

La coexistencia estratégica
Juan José Saer y la traducción

Por Luigi Patruno
(Harvard University, Cambridge, EE. UU.)

Uno de los efectos de la extraordinaria labor del editor de los *Borradores inéditos* de Juan José Saer es que logra iluminar elementos de la obra que estaban disfrazados por las intervenciones públicas del propio Saer. De esos elementos, quisiera presentar aquí algunos materiales para una reflexión posible sobre los problemas de la traducción, reflexión que podría orientarse “hacia afuera” y “hacia adentro” de la obra. Hacia afuera, para tratar de entender cómo circulan los textos de Saer más allá de la Argentina y del castellano; hacia adentro, para preguntar qué relación sostiene su escritura con la traducción y cuál es el papel que cumple la red extranacional de lecturas en la definición de la tradición personal y de la poética de Saer.

Hacia afuera

Quisiera empezar por la hipótesis presentada por Ricardo Piglia en *Las tres vanguardias*. Piglia sostiene ahí que los elementos formales de la novela están vinculados al ejercicio de la traducción: “La forma de la novela aparece ligada, de un modo directo, a problemas de la traducción. Se puede establecer una relación entre novela y traducción y, por lo tanto, considerar la circulación de la novela fuera de su lengua como un elemento clave en la historia y en la discusión del género”.¹ Todo balance actual de la novela debería considerar esa tensión implícita en el género, la relación entre las posiciones de tipo local y los procedimientos de la escritura que exceden las tradiciones nacionales. Las estrategias de selección y de lectura de un texto más amplio de aquel que ofrece la llamada “literatura nacional” son elementos centrales en la definición de la poética de un escritor. Al mismo tiempo, la circulación de la novela por fuera de la lengua en la que está escrita constituye un problema central en los debates sobre el género.

En su libro, Piglia plantea de este modo el problema de la traducción en relación con las obras de Juan José Saer, Manuel Puig y Rodolfo Walsh, aunque para el caso puntual de Saer no ofrece ninguna respuesta directa y desplaza en cambio toda esta cuestión hacia la relación de sus textos con los medios. La única referencia explícita a la

traducción en Saer es la mención de una escena de “A medio borrar”, relato incluido en *La mayor*. Ahí Washington Noriega le dicta a Pichón Garay un fragmento de la traducción de *El derecho a la pereza*, ensayo de Paul Lafargue que Saer mismo tradujo en 1974 con el seudónimo precisamente de Washington Noriega.²

Hay por lo menos dos argumentos acerca de la traducción que pueden derivarse de la lectura de Piglia, y ambos sugerirían una especie de resistencia al afuera de la obra de Saer. Está por un lado la disposición de esta obra a la poesía, la expansión de un sistema poético que opera por debajo de la prosa, y a tal propósito Piglia sugiere que, a diferencia de la novela, la poesía no está hecha para resistir la traducción. Recuerda entonces a Pier Paolo Pasolini y su afición por Carlo Emilio Gadda, que trabajaba con los dialectos, concluyendo que “lo que vale para Pasolini es lo que no pasa a la traducción”.³ Por otro lado, a partir de la división entre narración y novela que organiza sus hipótesis, Piglia sugiere que Saer sería más bien un narrador, no un novelista: “Saer parece encaminado a escribir pequeños fragmentos de duración media de una novela en marcha cuyo cierre será póstumo”.⁴

Quedaría así liquidado el problema de la traducción en Saer, aunque quedarían también desatendidas las provocaciones implícitas en los argumentos de Piglia, sobre todo las del segundo. Por razones de espacio, quisiera mencionar aquí solo un ejemplo de cómo circula la obra de Saer afuera del castellano. No existe ningún estudio que haya encarado su recepción en el extranjero y el único que ha mostrado cierto interés en ello es Sergio Chejfec. En una nota publicada en la *Revista Ñ* en ocasión de la aparición de *Glosa* en los Estados Unidos, Chejfec reflexiona sobre las versiones de títulos, elementos centrales en las políticas literarias de la traducción: “En general estamos ante el misterio de que el texto puede cambiar, incluso la historia, pero jamás el título”.⁵ Como es sabido, el título *Glosa* fue sometido por el editor estadounidense (Open Letter) a un cambio radical, y la novela circula como *The Sixty-Five Years of Washington*.⁶ “Si por un momento imaginamos el título *Los sesenta y cinco años de Washington* para esta novela —escribe Chejfec—, sentimos que se disuelve ese curioso igualitarismo entre los elementos y aspectos de la narración, desde los mundanos a los políticos, que la neutralidad aparente de la operación retórica incluida en la palabra ‘glosa’ estipulaba”.

Hace muy poco, Open Letter ha publicado también *The One Before*,⁷ traducción de *La mayor*, y es interesante notar su índice y la organización de los textos ahí incluidos. Se ha dicho que “La mayor”, el texto homónimo que abre el libro, representa un límite de la obra de Saer, uno de esos puntos donde la literatura tiende al

extremo y desde los cuales es preciso retraerse para seguir avanzando.⁸ Los “Argumentos” que completan el índice de *La mayor* indicarían por otro lado una especie de “paso atrás”, una “retirada” necesaria para que el propio Saer pudiera depositar núcleos temáticos a ser retomados en la obra posterior. El libro estaba organizado así, con el relato “extremo” de entrada y los textos que se desarrollarían en la obra futura como cierre: una estructura que, lejos de agotar la productividad de la obra, presenta a la vez su límite y la superación de aquél.

Ahora bien, el lector que pasa las páginas de *The One Before* se encuentra con una curiosa inversión de este índice. El libro comienza con los “Argumentos” (“Arguments”), sigue con “A medio borrar” (“Half-Erased”) y termina con el relato “La mayor” (“The One Before”), que Saer había colocado en cambio al comienzo. No se trata de una operación de importancia menor, sobre todo considerando el cuidado que tenía Saer en la disposición de sus textos,⁹ y es por lo tanto oportuno interrogar las razones de este reordenamiento. Es posible que el editor estadounidense haya operado con el fin de “actualizar la lectura” de la obra saeriana, o que pensando en las demandas de cierto mercado haya querido sortear las dificultades de un texto como “La mayor” confinándolo al final. Sea cual fuere la razón de esta elección, queda invalidada la mirada del propio Saer ante la obra, ese proceder en el que la edición también formaba parte de un preciso programa poético. ¿Qué efectos produce este trastrocamiento en la percepción y recepción de la obra de Saer afuera del castellano? ¿Cómo leeríamos *La mayor* si empezáramos por los “Argumentos” y termináramos con el relato “extremo”? ¿A cuáles reordenamientos estaría sujeta la obra de Saer a partir de esta inversión?

Hacia adentro

Una reflexión posible sobre la traducción debería orientarse al mismo tiempo hacia afuera y hacia adentro de la obra. Resulta bastante llamativo el hecho de que el tema no haya despertado un gran interés por parte de la crítica especializada, un vacío curioso cuando se recuerda que a Saer se lo ha leído a menudo en relación con el cosmopolitismo literario. En parte, la culpa de esto la tiene el propio Saer, quien repetía constantemente que sus traducciones no eran sino ejercicios que servían “para ablandar la mano” antes de empezar el trabajo de escritura.¹⁰ Una mayor atención en estas cuestiones, sin embargo, podría demostrar que las traducciones activan una serie de estrategias que son centrales en la construcción de su obra.

El estudio de estas estrategias debería empezar por un análisis de las traducciones

ejecutadas por el propio Saer. Mientras se preparaba la edición en cuatro volúmenes de sus papeles, Daniel Balderston publicó un ensayo sobre las traducciones de los poemas en lengua inglesa que se encuentran en el *Cuaderno 56* del Archivo Saer, material en parte reproducido en el tercer volumen de borradores.¹¹ Más recientemente, Beatriz Sarlo le ha dedicado algunas páginas a este mismo cuaderno.¹² Por último, el texto de Santiago Venturini incluido en estas actas presenta al respecto algunas muy inteligentes reflexiones.¹³

A estos análisis, deberían sumarse las reflexiones del propio Saer sobre los problemas de la traducción. El corpus es abundante, e incluye la “Advertencia” a su traducción de *Tropismos* de Nathalie Sarraute;¹⁴ la nota a la traducción de *El derecho a la pereza* de Paul Lafargue; un prólogo inédito y sin título que acompaña una serie de traducciones de poemas de Dylan Thomas;¹⁵ el ensayo “Trabajando con Laure”, preparado para un homenaje a Laure Guille-Bataillon, su traductora al francés, donde Saer valora profundamente la práctica social que genera el ejercicio de la traducción;¹⁶ la presentación a “Un Choix de centro e Forty Haikus”, serie de haiku traducidos del francés y publicados en la revista mexicana de Hugo Gola, *El Poeta y Su Trabajo*;¹⁷ el ensayo sobre las versiones del *Ulises* y la traducción de Salas Subirat,¹⁸ objeto también de un breve estudio de Patricia Willson (2007).

Todos estos análisis deberían incluir también las varias anotaciones esparcidas en los papeles de trabajo, donde Saer lee en inglés, francés, italiano, pero también en traducción, y le suena, por ejemplo, en el francés de Gombrowicz el habla porteña, o en el sonido de las palabras de Henry James un logro de los traductores argentinos: “Por momentos, la sutileza de Henry James se afina tanto, que la sustancia se evapora y no quedan más que las palabras. ¿O será un defecto de la traducción? (Los argentinos estamos traduciendo cada día mejor)”.¹⁹ Esta línea de investigación podría tomar en cuenta también lo que Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva llaman “la posición de lectura” de Saer, es decir, todos aquellos fenómenos tras-lingüísticos presentes en sus textos, considerando cada vez el valor específico que tiene la irrupción de la lengua original adentro del castellano.²⁰

Los papeles de trabajo, por supuesto, representan para ello un caudal precioso: instancias donde Saer “castellaniza” la ortografía del francés;²¹ títulos de textos derivados de traducciones, como en el caso de una anotación consignada en el *Cuaderno 18* (“... et il marchait le dos courbé”) que da origen al ensayo “Caminaba un poco encorvado” incluido en *El concepto de ficción*,²² o como “En el lugar que nunca

recorri”, ensayo que iba a integrar un libro inédito titulado *Mimetismo animal*, y que es la traducción de un verso de E. E. Cummings (“Somewhere I have never travelled, gladly beyond”); poemas con títulos en otros idiomas (“Ripeness is all”, cita de *Rey Lear*, o “In my Craft or Sullen Art”, cita de Dylan Thomas, o aún “L’amore”),²³ poemas que incorporan versos en otros idiomas (hay varios collage en *El arte de narrar*), o poemas que contienen citas o versos traducidos (como en el caso de “El hexámetro homérico descrito por Samuel Taylor Coleridge”, que cierra la primera edición de *El arte de narrar*).²⁴

Están por último las escenas de traducción distribuidas en sus relatos. Además de la ya mencionada traducción que Washington Noriega le dicta a Pichón Garay en “A medio borrar”, podrían recordarse los hechos narrados en “El intérprete”, incluido en *La mayor*, y la maniática traducción de *El retrato de Dorian Gray* de *Cicatrices*, que para Jorge Panesi representa la “preciosa imagen de nuestra oligarquía, incesantemente preocupada, desde el comienzo de los tiempos, por el juego de traducir modelos y códigos ajenos: improductiva y alienante forma de repetición”.²⁵

La coexistencia estratégica

Saer solía incluir en una única superficie textual las traducciones y los textos propios, desdibujando a veces los confines entre una cosa y la otra. Propongo llamar esta organización de los materiales la “coexistencia estratégica”, a la vez, un tipo de producción pautada por pequeñas empresas de traducción a través de las cuales Saer sujeta su lengua a las más variadas expresiones, y un modo específico de la edición. Al trabajo literario que a partir de 1960 consistió en borrar las fronteras entre narración y poesía, podría sumarse entonces este otro ejercicio que se ocupó de anular los bordes entre el texto propio y el texto traducido.

La distribución pareja de traducciones y de textos originales es en realidad algo que singulariza los materiales genéticos de todo el Archivo Saer. Acerca del trabajo de traducción, Sergio Delgado, el editor del tercer volumen de los borradores, señala:

una de las mayores dificultades de esta edición es la coexistencia de poemas de Saer y de traducciones de otros poetas [...] la razón principal de esta mezcla, al menos donde la misma encuentra su justificación, es ese cotidiano cotejo, en el pensamiento de una poética propia, de los textos de los poetas admirados [...] Fue necesario, en primer lugar, separar los poemas éditos, inéditos y las traducciones. Estos textos se encontraban muchas veces en la misma carpeta sin ninguna distinción.²⁶

Para describir el laboratorio de escritura saeriano, Delgado utiliza la noción de “ropaje”, expresión derivada de la sección que Saer incluyó en la última edición de *El arte de narrar*, “La guitarra en el ropero”. El “ropero” se refiere a los textos abandonados, o descartados, el material que Saer decidió no publicar, pero también al proceso genético de escritura: “nos encontramos más bien entre bastidores, vemos muchas veces a los actores que se preparan, aclarándose la voz o acomodándose la corbata, para entrar en escena a interpretar sus personajes”.²⁷ En este “ropero”, las traducciones forman parte de la totalidad de la escritura, y sería por lo tanto un error asignarle una función secundaria, como de simple ejercicio o de “calentamiento”.

Desde los comienzos, la escritura saeriana presenta esta coexistencia estratégica. En el *Cuaderno 0*, primer manuscrito que se conserva en el Archivo Saer, se encuentran en efecto los borradores de algunos relatos que terminaron luego en su primer libro de cuentos, junto a la traducción de un artículo de Paul Leutrat sobre cine expresionista. Pero más allá del estado material de los borradores, donde traducciones y textos propios se sitúan a menudo en las mismas carpetas o cuadernos, me interesa aquí destacar un procedimiento editorial que Saer implementó cada vez que decidió publicar alguna de sus traducciones.

Como es sabido, sus primeros poemas aparecieron en *El litoral*, diario que según el propio Saer “se transformó en un pequeño centro de actividad literaria durante los primeros meses de 1958”.²⁸ *El litoral* encargó en esos mismos años también traducciones de poemas, entre otros de Carlos Drummond de Andrade. En ocasión de una visita a la Universidad de São Paulo en octubre de 1997, Saer dijo que alguna vez tradujo a Drummond: “he leído mucha literatura brasileña en portugués y he traducido poemas de Drummond al español”;²⁹ aunque no puedo confirmarlo, es muy probable que los versos de Drummond publicados en *El litoral* estén traducidos precisamente por Saer, incluidos en el mismo soporte que el autor eligió para publicar sus primeros poemas.

Saer publicó luego una traducción del cuento “La playa” de Alain Robbe-Grillet en la revista *Setecientosmonos*, en el número 10 de 1967. La traducción no vino sola: en este mismo número, dispuso también una selección de poemas que luego reproduciría en *El arte de narrar*. Por último, en 1997 publicó en la revista de Hugo Gola, *Poesía y poética*, una serie de textos con el título “De mi flor. Poemas y traducciones”. A un primer conjunto de ocho traducciones (no fechadas) de Ezra Pound, de Wallace Stevens, de John Donne, de William Carlos Williams, de D. H. Lawrence, de Allen

Ginsberg, y Tu Fu, le sigue una serie de seis poemas de autoría propia (fechados). Entre las traducciones y los poemas originales, Saer colocó un texto titulado “Haikú”:

Plantas inmóviles
antes de la tormenta.
Una sola hoja tiembla.
1981

El texto dialoga evidentemente con la serie de haiku que Saer tradujo del francés y publicó con el título de “Un Choix de centro e Forty Haikus” en la otra revista de Hugo Gola, *El Poeta y Su Trabajo*. Es posible por lo tanto que “Haikú” sea una traducción. El poema, sin embargo, está fechado, a diferencia de las ocho traducciones que lo preceden, sugiriendo cierta continuidad con los textos originales. Es posible por lo tanto que “Haikú” sea un texto del propio Saer. Este lugar intermedio entre lo propio y lo ajeno es lo que define la coexistencia estratégica, una indecibilidad que caracteriza el trabajo de la traducción en la obra de Saer.

¹ Ricardo Piglia, *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2016, p. 68.

² En una entrevista que le hicieran Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva, el 4 de marzo de 2005, Saer dijo acerca de sus traducciones: “Oficialmente traduje dos libros: uno los *Tropismos* de Nathalie Sarraute y el otro *El derecho a la pereza* del yerno de Marx, Paul Lafargue, y ése lo firmé con un seudónimo, que es el de Washington Noriega. El libro tiene un prólogo, firmado por Washington Noriega. Después en ‘A medio borrar’ Washington le dicta a Pichón Garay un pedazo de *El derecho...* Por supuesto, como no sabían quién era, lo acusaron de ignorar el francés, creyeron que era un viejo anarquista de por ahí, de Avellaneda (*risas*). Yo nunca lo aclaré. Es un poco el prolongamiento de los textos narrativos míos en un libro autónomo, es darle una especie de estatuto en la realidad” (Juan José Saer, *Glosa – El entonado*. Córdoba, Alción Editora, 2010, p. 925).

³ Ricardo Piglia, *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2016, p. 70.

⁴ Ídem, p. 51.

⁵ Sergio Chejfec, “Una experiencia de traducción”. *Revista Ñ*, 2010, s.p.

⁶ Juan José Saer, *The Sixty-Five Years of Washington*. Rochester, Open Letter, 2010.

⁷ Juan José Saer, *The One Before*. Rochester, Open Letter, 2015.

⁸ Cf. David Oubiña, *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires, FCE, 2011 y Beatriz Sarlo, *Zona Saer*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.

⁹ Cf. “Introducción del coordinador”, *Glosa – El entonado*, op. cit.

¹⁰ El editor de *Poemas. Borradores inéditos 3*, aclara: “Saer, como lo declaró en un reportaje, utilizaba la traducción como ejercicio de preparación de la propia escritura. Traducía, explica, para ablandar la mano” (Juan José Saer, *Poemas. Borradores inéditos 3*. Buenos Aires, Seix Barral, 2014, p. 27); “Otra cosa que yo hacía mucho antes de empezar a trabajar era traducir, traducir algún poema, algún texto breve, para ponerme un poco digamos en ejercicio” (Juan José Saer, *Glosa – El entonado*, op. cit. p. 925).

¹¹ Daniel Balderston, “‘Una abstracción argénte’, las traducciones de Saer de poesía norteamericana”. *Cuadernos LIRICO*, 6, 2011, 115-127.

¹² “Al leer este Cuaderno de poemas, se piensa en las relaciones que llevaron a Saer hacia la traducción, algo que parece haber sido mucho más que ese ejercicio para ‘aflojar la mano’ al que se refirió con una sinceridad que despista” (Beatriz Sarlo, *Zona Saer*, op. cit., p. 49).

¹³ Ver en este sitio: Santiago Venturini, “Saer y la traducción”.

¹⁴ Reproducida en Juan José Saer, *Poemas. Borradores inéditos 3*. op. cit., p. 291.

¹⁵ Ídem, p. 292.

¹⁶ Reproducido en Juan José Saer, *Ensayos. Borradores inéditos 4*. Buenos Aires, Seix Barral, 2015,

págs. 188-191.

¹⁷ Reproducida en Juan José Saer, *Poemas. Borradores inéditos 3*, op. cit., pp. 316-317.

¹⁸ Cf. Juan José Saer, *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.

¹⁹ Juan José Saer, *Ensayos. Borradores inéditos 4*, op. cit., p. 303.

²⁰ La noción de “posición de lectura” se refiere en el caso de Saer a una “lectura creadora, apropiadora, engendradora de escritura”. En el marco del estudio de los papeles de *Glosa*, Julio Premat, Diego Vecchio y Graciela Villanueva señalan algunas de las condiciones que permitieron preparar la escritura de la novela. Según revelan sus análisis, los inicios de *Glosa* están asociados también a las lecturas de Faulkner, de Joyce y de *El Banquete* de Platón. Respecto del tema que nos interesa, resulta particularmente atinada la referencia al *Ulises*, libro de lectura asidua durante el proceso de escritura de *Glosa* (Saer lo lee en inglés): “Algo en el texto de Joyce justifica un paso a la propia escritura. Una escritura que figura bajo la modalidad de la traducción [...] Saer tiene delante el libro de Joyce en inglés pero, si seguimos estos ejemplos, lo lee en castellano, lo lee desde su escritura, en un proceso en que todo puede convertirse en una textualización propia” (Cf. “Un arte de escribir. Los manuscritos de *Glosa* y *El entenado*”, en Juan José Saer, *Glosa – El entenado*, op. cit. pp. 475-579).

²¹ “Balada Bulevar Blanquí”, Juan José Saer, *Poemas. Borradores inéditos 3*, op. cit., pp. 160-161.

²² Cf. Juan José Saer, *Papeles de trabajo 2. Borradores inéditos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2013, p. 132.

²³ Juan José Saer, *Poemas. Borradores inéditos 3*, op. cit.

²⁴ Para Beatriz Sarlo, esta operación exhibe un gesto “orgullosa y deliberadamente desafiante” que le permite a Saer agregar su versión a una tradición “alta y lejana” (Cf. *Zona Saer*, op. cit. p. 55).

²⁵ Jorge Panesi, “Cicatrices de Juan José Saer: el peligroso juego de la literatura”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 16, 2011, p. 3.

²⁶ Juan José Saer, *Poemas. Borradores inéditos 3*, op. cit., pp. 27-28.

²⁷ Sergio Delgado, en Juan José Saer, *Poemas. Borradores inéditos 3*. op. cit., p. 24.

²⁸ Juan José Saer, *Ensayos. Borradores inéditos 4*. op. cit., p. 130. El primer poema que Saer publicó en *El litoral* es “Motivos del canto” (5 de diciembre de 1954); el último es “Rosa en la mano” (17 de noviembre de 1957).

²⁹ Juan José Saer, “Sobre literatura”. *Cuadernos de Recienvenido*, 14, São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 2000, p. 23.