

Ariana HARWICZ y Mikaël GÓMEZ GUTHART. *Desertar*. Buenos Aires: Marea. 2020. 80 pp.

Desertar, término que, desde una perspectiva semántica asociado al abandono, sintetiza de manera perfecta la discusión que proponen los autores, en torno a la reflexión respecto de la traducción literaria. Es así como, mediante una conversación, que versa en tono epistolar, pero también cercano a la comunicación proveniente de la escritura digital, contemplan y exploran, analizan y desarticulan. De este modo, el diálogo se formula en torno a cómo se ha abordado la traducción en el transcurso de la historia de la literatura; asimismo, intenta responder la interrogante acerca de lo que se puede comprender como traducción. En este ámbito, el texto constituye una reflexión acerca de la forma del lenguaje y sus posibilidades creativas. Por ello, la manera de responder a esta inquietud, por medio de la desarticulación de los géneros discursivos, es también una manifestación del interés por repensar el proceso de escritura y sus diferentes caminos.

Así pues, la propuesta problematiza la traducción como recurso estético y su cualidad de trasladar el sentido del texto escrito en su lengua original, hacia una segunda lengua. Además, cuestiona el sentido de un texto que se traduce desde una segunda lengua a una tercera, como ha ocurrido con varios textos en el transcurso de la historia. Por lo anterior, en *Desertar* está presente un enfoque crítico acerca de las maneras de abordar la escritura literaria, por parte de escritores y traductores. En este contexto, se analiza la relación entre escritor y traductor, así como también, la relación del autor con su propia obra, en la medida que interviene (acepta o corrige) la traducción de lo que ha escrito.

Pero el análisis que elaboran Harwicz y Gómez tienen claves específicas que desencadenan las miradas críticas de y entre ambos. En este punto resultan fundamentales las experiencias personales de cada uno, quienes, por lo demás, se conocen en un encuentro literario. Harwicz hablaría acerca de la traducción de su libro *Mátate, amor* al francés, *Crève, mon amour*. Gómez, por su parte, hablaría respecto de su traducción del epistolario de Gombrowicz. Ella, escritora argentina que se va a vivir a París, transita del español al francés no solo desde la funcionalidad de la lengua, sino también de manera literaria, tras confesar haber adoptado aspectos del imaginario francés en la escritura de *Mátate amor*. Asimismo, él es un traductor proveniente de Francia (París), que se va a Buenos Aires, y más tarde regresa al país de origen. Así pues, si bien los traslados de ambos remiten a búsquedas personales, estos tránsitos están acompañados de experiencias lingüísticas y transculturales, las que inciden en sus vidas y en su relación con la escritura. A su vez, el cruce espacial entre París y Buenos Aires los lleva a comprender la ciudad más allá de un lugar geográfico. “Como vemos, toda ciudad es un campo minado, un refugio para inmigrantes, una zona de control” (p. 10). Además, el aislamiento de la pandemia,

que enmarca la conversación entre los autores del libro, acentúa la sensación de encierro, que es también, para los autores, un eco de toda conversación.

La conversación no es solo un modo de presentar la temática de la traducción, sino también es una clave determinante en la manifestación de la discusión:

Conversación –en castellano– suena a converso. Al parecer ya tenemos un problema para futuras traducciones. Las palabras vienen siempre acopladas, ensambladas, apareadas en otras, como las largas raíces de los árboles, así que somos dos conversos conversando. Y dos fantasmas, también, pero por motivos que descubrimos solo al final (p. 9).

De este modo, la conversación da lugar a comentarios y opiniones que se desarrollan con la fluidez del espíritu crítico, pero también con la sencillez de la espera, que conlleva la mirada perdida presente en la oralidad. Así pues, los autores se expresan con la libertad que otorga el conocimiento específico de las diferentes experiencias con la lengua, intentando desentrañar la historia, para encontrar posibles respuestas a la legitimidad de la traducción. En este contexto, destaca el interés investigativo de los autores, quienes agrupan a un conjunto de referencias filosóficas, literarias y artísticas, con agudeza, pasión e ironía. E incluso, ilustran y desmitifican algunas traducciones. Una de las menciones que realiza Gómez es el *Ulises* de Joyce, libro que, desde la perspectiva de Borges, era intraducible al castellano y al francés, debido a las características de los idiomas. Pese a todo, *Ulises* fue traducido al castellano por un empleado de una compañía de seguros, con escaso dominio del inglés, José Salas Subirat, que estaba colmado de argentinismos. Salas tradujo el *Ulises* durante cinco años, intentando imitar el inglés refinado de Joyce, de profunda raigambre irlandesa.

Es necesario señalar que, si bien las miradas de Harwicz y Gómez decantan en un discurso enriquecido de imágenes alusivas a la edición y publicación del libro, como objeto de interés para el(la) lector(a), sus enfoques observan senderos diferentes. De hecho, en Harwicz se trasluce una preocupación por la elaboración de la escritura y la captura del sentido del texto, de una lengua a otra. En Gómez, en tanto, se aprecia una preocupación por el oficio del traductor, respecto de la práctica lingüística, asumiendo las posibles variaciones que puede tener el texto al cambiar de lengua. Es más, Gómez es bastante crítico, en relación con el ejercicio de la traducción, al reconocer cierto grado de pacatería en la traducción francesa. Lo anterior, a propósito de un comentario de Harwicz por la traducción al francés de una película de un director argentino, en la que vio cierto grado de censura.

Claramente a los autores no les interesa obtener una única respuesta ante la interrogante de la traducción, siendo esta búsqueda la mayor certeza. En este contexto, existen pesquisas luminosas que contribuyen a la reflexión de la lengua y la cultura. Una de ellas es la idea de malentendido, que Harwicz propone como elemento presente en la traducción. Para Harwicz, el malentendido es parte de la literatura y de la vida, evocando a Proust, en *El tiempo recobrado*. A esto se agrega la mirada del vínculo entre lengua y poder, por parte de un escritor, que observa Harwicz. “El combate político de un escritor

creo que es ese, no escribir con la lengua del poder, saber a qué lengua se obedece, y sobre todo, no silenciarse si la lengua elegida no es la aceptada” (65). Si bien Harwicz está pensando en el nazismo y en cómo sus opositores hablaban la lengua del nazismo, resulta interesante apreciar cómo subyacen elementos muy presentes en la escritura. Dentro de estos, el posicionamiento político del escritor, mediante la lengua, y la distancia crítica que pueda tomar entre una lengua y otra. Por ello, adquiere tanto sentido su espíritu crítico en torno a la traducción de *Mátate amor* y su intención de situarse en la lengua ajena, para abordar la intención poética original.

De la reflexión anterior se desprende la noción de silencio, aludiendo a Blanchot, de quien versa la literatura al límite de la palabra, la figura del escritor disgregándose del autor. En este punto Gómez es clave para explicar el silencio en la propia conversación: “Nuestra conversación debería haber terminado, pero seguimos” (66). Así también, Gómez se refiere a la relación entre encierro, literatura y traducción, aspectos que parecen ir de la mano, por ello ejemplifica con el cautiverio argelino de Cervantes y con el encarcelamiento en Siberia de Dostoievski, entre otros casos. Algo parece suceder en el cruce cultural y lingüístico entre la lengua de origen y una segunda lengua. Un punto de eclosión y apertura para comprender el lenguaje más allá de la lengua como tal.

Otro aspecto interesante de la mirada de Gómez se trata de la metáfora de la oftalmología, para representar la literatura y la traducción. Gómez relata que en Buenos Aires un oftalmólogo le comentó que a veces subcontractaba a un estudiante en oftalmología para realizar la operación. En el ambiente oftalmológico se les llama *fantasmas*: “El lector es el paciente soñando. Y el oftalmólogo es el autor o el autor fantasma” (69). Con este ejemplo ilustra una práctica muy común en la industria literaria, pues muchos traductores subcontratan cuando están muy ocupados. Asimismo, Gómez agrega que existiría una tradición del oftalmólogo escritor y la oftalmología literaria: Proust, por su parte, desarrolla la metáfora de la miopía.

Son múltiples las revelaciones acerca de la traducción literaria que realizan Harwicz y Gómez en *Desertar*, miradas poco exploradas en la trayectoria editorial. Por este motivo se convierte en contribución poderosa para contemplar aquellos espacios intermedios en los cuales suceden las transformaciones creativas, por medio de la lengua. En este contexto, la metáfora de la música que plantea Harwicz ayuda a comprender la traducción literaria desde la creación y la interpretación humana. Así, observa los efectos de la traducción, tomando como referente al piano, y la partitura como el texto original. Por ejemplo, la *Marcha turca* de Mozart es interpretada por Glenn Gould y Lang Lang en velocidades distantes, que podrían considerarse piezas distintas. Para Harwicz, ocurriría un efecto similar con dos traducciones de un mismo libro, donde solo varía el traductor. Asimismo, Harwicz recupera del pianista y director Barenboim la idea de que quien ejecuta la melodía debiera hablar la lengua del compositor, ya que la lengua materna define el sonido. El músico menciona el

Reseñas

peso de los acordes alemanes, que proviene del peso de sus consonantes. La palabra *Hermana*, por ejemplo, se traduce *Schwester*.

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012022000551103>

Rosa Valentina Mayorga A.
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile)
rvmayorgaa@gmail.com