.
- Geertz, C. (1988). *Antropología interpretativa*, tr. de L. Leonini. Bolonia: Il Mulino.
- Genette, G. (1989) [1987]. *Soglie*, a cargo de C.M. Cederna. Turín: Einaudi.
- _____ (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. de R. Novità, Turín: Einaudi.
- Geninasca, J. (2000). “Dal testo al discorso letterario e al suo soggetto”, en *La parola letteraria*, a cargo de I. Pezzini y M.P. Pozzato. Milán: Bompiani, 86-99.
- Giordani A. y L. Mari. (2024). “Modelli linguistici: oltre la semplice previsione di parole”, *Il Sole 24 Ore*, 23 ottobre 2024.

- Goethe, J.W. (1993) [1819]. “Note e saggi sul Divan Orientale-Occidentale”, tr. de D. Mazza, en *La teoria della traduzione nella storia*, a cargo de S. Nergaard, pp. 121-124.
- Góngora, L. de (1984). *Le solitudini e altre poesie*, tr. de Norbert von Prellwitz. Milán: Rizzoli.
- Gorlée, D.L. (1994). *Semiotics and the Problem of Translation. With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam: Rodopi.
- Greimas, A.J. (1968) [1966]. *Semantica strutturale*. Milán: Rizzoli.
- _____ (1970). *Del senso*. Milán: Bompiani.
- _____ (1987). *Dell'imperfezione*, trad. de Gianfranco Marrone. Palermo: Sellerio.
- Greimas, A.J. y J. Fontanille (1996). *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milán: Bompiani.
- Greimas, A.J. y J. Courtés (1979). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Vol. 1, Madrid: Gredos.
- Gusmán, L. (2018). *La literatura amotinada. Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella, Ricardo Piglia*. Buenos Aires: Tenemos Las Máquinas.
- Hurtado Albir, A. (2016) *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Iglesias Santos, M. (1994). “El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas”, en D. Villanueva (ed.). *Avances en Teoría de la Literatura*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 309-356.
- Ivanov, V.V., J.M. Lotman et al. (2006) [1973]. “Tesi per un'analisi semiotica delle culture”, en J.M. Lotman, en *Tesi per una semiotica delle culture*, a cargo de F. Sedda. Roma: Meltemi, pp. 107-148.
- Kymlicka, W. (2010). “The rise and fall of multiculturalism? New debates on inclusion and accommodation in diverse societies”, *International Social Science Journal*, Vol. 61, Issue 199, March. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 97-112.
- Lamborghini, L. (1986). *Circo*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

- Lake, S. (2024). “La IA podría eliminar trabajos creativos que “no deberían haber existido en primer lugar””, dice el CTO de OpenAI”. *Infobae* del 25/06/2024.
- Lecerle, J.-J. (1990). *The violence of language*. London: Routledge.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *Antropología estructural*, Milán: il Saggiatore.
- Levy, J. (1995) [1967]. “La traduzione come processo decisionale”, tr. de S. Traini, en *Teorie contemporanee della traduzione*, a cargo de S. Nergaard. Milán: Bompiani, pp. 63-83.
- Lewis, P.E. (2012). «The measure of translation effects», en L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, 3a edición. Londres; Nueva York: Routledge, 220-39.
- Lezama Lima, J. (1981). *El reino de la imagen*, selección, prólogo y cronología de Julio Ortega. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Libertella, H. (1977). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- ____ (1981). «La palabra de más (una nueva introducción al ensayo)», en John Skirius (comp.) *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1985). *¡Cavernícolas!*. Per Abbat.
- ____ (1990a). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- ____ (1990b). *El paseo internacional del perverso*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- ____ (1991). *Pathografeia. Los juegos desviados de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- ____ (1993). *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- ____ (2000). *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ____ (2006a). *Diario de la rabia*. Santa Fe: Beatriz Viterbo Editora.
- ____ (2006b). *La arquitectura del fantasma*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ____ (2009). *Zettel*. Buenos Aires: Letranómada.

- _____ (2023). “Ibidem”, trad. de A. Canneddu, *Pagine Inattuali* N. 10. Federico II University Press, pp. 149-152.
- _____ (2024). *L'albero di Saussure. Un'utopia*, trad. de A. Canneddu. Salerno: Edizioni Arcoiris.
- López, S. (2014). «El árbol, la huella y el fragmento. Escritura y lenguaje en los textos de Héctor Libertella», *Letral* n. 13, UGR.
- _____ (2022). *Huellas y transformaciones. La escritura de Héctor Libertella*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lotman, J.M. (1978) [1970]. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones ISTMO.
- _____ (1985). *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cargo de S. Salvestroni. Venecia: Marsilio.
- _____ (1995) [1964]. “Il problema della traduzione poetica”, tr. de M. De Michiel, en *Teorie contemporanee della traduzione*, a cargo de S. Nergaard, pp. 257-264.
- _____ (2006). *Tesi per una semiotica delle culture*, a cargo de Franciscu Sedda. Roma: Meltemi.
- Lotman, J.M. y B.A. Uspenskij (1975). *Tipologia della cultura*, a cargo de R. Faccani y M. Marzaduri. Milán: Bompiani.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Malmkjaer, K. y K. Kevin Windle (eds.) (2012). *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford University Press.
- Marín Hernández, D. (2005). “La esencialización de la cultura y sus consecuencias en los estudios de traducción”, *TRANS. Revista de traductología*, N. 9, pp. 73-84.
- Martín Ruano, M.R. (2003). “Una (re)visión de la mirada sobre lo otro: el discurso crítico de los estudios de traducción y sus límites”, en *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, ed. de E. Ortega Arjonilla. Granada: Atrio, pp. 271-279.
- Mazzara, B.M. (1997). *Stereotipi e pregiudizi*. Bolonia: il Mulino.

- Mignolo, W. D. (2002). "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference" *South Atlantic Quarterly*, 101.1, pp. 57-96.
- Munday, J. (2010). «Hacerse un sitio al pie: cuando el juego de palabras se vuelve esencial», traducción de Ariadna Astutti, en M. Damiani (comp.). *El efecto Libertella*. Santa Fe: Beatriz Viterbo Editora, 75-87. (2016)
- ____ (2016). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, 4ª edición. London; New York: Routledge.
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.
- Nida, E.A y C.R. Taber (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden; Boston: Brill.
- Niranjana, T. (2009). "Forme di rappresentazione postcoloniale: la traduzione come rottura", en *Oltre l'Occidente. Traduzione e alterità culturale*, a cargo de R.M. Bollettieri Bosinelli y E. Di Giovanni, pp. 185-214.
- Osimo B. (1998). *Manuale del traduttore*. Milán: Hoepli.
- ____ (2010). "Introduzione" a P. Torop. *La traduzione totale*. Milán: Hoepli.
- ____ (2014a). *Logos*, blog online: <<http://courses.logos.it/IT/index.html>>.
- ____ (2014b). "Intervista a Bruno Osimo", *La Nota del Traduttore*, online: <<https://lanotadeltraduttore.it/it/articoli/focus/l-intervista/intervista-a-bruno-osimo>>.
- Paz, O. (1990). *El mono gramático*, 3ª ed. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (1996). *Chuang-Tsu*. Madrid: Siruela.
- Peirce, C.S. (1931-58). *Collected Papers*, Voll. 1-8. Cambridge: Harvard University Press.
- Petrucchioli, D. (2017). "Traduttori vs revisori: ciò che non siamo, ciò che non vogliamo", *Zibaldone. Estudios italianos*, Vol. V, pp. 79-93.
- Pezzoni, E. (1986). *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Plaza, J. (1985). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- Popovič, A. (2006) [1975]. *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, ed. y trad. de Bruno Osimo. Milán: Hoepli.
- Prado, E. (2010a). «Las consecuencias de la desaparición del signo. Las cosas funcionan de otra manera en *El árbol de Saussure* de Héctor Libertella», acta

- del IV Congreso Internacional de Letras, UBA <<http://2010.cil.filo.uba.ar/actas>>
- _____ (2010b). «Héctor Libertella o la vanguardia hospitalaria. Entrevista con Guillermo Saavedra», *Estudios de Teoría Literaria*, año 2, n. 4, UNMDP, 215-221 <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/746/765>>
- _____ (2014). *Libertella. Un maestro de lectoescritura*. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones.
- Revzin, I.I, y V.J. Rosencvejg (2014) [1964]. *Manuale di semiotica della traduzione*, edición italiana a cargo de B. Osimo. Bruno Osimo Editore.
- Ricoeur, P. (2001). *La traduzione. Una sfida etica*, ed. de D. Jervolino. Brescia: Morcelliana.
- Rosain, D.H. (2024). *Filología*, N. 56 - LVI (2) 2024, online.
- Ruiz Noguera, F. (2003). “Texto y traducción: sobre la influencia del pensamiento lingüístico en la concepción de las unidades microtextuales”, en *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, ed. de Emilio Ortega Arjonilla. Granada: Atrio, pp. 313-321.
- Saavedra, G. (1993). «Héctor Libertella: la literatura como fenómeno visual», en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Saccà, F. (2024). “DeepL traduce Maraini: Le poesie metasemantiche ‘sotto gli occhi’ della traduzione automatica”, *AI-Linguistica. Linguistic Studies on AI-Generated Texts and Discourses* N. 1, Vol. 1.
- Saussure, F. de (1945) [1916]. *Curso de lingüística general*, 24ª edición; traducción, prólogo y notas de A. Alonso. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Schönberg, A. y W. Kandinsky (1980). *Briefe, Bilder und Dokumente*. Salzburgo: Residenz Verlag.
- Sedda, F. (2006). “Imperfette traduzioni”, introducción a J.M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*. Roma: Meltemi, pp. 7-68.
- Sileo, A. (2015). “Il doppiaggio: interferenze linguistiche sulla soglia tra inglese e italiano”, *Altre modernità. Rivista di studi letterari e culturali*, pp. 56-69.

- Sontag, S. (1984) [1969]. *Contra la interpretación y otros ensayos*, traducción de Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral.
- Stecconi, U. (2001). “Un mapa de la semiótica y sus aplicaciones a los estudios de traducción”, *Tonos Digital*, N. 2, noviembre 2001, Universidad de Murcia, online: <<https://www.um.es/tonosdigital/znum2/estudios/SteconiTonos2.htm>>.
- Stegagno-Picchio, L. (1997). *Storia della letteratura brasiliana*. Turín: Einaudi.
- Thai K., et al. (2022). “Exploring Document-Level Literary Machine Translation with Parallel Paragraphs from World Literature”, en *Proceedings of the 2022 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing*, Abu Dhabi: Association for Computational Linguistic, pp. 9882–9902.
- Tymoczko, M. y E. Gentzler (eds.) (2002). *Translation and Power*. University of Massachusetts Press.
- Todorov, T. (1991). *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, tr. de Attilio Chitarin. Turín: Einaudi.
- Toral, A. y A. Way (2015). “Machine-Assisted Translation of Literary Text: A Case Study”, *Translation Spaces* Vol. 4:2, John Benjamins, pp. 241–268.
- _____ (2018). ‘What Level of Quality Can Neural Machine Translation Attain on Literary Text?’ In J. Moorkens et al. (eds.), *Translation Quality Assessment, Machine Translation: Technologies and Applications*
- Torop, P. (1995). “Semiótica de la traducción, traducción de la semiótica”, tr. de R. Guzmán, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N. 4, pp. 37-44.
- _____ (2010) [1995]. *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, ed. it. a cura di Bruno Osimo. Milán: Hoepli.
- Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Venuti, L. (1995). *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

- _____ (2002). “La formazione delle identità culturali”, en *Spettri del potere. Ideologia, identità, traduzione negli studi culturali*, a cargo de C. Bianchi, C. Demaria y S. Nergaard. Roma: Meltemi, 195-230.
- _____ (2005) [1998]. *Gli scandali della traduzione. Per un’etica della differenza*, tr. de A. Crea, R. Fabbri y S. Sanviti. Roma: Guaraldi.
- _____ (2019). *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Vescovi, A. (1996). “‘Dire pane al pane’. Appunti per un approccio semiotico alla traduzione letteraria”, *ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano – Volume IL – Fascicolo II – Mayo-Agosto 1996*.
- Vidal Claramonte, M^a del C. Á. (2000). “Contra el exotismo”, en *Orientalismo, exotismo y traducción*, a cargo de G. Fernández Parrilla y M.C. Feria García (eds.). Cuenca: Ediciones de la UCLM, pp. 243-247.
- _____ (2015). “Traducir al atravesado”, *Papers. Revista de sociología*, Vol. 100, Num. 3, UAB.
- Vinay, J-P. y J. Darbelnet (1958). *Stylistique comparée du français et de l’anglais*. Paris: Didier.
- Vlahov S. y S. Florin (1970). “Neperovoimoe v perevode. Realii”, *Mastertvo perevoda*, N. 6, Moscú: Sovetskij pisatel’.
- Volli, U. (2004). *Manuale di semiotica*. Bari: Laterza.
- Walsh, C. (2009). “Interculturalidad y (de)colonialidad. Perspectivas críticas y políticas, Relazione”, *XII Congreso ARIC-Associacion Internacional pour la Recherche Interculturelle*. Florianopolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- Wiesel, E. (2002). *Conversations*, ed. de Robert Franciosi. Jackson: University Press of Mississippi.
- Young, R. (1991). *White Mythologies*. London: Routledge.