

## (IMPASES) ... *INQUIETANTES*

"La máscara" que (enmascara) "la mascarada", es  
la 'verdadera cara', de la 'cara verdadera'...  
de LA MÁSCARA  
"LA VERDAD tiene estructura  
de ficción" J.L.

- sus efectos se presentifican en:  
¿la palabra? ¿la imagen? ¿la letra?  
(cuando se dice) (cuando se muestra) (cuando se  
escribe)



La verdad está en el discurso, ¿está en la cara?  
o está oculta en la máscara? ...

Lo REAL lacaniano, corresponde a los iiiE-F-E-C-T-O-S!!!  
que se producen desde "ese Vacío de Goce", que Freud lo ha  
llamado DAS UNBEWUSSTE (in-consciente) y Lacan lo  
nombrara como L'Une Bévue, (yerro-equívoco), cuyas  
producciones fueron llamadas por Freud como "Formaciones  
del Inconsciente", que corresponden a "un-saber-no-sabido"  
ligado a un "vacío de un Goce" que se c-i-f-r-a en la trama  
que se teje, para emerger en los sueños, en los lapsus-(como  
en el chiste), en lo que van a constituir los actos fallidos,

también la insistencia significativa, o en el actuar (juega el fantasma), apremian en las compulsiones, donde interviene lo pulsional. Son LOS EFECTOS de ese VACIO DE GOCE, que constituye lo REAL, lugar del SIN-SENTIDO:

ME PARECE

EDUARDO PAVLOVSKY, DRAMATURGO, ACTOR Y PSICOANALISTA

### 1 Maravilloso sinsentido

Beckett miniaturiza la literatura dramática. Es un clásico gigante de nuestro tiempo. Esta por encima de todo lo escrito. Su "despoblamiento", su austeridad y maravillosa utilización del lenguaje marcan un antes y un después de Beckett. Así también lo entienden dos de los más grandes investigadores de la literatura beckettiana en la Argentina. Laura Cerrato y Lucas Margarit.

En una entrevista, tal vez la única concedida por el dramaturgo irlandés a Lawrence Shainberg (1981), sugiere tal vez sin saberlo el origen de "Los días felices":

"Es una paradoja pero con la vez, cuanto más disminuyen las posibilidades, tanto más aumentan las chances. Con la capacidad de concentración disminuida, la pérdida de la memoria y la inteligencia oscurecida, aumentan las probabilidades de decir algo más relacionado con lo que uno realmente es. Aunque todo parece inexpresable, la necesidad de expresar subsiste. Un

2 niño necesita hacer un castillo de arena -aunque no tenga sentido-. En la vejez, con solo unos granos de arena, uno tiene la posibilidad mayor. Es la mejor síntesis sobre el maravilloso discurso de Winnie, en la excepcional interpretación que en estos días hace Marilú Marini.

3 Cuando Beckett visitó a su madre en Dublín, con el mal de Parkinson, la encontró completamente irreconocible y pensó que todo lo que había escrito antes estaba mal encaminado. Entendió que no tenía sentido seguir agregando cosas al depósito de la información y seguir reuniendo conocimientos. Lo que se proponía era investigar el no conocimiento, la no percepción, el mundo de lo incompleto.

Tuve la suerte de ver en 1975 la versión de J. Louis Baurault y Madelene Renoud de "Los días felices" en París y hace menos de dos meses nos llegó la versión de la obra filmada en Tenerife en 2000 con Rosaleen Linehan y Richard Johnson bajo la dirección de Patricia Rozema.

Declaran que Beckett dirigía sus obras como si fueran partituras musicales y que se enojaba si le preguntaban qué quería significar alguna frase. Como dice Deleuze: la gente se siente "afectada" por Beckett o no.

Ahora le quiero hablar como actor a Marilú; no perdí un solo texto de Winnie, una sola palabra, un solo movimiento de toda la pequeña artillería de objetos que utiliza Winnie como su universo cotidiano -para pasar un "día feliz". Desde los discursos filosóficos dedicados a Willie hasta ese maravilloso engranaje concreto que es su "desrealización" del lenguaje. Estaba tan atento que la primera hora te "escuché" en 15 minutos. Tiempo de intensidad. Tiempo de musicalidad. Para hacer esa Winnie, debes haberte ubicado en la maravillosa música del "sinsentido" de la obra. La maravillosa música del sin sentido de la vida. Y atravesarlo a través de ese texto extraordinario. Para un admirador de Beckett como yo fue un regalo la sensibilidad de una gran actriz que me permitía escuchar a Beckett en todo su esplendor. En toda su potencia. En toda su desgarradora musicalidad.

4 Monólogo donde tu cuerpo inmóvil recorre todos los devenires posibles en un escenario. No hay recorrido en tu actuación. Hay sólo movimientos. No hay que confundir recorrido con movimiento en teatro. Cada vez que Winnie decía "y ahora qué", resonabas en mis cotidianos "y ahora qué" y en los gestos del invento diario para sobrevivir.

En el segundo acto hubo un momento excepcional: cuando de Winnie sólo sobresale su cabeza y con su cuerpo totalmente hundido realiza una bellísima

5 descripción de la extensión de su campo visual. Sólo puede ver sus mejillas con esfuerzo, si infla sus mofletes; puede ver tal vez algo de sus labios y puede imaginar tal vez su frente. Pero las cosas así son y Winnie puede seguir diciendo palabras mientras las haya y pueda imaginar un Willie que las escuche.

La máquina funciona así. Siempre así. Siempre será así. Gracias Marilú. Gracias por tu gran lección de teatro y por la inocencia de tu Winnie que sólo puede ser femenina. Exquisitamente femenina.

Son LOS EFECTOS DEL MARAVILLOSO SIN-SENTIDO... (lo REAL), inasible-inimaginable, cuyo lugar ha sido ocupado por Las Producciones del Espíritu: Filosofía-Arte-Religión...

POR SILVINA FREREA

La literatura argentina conserva una larga tradición de citas falsas, erudición apócrifa y referencias equívocas. En muchas ficciones traducir y escribir son las dos caras de la misma moneda de la creación. Jorge Luis Borges da un paso más allá al objetar el concepto de "texto definitivo" y la noción de que las traducciones son necesariamente inferiores a los originales. El traductor y profesor Sergio Waisman analiza las irreverencias borgeanas contra las metrópolis y sus cánones en *Borges y la traducción* (Adriana Hidalgo), que se presenta hoy a las 18.30 en el Centro Cultural de España (Florida 943) con la participación de Ricardo Piglia y Patricia Willson. En este libro, subtítulo "La irreverencia de la periferia", Waisman examina las contribuciones de Borges al pensamiento teórico sobre la traducción en tres de sus ensayos principales: "Las dos maneras de traducir", "Las versiones homéricas" y "Los traductores de *Las mil y una noches*". Pero además, demuestra cómo estas teorías coinciden con el desarrollo de sus técnicas narrativas en *Historia universal de la infancia*, *Ficciones* y *El Aleph*. "La traducción se suele pensar como una actividad literaria secundaria, la de un escriba, pero para Borges no existe diferencias entre la producción de textos originales y traducciones", dice Waisman en la entrevista con *Página/12*.

"La traducción siempre es equívoca, mala o desviada, nunca logra ser fiel como se dice que debería ser. Pero en vez de condenar esta idea sobre la traducción, Borges la defiende porque encuentra que a menudo los méritos de una traducción residen más en sus infidelidades creadoras que en sus fidelidades", explica Waisman. En la obra de Piglia, que pone al día las técnicas de Borges y de Arlt, la traducción es un acto de resistencia periférica. "El autor de *Borges y la traducción* vive desde los 9 años en Estados Unidos y actualmente es profesor de Literatura Latinoamericana en la George Washington University y ha traducido al inglés a los argentinos Ricardo Piglia (*Nombre falso y La ciudad ausente*) y Juana Manuela Gorriti y al boliviano Nataníel Aguirre.

—¿Por qué Borges celebra las infidelidades creadoras de una traducción como la de Galland en *Las mil y una noches*?

—Borges sostiene que una traducción puede ser originaria, puede fundar. Cuando va descubriendo las inconsistencias, las falseda-

LITERATURA ENTREVISTA CON SERGIO WAISMAN

## "La traducción es un acto de resistencia periférica"

En su libro *Borges y la traducción* analiza irreverencias borgeanas contra el canon y su concepto de la reescritura.

"Borges encuentra que a menudo los méritos de una traducción residen más en sus infidelidades creadoras que en sus fidelidades."

des, las contradicciones en algunos casos las celebra porque valora el resultado, le parece feliz y eficaz. El leyó media docenas de traducciones de *Las mil y una noches* y encuentra que el primer traductor fundador, Galland, tiene varios cuentos que nunca se encontraron en ningún original. Galland volvió de Medio Oriente con un joven ayudante que supuestamente fue el que le contó los cuentos que incorporó como parte del original. Los traductores siguientes, que traducen del original, no encuentran esos cuentos, y sin embargo todos los incluyen porque de alguna manera la traducción de Galland funda lo que es *Las mil y una noches* para el Occidente.

—¿En qué sentido Borges equívoca el acto de escribir con el de traducir?

—Para Borges la traducción siempre forma parte del trabajo de un escritor, son dos actividades que se nutren. Practicar la traducción como si fuera una forma de escritura originaria o incorporar la traducción en la creación de textos es una postura, una manera de crear literatura importante, especialmente para entender cómo los escritores y traductores de la periferia se relacionan con las tradiciones argentinas y del centro occidental europeo y norteamericano.

—¿Por este modo de relacionarse con las tradiciones toma como ejemplo una traducción que hace Borges de un poema de e.e. cummings?

—Sí, traduce *Buffalo Bill*, que trata sobre un personaje legendario del oeste de Estados Unidos. Desde el punto de vista de las formas y la sintaxis es una traducción muy literal que recrea los experimentos formales del original. Pero pone la palabra "padrillo" y a la vez que reproduce el experimento poético vanguardista de cummings lo desplaza a la pampa argentina. Mientras la palabra "padrillo" desplaza el texto hacia el Río de la Plata, la literalidad de la traducción nos llevaba hacia la leyenda norteamericana.

—¿Cómo explica la irreverencia de la periferia?

—Se podría decir, quizá no muy en serio, que lo más importante que nos deja Borges es la idea de que las escrituras periféricas tienen el gran valor de poder ser reescrituras; borradores y versiones que no tienen que ser fieles al original. La literatura para Borges siempre es traducible. El escritor argentino está en relación con el centro de una manera análoga a la del judío respecto de Occidente o los irlandeses respecto de Gran Bretaña: están al margen del centro, pero también son parte de él. Y esa libertad que tienen de entrar y salir del canon les permite a los escritores argentinos y latinoamericanos actuar con irreverencia ante las tradiciones del centro y las propias. Borges realiza esa irreverencia a través de la escritura como traducción y mucho de lo que se ha analizado del sistema de intertextualidades en sus textos se puede también repensar como un modo de la traducción.

La Filosofía, (la razón), Las Artes (la percepción) y La Religión, (la fé), quizás también pertenece La Magia, y en su proximidad, sin invadir este campo, pero aportando la posibilidad de verificar sus descubrimientos: La Ciencia.

Roland Barthes ha puntualizado el valor performativo del verbo escribir en la modernidad. Si escribir se ha vuelto autorreferencial no quita que obstinadamente, imaginariamente, se sostenga la creencia de que siempre se escribe para alguien o al menos para algo. En algunos casos escribir, escribir crítica pongamos como ejemplo, es el producto de un alto costo físico - la escritura es un capítulo de la Física Cuántica pero también. Escribir algo, hacer del verbo escribir un verbo transactivo. Ya no se trata de saber quién escribe, o por qué se escribe, sino saber qué cosa es escribible, pregunta que al deshumanizarnos, nos enfrenta al desierto de la Historia. Sostenemos, siempre hemos sostenido, que escribir es merodear alrededor del "corazón maligno de todo

Roland Barthes ha puntualizado el valor performativo del verbo escribir (en la modernidad). Si escribir se ha vuelto autorreferencial no quita que obstinadamente, imaginariamente, se sostenga la creencia de que siempre se escribe para alguien o al menos para algo.

"Leer, escribir, así como se vive bajo la vigilancia del desastre: expuesto a la pasividad fuera de la pasión. La exaltación del olvido.

No eres tú quien hablará; deja el desastre hablar en tí, ya sea por olvido o por silencio."

Maurice Blanchot,  
*L'écriture du désastre*

Como uno de los puntos cruciales de la escritura, específicamente sobre el poder que la letra escrita tiene con el sujeto, sus "imperativos categóricos" que en KANT están regidos por principios tiránicos e inefutables, en SADE, despiertan sus efectos a la "imaginación", por (la vastedad de los despliegues) y, en su oposición (acotan la mirada sobre la imagen visual). Es todo "eso" y nada más que "eso", lo que no impide a veces, que esa misma imagen, desencadene imposibles asociaciones, según las marcas de su historia. H. C.

Las versiones circulan las que corresponden a un original censurado, traicionables ambigüedades y variantes, que en las asociaciones de un traductor producen y distorsionan cuando se trata del pasaje de una lengua a otra. H. C.