

Operaciones de traducción en la revista 18 whiskys

Matías Moscardi*



135-152

Resumen

La revista de poesía *18 whiskys* (1990-1991) es un espacio de escritura construido a partir de un modo de traducir por medio del cual establece sus coordenadas en el campo poético argentino de la época. A lo largo del trabajo observaremos, por un lado, cómo las operatorias de traducción activan ciertas relaciones entre palabra e imagen; y por otro, cómo ellas mismas ordenan uno de los tópicos más importantes de la revista: las figuraciones de Padres e Hijos que aparecen diseminadas en

Abstract

The poetry magazine *18 Whiskies* (1990-1991) is a writing space created after a mode of translation with which it establishes its own coordinates in the field of poetry in Argentina. In our work we will examine, on the one hand, the way translation strategies activate some relations between word and image; on the other hand, the way those same strategies rearrange one of the most important topics of the magazine: the father/son relationship imagery, as it appears disseminated across poems, critical pieces, and

* Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET. Correo electrónico: moscardimatas@gmail.com

poemas, textos críticos y entrevistas. Finalmente, analizaremos el modo en que estas operatorias discursivas desembocan en la instalación de una poética emergente que se presenta a sí misma como “novedad”, ya que por medio de las traducciones se construye, como veremos, una especie de grado cero de la enunciación: una instancia discursiva donde el pasado aparece como una huella que ha perdido su lugar de origen y el presente se impone como el único punto de partida posible.

Palabras clave:

Traducción

Poética

Novedad

interviews. Finally, we will analyze the way these discursive operations lead to the installation of an emergent poetics that presents itself as a “novelty”, since -through the translations- a sort of zero-degree enunciation is constructed: a discourse where the past appears as a trace without origin and the present imposes itself as the only possible starting point.

Key-words:

Translation

Poetics

Novelty

Fecha de recepción:

13 de Abril de 2011

Aceptado para su publicación:

14 de Septiembre de 2011

Introducción

El primer número de la revista *18 whiskys* aparece en noviembre de 1990 y reúne a un grupo de poetas cuyos textos circulaban por publicaciones artesanales y de escasa tirada, como *La mineta* y *Trompa de falopo*. Entre los redactores de *18 whiskys* se encuentran Fabián Casas, Rodolfo Edwards, Darío Rojo, José Villa, Daniel Durand y Mario Varela. El formato de la revista abandona la estética de “bajo presupuesto” que caracterizaba a otras publicaciones –a veces posteriores, a veces contemporáneas– y opta, en cambio, por un modelo estándar, con tapa a color y un material ordenado a partir de una serie de textos, imágenes, poemas, entrevistas y traducciones que, en conjunto, conforman las estrategias discursivas que caracterizan a esta publicación.

En la configuración de dichos lineamientos, el lugar de la traducción es central. Podemos pensar, como primera entrada de lectura, que *18 whiskys* es un espacio de escritura construido a partir de un modo de traducir por medio del cual establece sus coordenadas en el campo poético argentino de la época.

A lo largo del trabajo observaremos, por un lado, cómo las operatorias de traducción activan ciertas relaciones entre palabra e imagen; y por otro, cómo ellas mismas ordenan uno de los tópicos más importantes de la revista: las figuraciones de Padres e Hijos que aparecen diseminadas en poemas, textos críticos y entrevistas.

Finalmente, analizaremos el modo en que estas operatorias discursivas desembocan en la instalación de una poética emergente que se presenta a sí misma como “novedad”, ya que por medio de las traducciones se construye, como veremos, una especie de grado cero de la enunciación: una instancia discursiva donde el pasado aparece como una huella que ha perdido su lugar de origen y el presente se impone como el único punto de partida posible.

Artefactos visuales: la imagen como operatoria de traducción

I. Tapas

La tapa del primer número de *18 whiskys* contiene una imagen que es el primer plano de la cara de un niño con lepra junto a una leyenda, debajo, que dice: “Poesía eres tú”. El verso de Bécquer –uno de los versos más trillados y populares de la tradición– está resignificado por el peso de la imagen y adquiere, por medio de esta intersección, la dimensión de un manifiesto poético que funciona como carta de presentación, no solo por el contenido que acarrea sino también por las relaciones que deja leer entre palabra e imagen¹.

¹ El verso de Bécquer, cruzado con la imagen del niño leproso, tiene la forma de un “anacronismo” en el sentido que da a esta palabra Didi-Huberman, es decir que funciona

Estos dos lenguajes implicados –visual y textual– se traducen mutuamente y es el pasaje entre uno y otro, el desplazamiento que allí ocurre –entre el verso de Bécquer y la foto del niño leproso– lo que adelanta un primer atisbo de las operatorias de traducción que aparecerán en la revista; operatorias que, por otro lado, ponen en jaque la idea de traducción entendida como un acto que consiste en “expresar en una lengua lo que está escrito en otra”, según la definición de la Real Academia. Porque en el contexto de *18 wishkys*, la traducción marca un desplazamiento: *produce* una lengua nueva. Al respecto, para apuntar una primera entrada de lectura, podríamos decir que la poética de la revista pondrá su atención ya no en la lengua del texto original sino en esos pequeños corrimientos de lenguaje que se producen en la traducción.

En la tapa del segundo número aparece una foto de William Carlos Williams junto al famoso verso del autor “No ideas but in things”² traducido de la siguiente manera: “No ideas salvo en las cosas”. El sintagma “No ideas” puede leerse tanto en inglés como en castellano –la distinción aparecería solo en la pronunciación– y es en su homografía, es decir, en la identidad visual entre la grafía del verso de Williams y su traducción, en donde la letra se materializa como imagen del sintagma que traduce y genera, en su repetición literal, otro significante que condensa las dos lenguas: la traducida y la que traduce³. En los dos casos, tanto en la imagen del niño leproso como en el verso de Williams, la traducción produce un estado de asociación entre palabra e imagen.

Si volvemos a la tapa con el niño leproso, veremos, en efecto, que el texto se materializa en la imagen y la imagen, a su vez, adquiere una dimensión conceptual, simbólica, que va más allá de su contingencia, de su referente⁴. En

como una colisión de un Ahora (la imagen) en un Otrora (el verso). Ese “otrorora”, explica Didi-Huberman, “se encuentra interpretado, ‘leído’, es decir, *puesto al día* por la llegada de un Ahora resueltamente nuevo” (Didi Huberman, 2005:249) (El subrayado es nuestro). La tapa podría pensarse, en este sentido, como una escena de lectura en donde el verso de Bécquer es leído, “puesto al día”, traducido y finalmente resignificado por la imagen.

² Verso que pertenece al poema “Sort of a song”.

³ Es interesante cotejar la traducción de *18 wishkys* con otras versiones. Sin ir más lejos, en la misma revista se incluye una traducción de Sergio Raimondi muy distinta a la que se propone en la tapa: “Ideas sí, pero en las cosas”. También tenemos la de Santiago Perednik “Que no haya ideas sino en las cosas” (Perednik, 1988:21). Y la versión de Matilde Horne y Carlos Manzano, que dice: “Ideas, no, salvo en cosas” (Horne y Manzano, 1988:173). En todas ellas se puede leer un intento de recuperar el significado del texto original, el concepto encerrado en ese verso, mientras que en la traducción de *18 wishkys* el acento está puesto, precisamente, en el significante, en su materialidad visual, gráfica: en la diferencia que produce esa repetición.

⁴ Para Sartre toda imagen es autónoma, en el sentido en que “las palabras no son imágenes; la función de la palabra (...) no se parece en nada a la de este otro fenómeno físico que es el cuadro” (Sartre, 1982:113). En cambio, el análisis que Susan Sontag elabora sobre la

otras palabras: la poesía es un niño leproso y un niño leproso es poético. En la propuesta de *18 whiskys*, palabra e imagen constituyen un *artefacto*, en el sentido que le da a este concepto Nicanor Parra⁵. Me refiero al libro *Artefactos* (1972), un libro tramado de imágenes intervenidas con versos, que muchas veces funcionan como una poética: “La piedra más horrible es superior a la estatua más bella” leemos, por ejemplo (Parra, 2010:261). Tanto en su operatoria de montaje –la idea de “artefacto” entendida como funcionamiento asociado entre imagen y palabra– como en el sentido que activa –digamos, lo antipoético: la piedra horrible, el niño leproso– la tapa de *18 whiskys* reenvía deliberadamente a la estética de Parra e incluso permitiría abrir una zona de relaciones –que habría que determinar con mayor minuciosidad– entre la poética de la revista, el objetivismo y la antipoesía, concretamente en cuanto a la concepción del poema como artefacto donde convergen palabra e imagen. De todos modos, más allá de esta cuestión –que excede los límites del trabajo–, lo cierto es que las tapas de *18 whiskys*, entendidas como artefactos visuales, condensan una misma operatoria de traducción que se amplifica y se disemina, como veremos, en los contenidos de la revista.

II. Desplazamientos

El primer número de *18 whiskys* incluye un breve dossier, sin firma de autor, sobre el fotógrafo francés Henri Cartier Bresson –la ausencia de firma parece un acuerdo tácito entre los redactores de la revista y a la vez genera cierto efecto de consenso grupal sobre la inclusión y el contenido del dossier–. El segundo número está dedicado casi completamente a William Carlos Williams. En ambos predomina una misma concepción de la imagen como vehículo privilegiado de las operaciones de traducción. Leemos en el dossier sobre Bresson:

Solo me interesa la fotografía documental **como experiencia poética**. (...) Para mí, **la cámara es un libro** de bocetos, un instrumento de intuición y de **espontaneidad**, el amo del instante que, en términos visuales, pregunta y responde simultáneamente (*18 whiskys*, N°1:38) (El subrayado es nuestro).

fotografía es diametralmente opuesto al que Sartre propone en *Lo imaginario*; para Sontag la fotografía es una escritura de la luz, un modo de la anotación (ver Sontag, 2006:245). Esta concepción de la imagen como escritura se acerca a las poéticas objetivistas que muchas veces, como veremos, aparecen explicitadas en *18 whiskys*.

⁵ Poeta chileno con el cual estaban familiarizados los redactores de la revista. El primer número de *18 whiskys* incluye una entrevista a Nicanor Parra. En el segundo número, al final, aparece un agradecimiento explícito por su colaboración.

La fotografía como experiencia poética y la cámara como libro solo pueden pensarse a partir de una conexión íntima entre lenguaje fotográfico y lenguaje poético, entre escritura e imagen. Por eso, las citas de Bresson ponen en evidencia los modos de leer –y dar a leer– que se articulan en el marco de la revista; me refiero a los puntos de relación entre el objetivismo y la obra de Bresson; pero también, en términos generales, al esfuerzo por delimitar una teoría del lenguaje poético que tiene a la imagen y su traducción como punto cardíaco:

Las fotos de Bresson [dice en el dossier] **no tienen trucos técnicos**, solo un ojo que se abre y se cierra **en algún lugar del mundo que debemos creer verosímil** (...) En sus fotos, la crudeza o el dramatismo siempre van unidos a **una belleza que deriva directamente de la composición**, sumando así una nueva información a los hechos. Siempre hay una realidad, según Bresson, un espacio de sentido que no termina de explicarse, que no podemos descifrar. Son fotos sencillas, paisajes o personas con el misterio de **un instante de total complicidad entre las cosas** (*18 whiskys*, N°1:37). (El subrayado es nuestro).

De este modo, lo que *18 whiskys* lee en Bresson es equivalente a lo que lee en William Carlos Williams. Pero la relación analógica entre fotógrafo y poeta no responde tanto a una coincidencia estética entre sus obras sino, más bien, a una operatoria de lectura instalada desde la revista. En este sentido, la posibilidad de leer una conexión entre Williams y Bresson tiene que ver con la necesidad de delimitar una teoría de base –construida a partir de la traducción de distintos objetos (textos, poemas, entrevistas, reseñas) entre los cuales la imagen sería el principio ordenador– que sustente una poética en construcción y, por eso, en pugna por un lugar de legitimidad en el campo literario, ya que en el momento de aparición de *18 whiskys* una de las publicaciones que tenía mayor peso en el campo era *Diario de poesía* aunque, como sostiene Ana Porrúa, su actitud con respecto a las producciones coetáneas fue la promoción y la puesta en común (Porrúa, 2005:2).

Si vamos al dossier sobre Williams, veremos que se destacan cualidades que remiten a las ya señaladas en Bresson: el carácter físico del poema por sobre su carácter literario –digamos: su condición material, visual– “la conciencia del poema como cosa... como algo para el ojo” y la técnica de “observación y espontaneidad” (*18 whiskys*, N°2:40) que aparece, sobre todo, en los textos breves de este autor. Daniel Durand, en el análisis del poema “Every day”⁶, dice:

⁶ “Every Day”. Every day that I go out to my car/ I walk trough a garden/ and wish often that Aristotle/ had gone on/ to a consideration of the dithyrambic/ poem - or that his notes

Así funciona la poeticidad de Williams, una idea subjetiva pero **a partir de la observación objetiva** (no ideas salvo en las cosas). De este modo aparece la eficacia del artificio dada por **la verosimilitud que adquieren los objetos** (...) No existen objetos bellos, no hay rosas lindas, la luna no es hermosa. **Solo hay belleza cuando el objeto se traslada** y adquiere movilidad hacia un plano en donde se diluyen los contornos de las cosas y permanece solo la emoción provocada por la distorsión del objeto **sin desarticular su realidad** (18 whiskys, N°2:36) (El subrayado es nuestro).

Como en las fotos de Bresson, el mundo del poema está impregnado de la verosimilitud de los objetos y “la belleza deriva directamente de la composición”, es decir, de ese “traslado” que marca un desplazamiento: la belleza, en definitiva, es un acto de traducción (de la imagen), en donde su condición de “realidad” se mantiene, pero aqueada, en tensión.

Este corrimiento de la imagen que produce la traducción parece ser el signo distintivo de 18 whiskys, el lugar de intervención en donde la poética que se propone desde la revista se aleja del modelo en el acto de traducirlo, para desplazarlo y construir ahí una identidad propia. Por eso, los cambios de sentido –que podríamos adjudicarlos apresuradamente al acto de traducir en sí mismo– no pueden, sin embargo, circunscribirse a un fenómeno inherente al traspaso de una lengua a otra; por el contrario, se transforman en una operatoria concreta que contribuye de manera central no solo a delinear las bases de una poética en vías de construcción sino a situarla, por medio de sus intervenciones, en el campo literario, con sus lecturas, sus interpretaciones y sus teorías.

had survived// Coarse grass mars the fine lawn/ as I look about right and left/ tic toc -/ And right and left the leaves/ upon the yearling peach grow along/ the slender stem // No rose is sure. Each is one rose/ and this, unlike another,/ opens flat, almost as saucer without/ a cup. But it is a rose, rose/ pink. One can feel is turning slowly/ upon its thorny stem. (Cada día al ir hacia mi auto/ atravieso un jardín/ y a menudo querría que Aristóteles/ se hubiera detenido a/ considerar el poema dítarámico,/ o que se conservaran sus apuntes.// Rústica hierba afea el bello prado/ mientras miro a diestra y siniestra/ tic toc...// Y a diestra y siniestra las hojas/ crecen en el joven duraznero/ por el esbelto tronco.// Ninguna rosa es segura. Cada rosa es una/ y ésta, distinta de otra,/ abierta del todo, casi como un plato/ sin taza. Pero es una rosa, color/ de rosa. Se la siente rotar lentamente/ sobre su tallo espinoso. William Carlos Williams (Nueva Jersey, 1883-1963). Versión de Alberto Girri, en *Homenaje a W. C. Williams*, Sudamericana, Buenos Aires, 1981.

La idea de traducción, entendida a la vez como desplazamiento/distanciamiento del texto original y como operatoria de posicionamiento en el campo literario, puede leerse de manera casi programática en dos poemas: “El calor”, de Fabián Casas, y “Belleza me canso y te bardeo”, de Daniel Durand.

El poema de Casas reconstruye una escena de lectura:

El calor

A través de la ventana
una luz blanca, intensa,
se posa sobre la mesa de madera.

Leo a Robert Lowell en inglés y comparo las versiones de Girri.

De a ratos, levanto la vista
hacia los edificios grises
con ropas colgadas en sus balcones
y ventanas a medio abrir
-como una cigarra en el calor
el torno de una obra
y la letanía de los martillazos
que se expanden en la inmovilidad
del verano-.

***De Lowell, nada quiero decir;
pero de Girri... ¡ah Caronte,
tardarás en comprender
al pasajero que te llevas!***⁷

(Casas, 1996:31, el subrayado es nuestro).

La escena de lectura del comienzo –que distribuye los roles: hay un poeta que lee y escribe, hay otro que traduce y un tercero que es traducido– se transforma, sobre el cierre del poema, en una toma de posiciones, en tanto el poema de Casas no recupera la poética de Lowell sino por medio de la figura de Girri como traductor; está claro que, en la escena, Casas no lee poemas de Girri sino sus traducciones de Lowell, como si en ellas pudiera encontrar algo que no está en el texto original, algo del orden de la poética personal del traductor –de ahí que

⁷ Los últimos tres versos –“¡ah Caronte...!”– aparecen por primera vez como nota necrológica dedicada a Girri, incluida en al final del segundo número de *18 whiskys*, por lo que podemos inducir que el poema, aunque editado en 1996, comenzó a gestarse en 1990, en el contexto de la revista.

“compare”–, el punto en donde divergen, en donde una se desplaza con respecto a la otra: eso que Caronte tardará en comprender.

El poema de Durand es directamente una escena de traducción:

Belleza me canso y te bardeo

Estas casas de madera estuvieron afuera, en el mar toda la noche.
Los montes quebrando las ideas de la oscuridad,
Las colinas creciendo en su insondable tumulto,
Vientos surcando el campo bajo la ventana,
Debatiéndose negros,
Hasta que llegó el día. Las colinas tuvieron nuevos lugares,
Y el viento empujó los rayos del sol,
Luminosidad negra y esmeralda,
Flexible como la lente de un ojo defectuoso.

Escuchando a las piedras rodar detrás del horizonte:

poesía inglesa es todo esto

mierda

basura quieta

pureza inmóvil

y que?

No hay nada detrás de la belleza

no hay nada detrás de la poesía

inglesa.

Can can! cancan! can! kan can!

la leche que da la vaca

que se la tome el lechero

nosotros tomamos vino

tomamos vino resero.

(Durand, 2001:29, el subrayado es nuestro).

El verso “poesía inglesa es todo esto” divide el poema en dos, como en el primer poema de los *Cantos* de Pound, cuando leemos: “Descansa Divas. Quiero decir Andreas Divas./ In officina Wecheli, 1538, tomado de Homero” (Pound, 1986:5), para dejar en claro que todo lo anterior era una traducción. El poema de Durand cierra con cuatro versos octosílabos –tipo copla popular– en donde, en contraste con el tono eminentemente literario del comienzo –digamos: el tono de la poesía inglesa–, aparece un registro oral bajo, reforzado con la supresión de las eses, pero cuyo contenido puede leerse, no obstante, como una poética de la traducción en donde lo que está en pugna son dos lenguas: la traducida –la

lengua de la poesía inglesa, de registro alto– y la que traduce –la lengua oral, de registro bajo–. En la copla final, además, se pone en escena una idea que tiene que ver con el consumo de lo que se produce: “la leche que da la vaca/ que se la tome el lechero” funciona también como modo de leer. En este sentido, solo sería legible lo que se produce en el propio idioma. Dicho de otro modo: la poesía solo existe en la lengua materna.

En este sentido, como sostiene Jean-Marc Gouvanic, los textos traducidos están necesariamente destinados a insertarse, posicionarse y someterse a la lógica del espacio cultural de recepción en el que se insertan (en Iriarte, 2007:210). Fabián Iriarte analiza, por ejemplo, el impacto de la colección del CEAL “Los grandes poetas” (1987)⁸ en el campo intelectual argentino a comienzos de los noventa, y sostiene que el desplazamiento temporal y especial de los textos del Modernismo norteamericano constituye un movimiento “casi sísmico”, del pasado que los produce hacia el presente de la cultura que los recibe, movimiento caracterizado por una “interferencia diferida tardía” que produce “efectos de traducción” dando lugar a diálogos y experimentos literarios diversos (Iriarte, 2007:210). Iriarte retoma una metáfora utilizada por Susan Bassnett para hablar de los efectos de traducción de poesía de una lengua a otra: el trasplante de una semilla. La idea de trasplante reenvía, en definitiva, a las operaciones de desplazamiento que hemos analizado más arriba en el contexto de *18 whiskys*.

Padres e hijos: la traducción como huella

I. Hijo bastardo

El par “padre-hijo” atraviesa los dos números de *18 whiskys* y permite leer un vínculo metafórico con respecto a la tradición literaria, vínculo mediado por la traducción: o bien el hijo traduce al padre –aquí entrarían las figuraciones que aparecen en la serie “Bastard son”, de Eduardo Aimbinder, incluidas en el segundo número de la revista–, o bien el padre es traductor –aquí entraría la recuperación de Alberto Girri, que en un dossier del primer número aparece reivindicado más como traductor –recordemos que Girri tradujo autores como William Carlos Williams, T. S. Eliot, Wallace Stevens y Robert Lowell, entre otros que interesan especialmente a los redactores de la revista– que como poeta, ya que como poeta falla –ese parece ser, veremos, el saldo final del dossier de Darío Rojo.

⁸ Colección dirigida por Jorge Lafforgue que consta de cincuenta y dos títulos de los cuales trece fueron dedicados a poetas norteamericanos, de quienes se puede afirmar que representan las características fundantes y típicas del movimiento literario conocido como *Modernism* (ver Iriarte, 2007:193).

Los poemas de Eduardo Aimbinder resultan paradigmáticos, ya que ahí puede leerse no solo un posicionamiento frente a la tradición –la serie se llama nada más y nada menos que “Bastard son”, “Hijo bastardo”– sino también un modo de traducir que coincide con las operatorias que analizamos anteriormente.

Los poemas de Aimbinder escenifican los últimos días de un padre moribundo. La figura del padre parece funcionar como un límite enunciativo que señala la conclusión de un proceso y el comienzo de otro, como si la escritura poética no pudiera coexistir/coincidir con el modelo y tuviera que esperar su deceso definitivo antes de intervenir. En uno de los textos de la serie, “Mundo exterior”, se retoma un verso del poema “Café y manzanas”, de Joaquín Giannuzzi⁹:

Mundo exterior

Un camillero corriendo
bajo la lluvia, piensa:
que ahora la tormenta ha dado una tregua
y “el mundo se ha vuelto hospitalario”
no cordial, hospitalario:
rodeado de enfermos.

(18 whiskys, N°2:8).

Mientras que en el texto de Giannuzzi la palabra “hospitalario” funciona en su acepción corriente, como una especie de esplendor –transitorio, breve– articulado por la composición visual del café y las manzanas, en cambio, en el poema de Aimbinder asistimos a la traducción desplazada del verso de Giannuzzi, en donde “hospitalario” adquiere un sentido regresivo, fuertemente literal, y se transforma en “rodeado de enfermos”. Una literalidad parecida a la que leíamos en la traducción del verso de Williams, literalidad cuya mira está puesta en el significante o en la *posición* de significante a la que se retrae el significado, como sucede en el caso de Aimbinder. La operatoria de cierre del poema tiene la forma de una definición de diccionario: “hospitalario: rodeado

⁹ Café y manzanas en la tarde de junio./ En un tibio rincón civilizado/ mis sentidos abarcan una situación ligeramente abstracta./ El mundo se ha vuelto hospitalario,/ como una tregua en medio de la historia./ Las manzanas despiden un resplandor amarillo,/ el café entrega su humo íntimo./ Para mi fracaso de individuo contemporáneo/ todo parece suficiente,/ el frío interno de las manzanas,/ el calor inestable del café,/ dos razones de la naturaleza que escapan a mi dominio./ Así que estoy con mi trasero desparramado/ en un aposento adecuado a mi clase social./ Puestas a buen recaudo las cosas suaves/ allí se cierran las puertas al tumulto general./ Pero a veces estalla una bomba en el piso bajo/ y la policía acude para saber quién es quién/ en este mundo (Giannuzzi, 2000:136).

de enfermos”, precisamente a modo de hincapié en la literalidad de la palabra, en su lugar de procedencia. Ainbinder cita a Giannuzzi a la vez que lo traduce. El mecanismo que utiliza es el de la repetición: “no cordial, hospitalario”, dice Ainbinder, para darle una fuerza expansiva a la palabra “hospitalario”, como si por medio de la repetición se pusiera en movimiento algo desactivado –pero presente– en el poema original. La traducción parece ser la operatoria que permite leer la diferencia en la repetición, y esto nos remite nuevamente al verso de Williams: “no ideas salvo en las cosas”, en donde “no ideas” repetía y difería, al mismo tiempo, del texto original. En definitiva, se trata de una traducción “bastarda”, en el sentido que “degenera su origen o naturaleza”, según la definición del diccionario; pero a la vez porque está señalando una relación “ilegítima” con el padre.

II. La gramática de papá

En el caso de Alberto Girri, el padre no importa tanto como poeta sino como traductor. Y esta parece ser una de las operaciones más importantes de la revista: acceder a la tradición deliberadamente por medio de la traducción. En este sentido, no es azarosa la forma en que está ordenado el primer número de *18 whiskys*, que abre con unos poemas de Sandro Penna –poeta italiano contemporáneo de Montale y Pasolini– en donde ni siquiera figura el nombre del autor –lo sabemos porque aparece en el índice–; en la primera página, donde están publicados sus poemas, se indica solo el nombre de los traductores: Arturo Carrera y Alessandro Maraccio, como si la figura del traductor socavara, desde el comienzo, la “función autor” a la que se refiere Michel Foucault, entendida como el signifiante que permite agrupar y clasificar un determinado corpus de textos (ver Foucault, 1985).

En la página siguiente aparece el dossier de Darío Rojo sobre Girri, que empieza con una escena de lectura: alguien lee un poema de Girri en voz alta y el poema fracasa. Al reflexionar sobre este fracaso, Rojo vuelve a una cita de Borges sobre Girri, “ese poeta que se olvida a medida que se lo lee”. En el dossier de Rojo, Girri es un “androide que sueña con ovejas eléctricas” y su tratamiento de la imagen es entendido en clave rockera bajo la analogía de “una mujer detrás de un vidrio empañado” (*18 whiskys*, N°1:8). El texto de Rojo parece sostener de manera implícita que la única forma de ingresar en la obra Girri es a partir de íconos o claves de lectura totalmente ajenas a su poética, es decir, ejerciendo un gesto de irreverencia: leer a Girri es atentar contra su poética. Al final del dossier, se incluye un breve apartado que se titula “Odiarnos tanto a Girri” y está firmado por Larsen, pseudónimo con el que Fabián Casas interviene en algunas notas de la revista. Ahí, leemos:

Algunos nos dicen que **el odio es un amor mal canalizado**, pero no nos importa. Tenemos que reconocer, eso sí, que **no leímos nada de sus libros**, solo hemos intentado comprender algunos poemas, pero ¿qué se puede hacer con un hombre tan frío, conceptual y canoso? (...) Oiga Girri, si por casualidad está leyendo esto y no quiere que le demos una manteada general, **¡traduzca de una vez el Paterson de Williams C. Williams!** (*18 whiskys*, N°1:10, el subrayado es nuestro).

El saldo es explícito: si *18 whiskys* intenta recuperar la figura de Girri lo hace desde un lugar bien definido que no tiene que ver con la *lectura* de su obra sino con su función de traductor y los autores que acarrea e implica esta función. La tradición aparece como algo que, como sostiene T. S. Eliot, no puede heredarse (ver Eliot, 1944:13). Es decir: no puede heredarse *directamente*. De ahí que la traducción sea el lenguaje que funda el vínculo entre padre e hijo, entre los poetas “jóvenes” y la tradición.

La demanda de Casas a Girri por la traducción del *Paterson* de Williams parece señalar el lugar de una falta simbólica que hay que colmar: no la del texto original –ya que en la demanda queda implícita un conocimiento previo– sino la del texto traducido. El nombre del texto faltante aporta otro dato, porque más allá de su referencia geográfica, *Paterson* es la unión del Padre y el Hijo (Pater-Son) juntos en el mismo nombre (ver Perednik, 1988:5).

En sintonía con esta constante preocupación por el eje Padre-Hijo que atraviesa y en algún punto ordena los textos de la revista, en el segundo número de *18 whiskys* aparece un reportaje realizado por Fabián Casas al poeta cubano José Kozer, que se titula “Metódico como papá”. En este caso aparecen dos cuestiones centrales. La primera tiene que ver con un poema de Kozer incluido al final de la entrevista, cuya selección refuerza las modulaciones sobre padres e hijos que aparecen en *18 whiskys*:

Gramática de papá

Había que ver a este emigrante balbucir verbos de yiddish a español,
había que verlo entre esquelas y planas y bolcheviques historias
 naufragar frente a sus hijos,
su bochorno en la calle se parapetaba tras el dialecto de los gallegos,
 la mercancía de los catalanes,
se desplomaba contundente entre los andrajos de sus dislocadas,
 conjugaciones,
decía va por voy, ponga por pongo, se zumbaba las preposiciones,

y pronunciaba foi, joves decía y la calle resbalaba,
suerte funesta déspota la burla se despilfarra por las esquinas,
y era que el emigrante se enredaba con los verbos,
descargaba furibunda acumulación de escollos en la penuria de
trabalenguas,
hijos poetas producía arrinconado en los entrepaños del número y
desencanto de negociaciones,
y ahora sus hijos lo dejaban como un miércoles muerto de ceniza,
sus hijos se marchaban hilvanando castellanos,
ligerísimo sus hijos redactando una sintaxis purísima,
padres a hijos dilatando la suprema exaltación de las palabras,
húmedo el emigrante se encogía entre los últimos desperfectos de
su vocabulario rojo,
último padecía para siempre impedido entre las lágrimas del
Niemen,
fin de Polonia.

(18 *whiskys*, N°2:12).

El poema de Kozer pone en escena la relación entre Padre e Hijo en términos de lenguaje, donde el “hijo poeta” reordena la lengua paterna, híbrida, heterogénea. Y en ese reordenamiento de la gramática se instala su clausura, la muerte: “y ahora sus hijos lo dejaban como un miércoles muerto de ceniza/ sus hijos se marchaban hilvanando castellanos,/ ligerísimo sus hijos redactando una sintaxis purísima”. En el ejercicio de traducción, la lengua del padre muere y es desplazada por otra. En todo caso, se comprueba una imposibilidad de coexistencia: el bien simbólico heredado –la gramática– solo puede transferirse a partir de una modificación. En la entrevista, Fabián Casas hace una intervención que puede leerse con cierta autonomía, es decir, como un enunciado por fuera del reportaje que conceptualiza un posicionamiento en relación a la “Gramática de Papá”; dice Casas: “Hay un momento en *Robinson Crusoe* en que aparece la huella del otro, pero no el otro. En el momento en que Viernes aparece, empieza a fallar *Robinson Crusoe*” (18 *whiskys*, N°2:11). En esta formulación de Casas se condensan las operatorias de traducción que venimos rastreando en los textos de la revista, en donde la traducción puede pensarse como una huella, en el sentido que da Jacques Derrida a esta palabra, es decir, entendida no como referencia que conduce a un punto de origen sino como marca que precisamente señala la ausencia del referente original (ver Derrida, 2003).

A partir de la misma operatoria de traducción, se puede leer el título de la revista, que hace alusión a las últimas palabras –míticas, por cierto– de Dylan Thomas quien, internado en el Hospital de St. Vincent en Nueva York, un segundo antes de morir de una hemorragia cerebral producto de años de alcoholismo,

dijo: “He bebido dieciocho whiskys. Creo que es un buen record”. El nombre de la revista y el relato al que reenvía pueden entenderse como una huella que, si bien remite a una tradición poética determinada –digamos, para generalizar: los poetas anglófonos modernos, entre los cuales Dylan Thomas sería tan solo uno de ellos–, a la vez desemboca en una zona limítrofe vacía: son las “últimas palabras” las que encabezan la revista, palabras inmediatamente previas a la muerte y que, por eso, demarcan un límite enunciativo fuerte, ya que ni siquiera pertenecen a la “obra” de Dylan Thomas, a sus textos poéticos, sino a una anécdota o, mejor, a un gesto, a una huella que implica la presencia de otros textos a la vez que se presenta como índice de una ausencia que permite, finalmente, abrir, recomenzar, trazar una especie de “grado cero” a partir del cual instalar la idea de una “novedad” emergente.

Conclusión

A partir de las operaciones de traducción, la revista *18 whiskys* logra configurar un espacio enunciativo propio donde se reorganizan y redistribuyen ciertas relaciones nuevas entre palabra e imagen, padres e hijos, tradición y vanguardia, pasado y presente.

La traducción parece ser el modo de inscribirse en el presente bajo la forma de la novedad. De ahí que los textos se presenten siempre como “inéditos”: o bien se trata de poemas que “circulan en fotocopias” (*18 whiskys*, N°1:14), o bien de traducciones remotas, como es el caso de unos poemas japoneses que se incluyen en el segundo número y cuya traducción “se llevó a cabo en una biblioteca de Washington de un libro color naranja que carecía de más datos que los mencionados” (*18 whiskys*, N°2:6); o bien son “los más difíciles de conseguir” (*18 whiskys*, N°2:16), como en el caso de la selección de poemas de Joaquín Giannuzzi; o directamente se trata de textos que no estaban traducidos, como el caso del *Paterson* de Williams. En efecto, según Ana Porrúa “hay algo en el modo de legitimación y de instalación [en la poesía de los noventa] que reenvía al fuerte impacto de las vanguardias” (Porrúa, 2003:3).

En esa dirección, la traducción aparece como un modo de apropiación, pero no de los textos originales, de una poética o de una tradición determinada sino, precisamente, de este espacio de novedad, si entendemos “lo nuevo” como “lo todavía no ocupado” (Adorno, 2004:43). Pero a la vez, como sostiene Adorno, la categoría de lo nuevo es el resultado de un proceso que disolvió, primero, una tradición específica (2004:44). En este sentido, las operatorias de traducción cumplen una doble función en la revista: por un lado, desplazan el modelo –disuelven la tradición– y, al mismo tiempo, por medio de este desplazamiento, producen un espacio “todavía no ocupado”, desde el cual se puede construir, en definitiva, una poética emergente.

Bibliografía

Corpus

AAVV (1990), *18 whiskys*, Buenos Aires, Año 1, noviembre, N°1.

AAVV (1993), *18 whiskys*, Buenos Aires, Año 2, marzo, N°2.

Textos literarios

Casas, Fabián (1996), *El salmón*, Buenos Aires, Tierra Firme.

Durand, Daniel (2001), *Segovia*, Buenos Aires, Amadeo Mandarino.

Giannuzzi, Joaquín O. (2000), *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé.

Horne, Matilde y Santiago Manzano (1988), *William Carlos Williams. Cien poemas*, Madrid, Visor.

Parra, Nicanor (2010), *Parranda larga. Antología poética*, Buenos Aires, Alfaguara.

Pound, Ezra (1986), *Cantares completos*, México, Joaquín Mortíz, Traducción de José Vázquez Amaral.

Bibliografía

Adorno, Theodore (2004), *Teoría estética*, Madrid, Akal, Traducción de Jorge Navarro Pérez [1970].

Derrida, Jacques (2003), *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.

Didi-Huberman, Georges (2005), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Eliot, T. S (1944), "La tradición y el talento individual", en *Los poetas metafísicos*, Buenos Aires, Emecé.

Foucault, Michel (1985), *¿Qué es un autor?*, México, Editorial de la Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Iriarte, Fabián (2007), "Thirteen ways of looking at a poem. Consolidación de la estética de la poesía modernista en la Colección 'Los grandes poetas' del CEAL", en María Eugenia Bestani y Guillermo Siles (comp.), *La pequeña voz del mundo y otros ensayos*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, pp.193-212.

Perednik, Santiago (selección y prólogo), (1988), *William Carlos Williams. La*

música del desierto y otros poemas, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Colección "Los grandes poetas", N° 34.

----- (2003), "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los `90", en *Foro Hispánico*, Bélgica, Número especial dedicado a la Literatura argentina de los años `90, coordinado por la Dra. Ilse Logie y Dra. Fabry Geneviève.

Porrúa, Ana (2005), "La novedad en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular" en *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, La Plata. Año X, N°11. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-11/3-porrua-la-novedad-en-las-revistas-de-poesia.pdf>

Sartre, Jean Paul (1982), *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada.

Sontag, Susan (2006), *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara.