

Pagine Inattuali

Scrittori argentini di fine Novecento
Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella,
Ricardo Piglia e Alberto Laiseca

A cura di
Annabella Canneddu
e
Agustín Conde De Boeck

Federico II University Press



fedOA Press

Numero 10 della rivista elettronica «Pagine Inattuali»

ISSN 2280-4110

«Pagine Inattuali»

Scrittori argentini di fine Novecento, Leónidas Lamborghini, Héctor Libertella, Ricardo Piglia e Alberto Laiseca

Ottobre 2023

Direzione:

Roberto Colonna

Comitato Scientifico:

Tommaso Ariemma (Accademia di Belle Arti di Lecce); Giancarlo Alfano (Università degli Studi di Napoli, Federico II); Daniele Barbieri (Accademia di Belle Arti di Bologna); Horacio Cerutti Guldberg (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Fabrizio Chello (Università degli Studi di Napoli, Suor Orsola Benincasa); Didier Contadini (Università degli Studi di Milano-Bicocca); Serge Gruzinski (École des hautes études en sciences sociales (EHESS)); Stefano Lazzarin (Université-Jean Monnet Saint-Etienne); Mario Magallón Anaya (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)); Armando Mascolo (Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno (ISPF)); Stefano Santasilia (Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP)); Giovanni Sgrò (Università degli Studi eCampus)

In copertina:

Di tutta la politica capisco una sola cosa, la sommossa (Flaubert G., *Lettere a Louise Colet (1846-1848)*, Milano, Feltrinelli, p. 9)

Tutto il materiale pubblicato è distribuito con licenza “Creative Commons - Attribuzione” (CC-BY 4.0).

ANNABELLA CANNEDDU

Traducir a Libertella

*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*

1. Introducción

Héctor Libertella (1945-2006) ha sido un autor argentino de culto. A pesar de su posición marginal dentro de la *Librería Argentina*¹ – así titula una de sus antologías de literatura nacional, título que hace alusión al histórico local de Marcos Sastre donde se tenían 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 reconocen² como el fundador del canon actual, en cuanto iniciador de la «ficción crítica», género proliferante en Argentina para autores nuevos y menos nuevos (el primer capítulo de *Aquí América Latina* de Josefina Ludmer es un ejemplo esclarecedor de la influencia de Libertella en la literatura argentina). De ese autor poco estudiado en su país, desconocido en Italia e inédito en España, no existen – o al menos no tengo constancia de ello– hasta la fecha traducciones publicadas. El único que ha abordado la traducción de una obra suya ha sido el profesor Jeremy Munday, que a finales de los 90 tradujo el relato breve *Nínive* para «una conocida editorial de Londres», que al final excluyó el cuento de su colección de

¹ Cfr., H. Libertella, *La Librería Argentina*, Alción Editora, 2003.

² Cfr. M. Damiani (comp.), *El efecto Libertella*, Santa Fe: Beatriz Viterbo Editora, 2010.

narrativa latinoamericana al considerar el texto demasiado alejado de los hábitos lectores de su público³. Tampoco hay muchos estudios sobre Libertella; se cuentan un par de intervenciones de Guillermo Saavedra⁴, una decena entre monografías, artículos académicos y comunicaciones de Esteban Prado⁵ y Silvana López⁶, y *El efecto Libertella*, recopilación de ensayos a cargo de Marcelo Damiani, que ya citamos arriba.

En esta introducción a Libertella nos limitaremos a proporcionar solo algunos datos, estrictamente ligados a su trayectoria profesional (preferimos prescindir del dato biográfico, para evitar la confusión que podría producirse entre autor, narrador y personajes). 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

³ Episodio citado en Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, 4a edición, Londres; Nueva York: Routledge, 2016.

⁴ Cfr., G. Saavedra, *Héctor Libertella: la literatura como fenómeno visual*, en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.

⁵ En particular: E. Prado, *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> > 2010; E. Prado, *Héctor Libertella o la vanguardia hospitalaria. Entrevista con Guillermo Saavedra*, «Estudios de Teoría Literaria», año 2, n. 4, UNMDP, 215-21. < <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/746/765> > 2010), y las monografías: *Libertella. Un maestro de lecto-escritura* (Mar del Plata: Puente Aereo, 2014) y *Por una literatura diferente. Héctor Libertella: biografía crítica y política editorial* (Villa María: Eduvim, 2022).

⁶ En particular, S. López, *Huellas y transformaciones. La escritura de Héctor Libertella*, Corregidor, 2022; y S. López *El árbol, la huella y el fragmento. Escritura y lenguaje en los textos de Héctor Libertella*, «Letrab» n. 13, UGR. 2014.

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 como veremos plasma *El árbol de Saussure*. 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 además este año se prevé la publicación por la editorial Adriana Hidalgo de las *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. Creemos también que llevar su obra a Europa puede constituir una manera de dar una (nueva) proyección internacional a los autores latinoamericanos. Si consideramos, como dijimos 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. El abordaje al autor y a los textos que iremos mencionando será desde el punto de vista traductológico, a partir del cual iremos destacando los aspectos principales para 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, con respecto a la cual nos apoyaremos en los estudios de autorizados especialistas publicados hasta la fecha, a través de los pasos que iremos citando.

2. Escritura, rescritura, *pathografeía*

En su *Huellas y transformaciones* – estudio más completo sobre el autor, y más recientemente publicado –, Silvana López indica *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000) como texto de partida ideal para acercarse a la obra de Libertella⁷, y la misma obra es descrita por la crítica como la «obra maestra de la ficción teórica»⁸. El libro está dedicado a Jorge Palant, dramaturgo y médico psicoanalista nacido en 1942, receptor ideal de esta obra construida sobre la tensión entre los extremos (in)conciliables de la narración y del ensayo. Para definir mejor la sustancia de ese texto, nos vamos 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 ellas⁹.

⁷ Cfr., S. López, *Huellas y transformaciones*, pp. 337 y ss.

⁸ M. Damiani, «H: El efecto Libertella», introducción a *El efecto Libertella*, Santa Fe: Beatriz Viterbo Editora, p. 9.

⁹ H. Libertella, *La palabra de más (una nueva introducción al ensayo)*, en John Skirius (comp.) *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 603.

El árbol de Saussure 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 Castellarnau¹⁰, el ghetto de *El árbol* funcionaría como una instalación autosuficiente en que personajes, acciones y hechos no poseen ningún referente, 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»¹¹. 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, podemos decir 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 *suen a griego*) y manipula el lenguaje, lo fuerza para recuperar el significado primordial de las palabras (de ahí su predilección por la etimología, como iremos viendo). 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) interperlando las certezas semánticas del lector (para que llegue a sentir que lo que lee parece griego; o mejor: Bárbaro); siempre

¹⁰ Cfr., Damiani, *op. cit.*, p. 49.

¹¹ H. Libertella, *Zettel*, Córdoba (Argentina): Letranómada, p. 15.

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)¹².

Libertella quiere volver a 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 parciales¹³.

Esos efectos parciales se reflejan en el conjunto de la obra libertelliana, que podríamos considerar como un único libro, mil veces rescrito. El autor suele desvelar las fases de composición: 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

¹² Damiani, *op. cit.*, p. 18.

¹³ H. Libertella, *Patografía. Los juegos desviados de la literatura*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, pp. 95-96.

casi antidotos 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»¹⁴, la clave de lectura de la obra libertelliana no residiría en interpretar el contenido, sino en adivinar la forma.

3. El lector de Libertella

Si Umberto Eco identifica en el Lector Modelo «un insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale»¹⁵, Libertella escribe en cambio para el «Lector Cualquiera», 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 *hembro* se coloca en una etapa anterior a la interpretación, porque el texto que lee no la contempla:

puesta en obra 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 Cualquiera¹⁶.

¹⁴ H. Libertella, *El árbol de Saussure. Una utopía*, Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2000, p. 56.

¹⁵ U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milán: Bompiani, 1991, p. 62.

¹⁶ H. Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, p. 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: «Allí donde hay un solo interlocutor, se constituye un mercado»¹⁷ afirma. 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»¹⁸.

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»¹⁹. El proyecto cavernícola de Libertella se coloca 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?²⁰

4. Semiótica del texto y semiótica de la traducción

En *La traduzione totale*, obra que presenta una serie de modelos de traducción adecuada a partir de la semiótica textual y semiótica de

¹⁷ H. Libertella, *El árbol de Saussure*, p. 94.

¹⁸ L. Estrin, *El bailarín, un santo*, en Marcelo Damiani (comp.), *El efecto Libertella*, Santa Fe: Beatriz Viterbo, 2010, p. 49.

¹⁹ H. Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, pp. 34-35.

²⁰ *Ibidem*, p. 40.

la cultura, Torop afirma que «il [testo originale] detta il metodo ottimale per tradurlo»²¹; en Libertella, 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», leemos en *El árbol de Saussure*) y la negación de los procesos de semiosis: el signo árbol está en el 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). Creemos sea 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.

A la luz de esto, la mirada semiótica nos 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: en palabras de Sontag, hay que renunciar a la idea de que existe un «subtexto que resulte ser el verdadero»²². 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”²³. En la perspectiva semiótica, la estructura de un texto no está limitada a los dos planos de Expresión y Contenido, sino que estos dos planos se actualizan *en* la dimensión interpretativa, que también

²¹ P. Torop, *La traduzione totale*, edición y traducción de Bruno Osimo, Milán: Hoepli, 2010, p. 96.

²² S. Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*, traducción de Horacio Vázquez Rial, Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 19.

²³ Cfr. J. Fontanille, «Semiótica de los textos y de los discursos (método de análisis)», en A. Muchelli (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, 2ª ed., París: Armand Colin. Traducción de Horacio Rosales, 2004. Disponible en < <http://semiouis.blogspot.com> >.

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 a red de “estructuras emergentes”²⁴.

Principal objetivo de toda traducción es que el texto mantenga una coherencia semiótica, esto vale aquí más aún en consideración de la perspectiva de Libertella hacia crítica y la traducción literaria. En palabras del autor, el enfoque semiótico aplicado al análisis textual puede evitar que las obras sean «sujetas al impreciso juicio de valor metafísico»²⁵. 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»²⁶.

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 obras²⁷.

En *Pathografeia* y en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*²⁸, por ejemplo, nuestro autor pone en guardia al traductor sobre los riesgos de la «pasión etimológica», que alejaría al traductor de «todo objetivo»; sin embargo, ese recurso nos interesa especialmente porque nos permite mantener relaciones significante-significado afines a las que establece Libertella (él mismo *traduce* continuamente conceptos acogándose a la base etimológica).

²⁴ Cfr. U. Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, Milán: Bompiani, 1975.

²⁵ H. Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, p. 67.

²⁶ *Ibidem*, p. 66.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ H. Libertella, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

Además, la traducción etimológica satisface la necesidad de literalidad, de fidelidad *al signo*, en dirección opuesta a la actitud interpretativa: 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*²⁹.

5. Desandar la *red hermética*

La escritura de Libertella continúa aquella tradición hermética que él mismo traza en *Nueva escritura en Latinoamérica*, y que a partir del Corpus Hermeticum llega hasta el barroco de Lezama Lima y el neobarroco de Severo Sarduy, que sus contemporáneos declinan en el concretismo, la ficción teórica, el arcaísmo y en lo que el autor define “hipergongorismo”³⁰. Como destaca Silvana López en su estudio sobre el conjunto de 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»³¹. 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»³².

A lo largo de toda su obra Libertella procura dismantelar los procedimientos de significación, desarmando los mecanismos de construcción de las palabras clave que se repiten en su escritura,

²⁹ Cfr. a este propósito Ricoeur, *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di D. Jervolino, Morcelliana, 2001.

³⁰ Cfr. el “Árbol hermético de las vanguardias” dibujado por E. Stupía, en Héctor Libertella, *El paseo internacional del perverso*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p. 45.

³¹ S. López, *Huellas y transformaciones. La escritura de Héctor Libertella*, p. 236.

³² *Ibidem*.

hacia el “momento ideal” de la lengua del cavernícola³³. Los juegos morfológicos con los formantes que caracterizan la escritura libertelliana revelan el recorrido etimológico de las palabras, de las que el autor recupera las raíces griegas o latinas, en el intento de recuperar 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 nos permitiría acercarnos a la utopía de una interpretación unívoca, a la que debería tender, en nuestra opinión, toda traducción, considerando 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 que recupera un significado arcaico a partir de una forma, y no un contenido, nos pareció un posicionamiento teórico ideal para que la traducción se quedara, citando Libertella, “más acá de la interpretación”³⁴, sin necesidad de “reducción a contenido”, que es la definición misma de interpretación, en el sentido deterior, de Sontag en el ya citado ensayo sobre el tema. Entonces, el recorrido etimológico de una palabra da cuenta de los diferentes momentos en que se unió a un dado significado un significante, en este sentido la búsqueda del momento ideal en el hilo del recorrido histórico de un término nos aparece una opción fructífera en cuanto nos permitiría reunir en algún punto un contenido dado y una expresión dada, incluso allá donde el focus en el contenido o en la expresión, solo, no permitiría llegar a un resultado análogo. El traductor, por su parte, también es llamado a jugar con la lengua meta, forzando la gramática y rompiendo con las inercias traductoras. El cavernícola Libertella juega a volver a las raíces griegas y latinas de palabras claves en su producción como *moda*,

³³ Cfr. H. Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*, 1977.

³⁴ Así el autor titula un apartado de *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, 1990.

cifra, pasión-padecimiento, y de otras insospechables, como *idiota*. A pesar de la infrecuente relación con los estudios de traducción, la etimología nos parece un recurso legítimo y válido, aún más al traducir una obra que rebosa de juegos etimológicos. El recorrido etimológico de Libertella busca recuperar los significados connotativos de las palabras (no olvidemos que una de sus obras clave se titula *El árbol de Saussure*, y que más que nada es una reflexión sobre el signo).

Ya que Héctor Libertella fue pródigo en contribuciones acerca de escritura, traducción y mercado editorial, no estará mal que su traductor las lea. En *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* 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 des y cadenas, y el etimólogo termina desvariando su camino, demora su llegada y pierde para siempre todo objetivo³⁵.

El uso del lenguaje en Libertella es una de sus maneras de demostrar sus tesis sobre vanguardia y mercado editorial, y por lo tanto consideramos importante que la traducción a su vez juegue con la lengua meta, fuerce la gramática y rompa con las inercias traductoras, y es propiamente ese el aspecto que más dificulta, a la vez que hace estimulante su traducción, que deberá forzar el idioma hasta donde el léxico y las superposiciones semánticas lo

³⁵ H. Libertella, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p. 68.

permitan. Concretamente, las dificultades más evidentes a la hora de devolver 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.

6. Conclusiones

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 textos de género, en sus varios niveles de consagración. Más que de confirmar un canon, o establecer paralelos entre corrientes nacionales, traducir a Libertella, y así dar a su obra difusión internacional, sería un modo de llamar la atención sobre una forma distinta de hacer crítica y de hacer ficción. Al escribir, el autor está desvelando las fases de composición de su obra, y entonces a lo largo del texto aparecen distintas versiones de una misma frase; los mismos conceptos son modelados 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, y todo esto también se tiene que recrear en la traducción, a partir de la dimensión intratextual, de los lazos internos al texto.

Más allá de los enlaces intratextuales, otro aspecto que hay que manejar a la hora de traducir a Libertella es la dimensión intertextual de sus obras. Todo su texto, como actualización de toda Literatura, está construido en la referencia (a textos de otros; a textos suyos; a textos inventados: es decir, que todavía no se han escrito). La acumulación densa de citas directas e indirectas, reales, apócrifas, cuando no directamente ficcionales, supone, en el proceso de traducción, además de una buena intuición, un importante trabajo de documentación, antes que nada para

distinguir las citas reales de las apócrifas, para las reales buscar posibles ediciones italianas de las obras citadas para que resuenen al oído del lector en traducción como en el original, y para las ficcionales saber reflejar la voz de cada uno de los autores citados, para así reconstruir los enlaces intratextuales, intertextuales y extratextuales, que van del texto al mercado, pasando por los aspectos culturales, tratando de evitar la mirada exotizante que muchas veces permea las traducciones italianas de los autores de Latinoamérica.

En conclusión, las claves para la interpretación adecuada de un texto, que tenemos que considerar requisito fundamental a la hora de traducir aquel texto, se dan *en el texto* a través de aquellas estructuras emergentes que el análisis semiótico nos permite codificar. Para decirlo en la terminología echiana, existe una *intentio operis* cuyas estructuras se dan en el texto y que da cierto margen de interpretación, cuyos límites el mismo texto establece³⁶. Es en este sentido que sería ideal traducir desde “más acá de la interpretación”, tratando en cada fase del proceso traductivo 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; el papel del traductor conllevaría desde este punto de vista un continuo ejercicio de abstracción, desde una posición que le permitiría evitar reelaboraciones que miren únicamente al contenido, además que relecturas digamos personales que no sean admitidas en el texto, para evitar, en palabras de Eco, «especulaciones místicas sobre el sentir común que se realizaría entre el traductor y el autor original»³⁷.

³⁶ Cfr. U. Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, Milán: Bompiani, 1975.

³⁷ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milán: Bompiani, 2003, p. 16.