

## La traducción como invención de contemporaneidad. Sobre *El Pasado* de Alan Pauls<sup>1</sup>

**Elena Donato**  
**Universidad de Buenos Aires**

### **1. El pasado.**

En el origen de toda historia de amor, hay una escena que la funda y determina casi definitivamente su forma. En la historia de Sofía y Rímini hay, para empezar, una escena de escritura: enfrentada con ese límite en el que el amor ya no puede decirse *en vivo*, Sofía se retira para entregarse a la abnegada tarea confesional de la escritura amorosa. Por obligar esa *salida de escena* de la amada, la escritura amorosa impone un intervalo en la secuencia vital. Con su voluntad inevitablemente retrospectiva, pues, la escritura convierte instantáneamente en pasado la *escena amorosa*, el instante de éxtasis en que los amantes son contemporáneos. Es decir, la escritura hace del amor en vivo, un amor en diferido. Frente a esa maquinaria de conversión de la vida en pasado que son las cartas de Sofía, Rímini asume la misión de construir una *contramaquinaria* capaz de revertir los efectos de la escritura de Sofía: reconvierte los signos de *la lengua solitaria* en signos de *la lengua amorosa*. “Apenas los encontraba, Rímini sentía la urgencia de leerlos, réplica tardía de la urgencia que Sofía habría experimentado al escribirlos (...)Y luego, al anochecer, cuando volvían a verse, (...) Rímini adelantándosele, se dejaba caer en sus brazos, a la vez eufórico y venci-

---

<sup>1</sup> Una primera versión del presente trabajo fue leída en el II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Centro de Letras Hispanoamericanas, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, UNMdP, Mar del Plata, noviembre de 2004.

do, y antes incluso de saludarla, arrebatado por la dicha de poder por fin corresponder al testimonio de amor que Sofía le había hecho llegar, la cubría de besos y, atropellándose, retomaba el mensaje desde el mismo punto en que ella había decidido ponerle fin.”<sup>2</sup> Esas dos lenguas delimitan dos mundos diferentes (la escena de escritura y la escena en vivo) porque los signos son específicos y constituyen la materia de uno u otro. La misión de Rímini es, pues, la del traductor<sup>3</sup>: oficiar el pasaje de un sistema de signos a otro. Y la transformación que esa particular forma de la traducción opera es la de *volver contemporánea* la misma escena que la escritura había convertido en pasado. Pero, fatalmente, para terminar, siempre hay un incidente: “Un día –un día como otros, sin presagios ni signos excepcionales– Rímini descubrió un mensaje y por primera vez postergó el momento de leerlo. Llegaba tarde a alguna parte. (...) Pero siguió llegando tarde, víctima de ese extraño efecto de impuntualidad”<sup>4</sup>. Una distancia temporal se abre: Rímini se transforma en un lector que llega siempre demasiado tarde. Y esa distancia desata una más: distancia entre códigos –Rímini ya no puede traducir los signos del amor de Sofía. Hay, entonces, en el origen de la relación amorosa una escena de traducción continua; en la separación, un *problema* de traducción. Pues sin ser traducidos, esos signos pierden la capacidad de transformarse en materia del orden vital; la vida queda convertida en pasado.

Comencemos otra vez. Hay, en el origen –pero esta vez de la novela, una escena de lectura: Rímini está en medio de una tarea cotidiana, cuando es interrumpido por la llegada de una carta redactada en Londres. Sofía, dos años después del final de aquel romance perfecto de casi doce años, consigna en el reverso de una fotografía la inesperada noticia de la muerte de Riltse, el artista cuya devoción compartida había originado el amor de Sofía y Rímini. *El pasado* comienza con el anuncio de la muerte del artista, su paso a la inmortalidad, la canonización. Es decir, con la intromisión en el presente de un fragmento del pasado que puede reducirse a las dos frases con las que Sofía tortura a Rímini en el inicio y en el final de la relación: *somos una obra de arte; estamos muertos*.

---

<sup>2</sup> Pauls, A.: *El pasado*, Buenos Aires, Anagrama, 2003, pp. 22 y 23.

<sup>3</sup> Profesión que efectivamente tiene el protagonista de la novela.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, pp. 24 y 25.

Hay, entonces, un origen doble: literatura y canonización. Un pasado simbólico que acecha con devorar, subsumir en su condición mortuoria, el presente. Una única estrategia aparece como opción capaz de arrancar del presente cualquier rasgo que pretenda hacer de él una forma del pasado: la traducción. Pero el concepto de *traducción* que aparece en la novela de Pauls hace de ella una práctica que interviene simultáneamente sobre las lenguas y sobre el tiempo. La asociación de estas dos zonas de intervención de la actividad traductora se da en la novela a través de la asociación de dos prácticas: Rímini traduce tomando cocaína. “Esa suerte de abolición selectiva del pasado fue uno de los primeros efectos que lo impresionaron. (...) la cocaína era autorreferencial: eliminaba literalmente todo lo que no era ella. (...) De ahí que la primera raya del día fuera crucial: *editaba* ese punto particular del presente con el último punto análogo registrado en el pasado, la frase que Rímini tenía ahora ante los ojos, intacta, velada por la piel de su lengua original, con la última frase que había traducido la noche anterior (...). Traducía y tomaba, traducía y tomaba.”<sup>5</sup> El pasado se transforma en presente, todo queda reducido al presente “y a esa forma particularmente reducida del presente que son los caprichos y las contrariedades del cuerpo”<sup>6</sup>; por eso, en la novela, la tercera práctica que participa del ejercicio de la traducción es la masturbación: forma de sexo carente de origen, de restos, de proyecciones. Puro presente. Ahora bien, el texto que acecha y al cual Rímini se ve, para no morir, obligado a traducir es su propio pasado. Una marca, una revista, un cartel, un kiosco: la ciudad entera es una superficie plagada de signos que valen por bloques enteros de pasado. “Entonces en medio de esa zozobra física, fruto del choque de dos magnitudes de tiempo y no de dos experiencias sentimentales, Rímini pensaba que, de haber algún recurso quirúrgico que le garantizara el vaciado completo de todos y cada uno de aquellos signos, su restitución a un estado de opacidad original, él se habría sometido al procedimiento sin chistar, con los ojos cerrados, o soñaba entristecido con un mundo que promoviera el uso personal y voluntario de la amnesia, una vida en la que cualquiera fuera capaz, mediante algunos pases sencillos, de extirpar de los signos todos los

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*, pp. 100 y 101.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, pág. 342.

sentidos que el paso del tiempo hubiera hecho caducar”<sup>7</sup>. Y la amnesia, finalmente, llega: pero a través de ella, Rímini no pierde el pasado sino el único modo de ofrecerle resistencia, pierde sus armas, “pierde las lenguas como quien pierde la piel”<sup>8</sup>. A partir de allí, la debacle: lo pierde todo y cuando lo recobra –en su taza de café–, como ya está desprovisto de cualquier habilidad traductora, queda cautivo del pasado: “y exactamente en ese momento, cuando podía decir *mi vida* en voz alta, sin mentir, descubría también que ya no le pertenecía, que esa vida había quedado atrás y formaba parte del pasado y ahora, perdida, amenazaba con sepultarlo. (...) Estaba cansado. Estaba muerto. Podía recordar.”<sup>9</sup> Y el final: todo recomienza para volver al mismo punto mortecino. Aparecen capítulos en que Riltse, el artista muerto en la primera página de la novela, inicia nuevamente el calvario de su vida; en paralelo Rímini y Sofía se reencuentran. Pero ya sabemos, fluyen todos hacia la muerte. Leído en retrospectiva, *El pasado* es un incesante círculo por el que sus personajes son arrastrados como por una *borrasca infernal*. Al igual que en el segundo círculo dantesco, sus personajes son *carneles pecadores que la razón someten al deseo* y su más trágica protagonista es la Francesca da Rímini abrazada a su amante<sup>10</sup> que enardecida por una lectura hace del amor su propio infierno.

## 2. Traducir el pasado

Si en el plano argumental, la separación de esta pareja es la instancia en que se establece una frontera lingüística para la que el amor funciona como la herramienta privilegiada con que se traducen o no ciertos fragmentos del pasado, la práctica literaria, tal y como se postula en *El pasado*, puede pensarse como aquella actividad amorosa que traduce esa forma de su propio pasado que es –para todo texto– una

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, pág. 128.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, pág. 282.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, pp. 467 y 468.

<sup>10</sup> La dama de Rímini abrazada a su amante es el motivo claro que Sofía y Rímini traducen. (Para otra referencia a este origen del nombre del protagonista de *El Pasado*, ver la reseña de Valeria Sager en *Orbis Tertius* n° 10, Ediciones Al Margen y Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de humanidades, UNLP, noviembre de 2004, pp. 205-208).

tradición literaria. Así, la novela de Pauls es un tratado de la pasión amorosa, sólo a condición de que se entienda el amor como un problema de traducción, en definitiva, político. *El pasado* de Alan Pauls es, entonces, una novela de la traducción, pero es también algo más: en ella, en el tipo de diálogo que establece con ciertas zonas de la “alta” literatura europea, se configura una política de la traducción. Ahora bien: el término *traducción* es entendido aquí de un modo particular –desprovisto de cualquier matiz peyorativo– y definido como *producción de contemporaneidad*<sup>11</sup>. Esta política de traducción, así entendida, pergeña un plan: *cómo traducir clásicos*. Dante –el clásico por excelencia– y, fundamentalmente, tres clásicos que inician el siglo veinte –Henry James, Sigmund Freud, Marcel Proust– son los *originales* que esta novela se propone traducir, es decir, hacer de ellos verdaderos *contemporáneos*. Tal vez valga la pena precisar que el uso propuesto del término *traducción* no es metafórico ni intercambiable por otros como *intertextualidad*<sup>12</sup> o *hipertextualidad*. En esos dos tipos de relaciones la copresencia de los textos es una condición necesaria para poner en juego una significación de otro modo ausente en el texto nuevo, y a la vez –a diferencia de lo que sucede en una traducción–, por las transformaciones que ellas suponen, la producción de al menos un sentido queda vedada para el texto nuevo: aquella que coincide con la del texto primero. Por el contrario en *El pasado*, las transformaciones no se corresponden ni con una transposición de esquemas ni con la imitación de un estilo, sino con las sutiles, y sin embargo radicales, operaciones que supone la práctica traductora. Como si la novela de Pauls tomara al pie de la letra la consigna de Sylvia Molloy: “aislar un texto de su contexto y recontextualizarlo, es decir, traducirlo, como si fuera un *objet trouvé*, a otra tradición”<sup>13</sup>. O como si ratificara con toda vehemencia algunas frases de Patricia Willson en *La constelación del Sur*: “Toda traducción

<sup>11</sup> La contemporaneidad no es una condición natural o cronológica, sino una ilusión óptica productora de sentido (cfr. Barthes, R.: *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Bs. As. Siglo XXI Editores, 2003, pág. 48).

<sup>12</sup> Por mencionar un caso de alusión a Proust en la literatura argentina, digamos, Combray en Santa Fe, el comienzo de “La mayor”.

<sup>13</sup> Molloy, S.: “Lost in translation: Borges, the western tradition and fictions of Latin America”, Evelyn Fishburn (ed.), *Borges and Europe Revisited*, Londres, Institute of Latin American Studies, 1998, pp. 8-20 (14). Citado en Willson, P.: *Op. Cit.*, pág. 17.

no puede sino ubicarse en la literatura importadora”<sup>14</sup>, pues la literatura traducida debe ser analizada “desde una perspectiva crítica situada en el marco de la cultura receptora. Son sus normas reguladoras de la producción literaria, sus debates estéticos, sus sistemas de representaciones, los que dejan huellas en una traducción”<sup>15</sup>. Si son el espacio de llegada y el tiempo presente quienes determinan la producción de sentido en una traducción, ella no puede sino ubicarse en el tiempo presente. La traducción entendida como una política de la contemporaneidad conlleva un valor subversivo por su carácter utópico: pone en escena existencias, fabula un lugar posible en el que pasado y presente conviven resistiéndose. El coágulo que constituye un bloque de pasado vuelve a exponerse a la lógica del devenir, vuelve a encontrar la posibilidad de transformación; el presente, por su parte, padece una discontinuidad en su lógica del estar deviniendo por la intromisión que supone este coágulo. La traducción se transforma así en una escena siempre en devenir: simplemente, es una práctica y no un signo.

### 3. Cómo vivir juntos

Veamos la *escena de convivencia*: Marcel Proust, Henry James, Dante Alighieri, Sigmund Freud, Alan Pauls. Señalemos, ahora, las razones: Proust. Es cierto que aparece en el definitivo sorbo de café<sup>16</sup> que quema los labios de Rímini y por el que recupera su vida entera como Marcel todo Combray en su taza de té. Es cierto que aparece en el modo en que las fotografías traen a la memoria fragmentos de existencia, como también es cierto que aparece en Riltse, anagrama Eltsir, aquel otro artista que, según el doctor Cottard<sup>17</sup>, también tenía cierta vocación celestina. O en el “adiós, mi Prisionero”<sup>18</sup> que clausura la última misiva de Sofía. Pero aparece en esta *escena*, sobre todo, porque de alguna forma, la obra de Proust es también la historia de una separación: un *yo* (sujeto de la enunciación) que se separa de un *mí* (obje-

<sup>14</sup> Willson, P.: *La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, “Introducción”, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004, pág. 14.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 15.

<sup>16</sup> Pauls, A.: *El pasado*, op.cit. pág. 467.

<sup>17</sup> Proust, M.: *A la recherche du temps perdu*, I, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954, pág. 202.

<sup>18</sup> Pauls, A.: *El pasado*, op.cit. pág. 508.

to de la narración). Se trata de dos sujetos distintos que sólo serían el mismo si el tiempo no hubiera transcurrido. La causa de la separación es también aquí el tiempo, una impuntualidad inexorable. Queda, cada uno de ellos, a un lado de la línea que dibuja cualquier acontecimiento de la historia compartida: uno vale por el presente; otro, por el pasado. Por nombrarlos de alguna manera, digamos, Rímini y Sofía. El efecto que produce la separación de esas dos instancias enunciativas es el de contemporaneidad de pasado y presente; ambos tiempos se encuentran, o bien en el *ir hacia* el pasado de la memoria voluntaria, o bien en el siempre más contundente *ir hacia* el presente del pasado. El insomne y el joven en busca de vocación, por el desarrollo de esa técnica narrativa hipercomentada –que le permite alternar como deslices subrepticios dos focalizaciones distintas en una misma persona gramatical– se encuentran viviendo juntos.

A su lado, digamos, James: “El altar de los muertos”. El final del relato de James convive, cierto, con el final de la novela de Pauls, en la inminencia de la muerte de esos amantes que se encuentran impuntualmente. Está, también, en el modo en que Rímini concibe aquella carta que Sofía le escribe para disculparse por el secuestro de Lucio (el bebé que, junto a Carmen, Rímini pierde definitivamente por la violenta intromisión de Sofía) y que perdura para él como “su altar, su capilla ardiente”<sup>19</sup>, la misma forma que adquiere para el protagonista del relato de James lo que queda en el mundo de su amada muerta. Pero fundamentalmente porque “El altar de los muertos” de Henry James también oficia un cruce inicial: en medio de una escena cotidiana, Stransom es asaltado por una inesperada noticia publicada en el periódico. La muerte de su antiguo amigo, el artista Hague. Lee un párrafo probablemente dictado por *la dama que vivía alejada de los asuntos mundanos*, la amiga que de pronto irrumpirá en su vida. El escenario: Londres. La superposición con la escena que abre *El pasado* de Alan Pauls es rigurosa. El relato de James, entonces, es protagonizado por una pareja que inicia una perfecta y silenciosa relación de años en el encuentro que origina una práctica común: la veneración de sus muertos. Viven juntos en una única lengua cuya forma es la devoción. De

---

<sup>19</sup> Pauls, A.: *El pasado*, op.cit. pág. 325.

pronto, un incidente: el descubrimiento de que comparten –ella desea compartir, él se niega a hacerlo– un muerto: el gran artista Hague. Ese espectro pertenece al pasado de ambos, pero para cada uno de ellos es un signo que recubre valores opuestos. El tiempo de feliz comunión es relegado así al pasado. La separación es, una vez más, un problema de traducción. Y la traducción, un problema de tiempo. Ineptos ambos para decodificar el valor de los signos producidos por el otro, entregados a la vocación de adorar el altar con que canonizan a sus muertos, se condenan inevitablemente a ser pasado y por ello la muerte puede reunirlos, eventualmente, en el final, si llega.

A un lado, Dante. Aparece en la desesperada irrupción de la mujer de Rímini –que ahora lleva el nombre de Sofía-, y también en la reformulación del triángulo dantesco *lectura-amor carnal-infierno* que en *El pasado* adopta la forma *amor carnal-lectura- infierno*. Fundamentalmente porque Pauls opera una inversión perfecta y ahora es la amada muerta la que abandona su refugio para hacer de la vida de su amante un verdadero infierno. Y además porque aquí también las amorosas historias del pasado (literatura), como el círculo de los lujuriosos, son el lugar en el que los hombres *se sienten desmayar como quien muere, y caen como cuerpo muerto cae*. Hay una *seña particular* que tiene este original: es el único clásico en un sentido estricto. Y por eso es el que irradia la *condición clásica* a los otros, el que la instala como problema.

Junto a ellos, y en la última silla de esta escena imaginada: Freud. Está, cierto, en el epígrafe de la novela: “Desde hace tiempo me acostumbro a estar muerta. JENSEN, *Gradiva*”. Pero señalemos un detalle: el nombre de Freud no aparece en la atribución de la obra, sino en el título –invisible destino de traductor. En 1903, exactamente un siglo antes de la aparición de la novela de Alan Pauls, se publica *Gradiva*, “una breve novela, no muy valiosa en sí misma”<sup>20</sup> –dirá Freud en 1925– de Wilhelm Jensen, escritor alemán, menor y casi olvidado que sólo perdura por el análisis que de ella publica Freud en 1907<sup>21</sup>. Antes

<sup>20</sup> Freud, S.: *Obras Completas*, T. 20, *Presentación autobiográfica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1978, pág. 61.

<sup>21</sup> Freud, S.: *Obras Completas*, T. IX, *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen y otras obras*, “El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen”, Buenos Aires, Amorrortu ed., 1999, pp. 2-79.

de desarrollar su análisis, centrado en los sueños de Norbert Hanold –el joven arqueólogo que protagoniza la novela de Jensen-, Freud se entrega a la tarea de devolver a la memoria de sus lectores el relato de Jensen, transformándose así en su traductor. La historia que se narra es la de este joven arqueólogo que descubre en una colección de antigüedades un bajorrelieve que lo atrae particularmente: la figura de una joven que camina ágilmente con sus pies descalzos –uno apenas roza el suelo. Fascinado por la peculiar manera en que la joven –a quien bautiza Gradiva, la que anda– se desliza, Hanold tiene una noche un sueño que lo arroja a Pompeya en el día de la erupción del Vesubio y lo hace testigo del sepultamiento. Cruza, allí, a Gradiva, a quien aparentemente no espera encontrar. Acontecido el cruce, Hanold considera perfectamente natural que ella fuese su contemporánea. Al despertar de su sueño decide, evidentemente, viajar a Pompeya donde, claro, la encuentra. Pero en respuesta a las alocuciones griegas y latinas de Hanold, Gradiva responde en alemán: su verdadero nombre, Zoe, no significa “la que anda”, sino “la vida”. Obstinado, Hanold apela a un antiguo relato clásico, en el que se sostenía que a la hora del mediodía las almas de los muertos retornan para transitar sus lugares, para explicarse la aparición de Gradiva. Enamorado del pasado clásico, Hanold no lo traduce, sino que lo transpone –lo que le impide ver cualquier cosa de una u otra instancia temporal. Gradiva-Zoe, por su parte, cuenta a Hanold una historia cuyos “dichos suenan como de doble sentido: además de su significado dentro de la trama del delirio, mentan también algo real y presente”<sup>22</sup>. Liberado de su delirio, o de las ataduras de la transposición, por medio de esta *traducción* que la joven realiza, Hanold reconoce a Zoe Bert-gang, su antigua amiga de infancia, y traduce para ella su apellido: Bertgang “tiene el mismo significado que Gradiva y designa “a la del andar resplandeciente””<sup>23</sup>. En la traducción, pasado y presente viven juntos sin posibilidad de solidificación. La práctica de la traducción se convierte así en una maquinaria capaz de transformar a los clásicos en contemporáneos, de librarse del peso de los muertos. En este sentido, señalemos que la novela de Pauls no traduce un original sino *varios* textos que comparten un

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, pág. 18.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pág. 31.

tema y una sensibilidad –la de principios de siglo<sup>24</sup>–; pero sobre todo, una condición: la de ser clásicos.

Se trata por ello de una práctica que conlleva, como dijimos, un valor subversivo. Hacer llegar un bloque de pasado para volverlo presente con funciones políticas: librarnos del altar y librar al altar de su condición de tal en un mismo movimiento –operación cuyo efecto no es la producción de un sentido nuevo sino la contemporaneización de un sentido (que en este caso coincide con la práctica): ser un puro presente, resistir cualquier estabilización. Porque Pauls traduce un relato cuyo objeto es “cómo desacralizar a nuestros muertos”, pero también traduce (encarna) una práctica. De allí la importancia de la *huella* Freud. *Gradiva* tiene un valor diferencial con respecto a los otros dos *originales*: es el epígrafe de la novela de Pauls. Por ser preludeo de la narración, no entra en el juego de la literatura sino en el de su ejercicio: señala algo relacionado con la práctica de escritura. Y ahí, el detalle significante: la referencia bibliográfica, el problema de la adjudicación. Cuando Pauls anota “JENSEN, *Gradiva*” –a pesar de que la única versión que perdura es la de Freud (el clásico)–, parece borrar deliberadamente ese nombre para señalarlo en el lugar que le importa: el del traductor. Freud como traductor es quien descubre la potencia rebelde de esta práctica, entendida como invención de contemporaneidad. ¿O no es Freud, en definitiva, el traductor de un relato clásico: “sólo el pueblo apegado a la superstición, que en esto no hace sino prolongar las convicciones de la Antigüedad, persevera en considerar interpretables los sueños.”<sup>25</sup>?, ¿no vuelve, acaso, contemporáneo ese relato, produciendo uno de los textos que abre esa grieta que separa al siglo veinte de todo su pasado? Porque traduce relatos y traduce una práctica, la novela de Pauls recubre lo dicho y el cómo decir, recubre la totalidad del o los originales, vale por ellos. Es y no es lo mismo, como una traducción. Una *escandalosa* traducción de los clásicos, si por ella *En busca del tiempo perdido* se convierte en una comedia romántica con ciertos toques hollywoodenses, si por ella la Francesca de Dante se convierte en una enloquecida enamorada dispuesta a transformar su vida y la de su amante en un eterno infierno por no renunciar a los

<sup>24</sup> ¿Será acaso este modo de desacralizar a los muertos la insolente sensibilidad de la literatura de este nuevo *principio de siglo*?

<sup>25</sup> *Ibíd.*, pág. 7.

impulsos de su desenfrenado deseo, si por ella toda la ciencia de Freud se convierte en la más bella traducción de un folletín olvidable. “Un cierto *escándalo* (...) que afectó desde siempre las clasificaciones, los juicios y las valoraciones que irradia la institución literaria.”<sup>26</sup>, así se refiere Pauls al *caso Puig*, a la bifrontalidad que simultáneamente hizo de ese escritor un suceso comercial y un objeto dilecto del discurso crítico. Arrojada esa misma mirada sobre el *caso Pauls*, se encuentra el reverso del mismo *escándalo*. Como si estuviésemos ante al extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde, el discurso crítico encontró en el primero “la reivindicación culta y paródica del kitsch y las estéticas del mal gusto”<sup>27</sup>, y en el segundo encuentra una escritura que transforma los objetos más prestigiosos en un material *indigno* de teoría.

#### 4. Traducir el pasado (propio)

Nada del pasado parece salvarse de la máquina traductora que es esta novela, ni siquiera la propia obra. Porque sus novelas anteriores se convierten en apenas unas pocas escenas de *El pasado*. Las cartas y las fotografías-carta de Sofía, ¿no son acaso una *versión* más cruda de lo que inexorablemente iban a ser las cartas de Úrsula?: una *prueba material* de la separación. El registro absoluto de *lo otro* (las palabras ajenas que traduce) que origina esos pequeños intervalos en los que Rímini olvida su cuerpo, ¿no es la exacta *inversión* del minucioso registro de su cuerpo que lleva adelante el protagonista de *Wasabi* cuyos intervalos de olvido tienen en cambio por objeto fragmentos de ese lugar *otro* (la ciudad extranjera que visita)? La encarnizada lucha por el olvido que en vano emprende Rímini, ¿no invierte, a su vez, el intento de no olvidar absolutamente nada que registra *El coloquio*? Como si de un plumazo Pauls mismo se encargara de hacer de sus propias obras un material *ínfimo*.

Tampoco *El pasado* se salva. Y a su turno este extenso novelón, tan premiado y reeditado, puede también tener la forma de un pequeño prólogo: “El pasado”<sup>28</sup> es la introducción a la selección de los diarios

<sup>26</sup> Pauls, A.: *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette, 1986, pág. 3.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 3 y 4.

<sup>28</sup> Pauls, A. (selección y prólogos): *Cómo se escribe un diario íntimo*, Buenos Aires, Ateneo, 1996, pp. 229-231.

de Pavese. Allí Pauls escribe: “El diario de Pavese llega siempre demasiado tarde”, “Obra maestra de la retrospectiva, máquina de transformar todo tiempo vital en un pasado instantáneo, *El oficio de escribir* es también un ejercicio sistemático de semiología”, “La vida ha pasado ha ser puro pasado: lo que en los términos del pacto específico que establece este diario, significa que no es otra cosa que un libro inmenso al que el filólogo siempre acudirá para saciar su sed de sentido”. Ahí está todo. Y no es sólo que la extensa novela se traduce en tres páginas, es que así su novela se convierte en el prólogo al diario de Pavese. O al de Cheever que ratifica, escribe Pauls, “que la vida de los escritores nunca es contemporánea de sí misma”<sup>29</sup>. O al de Jünger donde Pauls descubre en el gesto de *poner a distancia* los objetos conquistados una gran máquina de estetización<sup>30</sup>. O al de Mansfield, que como el capítulo trece de *El pasado* lleva adelante el minucioso registro de las alteraciones del cuerpo. O al de Musil en el que traduce el final de *El pasado*, al escribir, “Paradigma del éxtasis literario contemporáneo: disolverse en una obra, sepultado por las páginas escritas y por las que siguen en blanco, entregar el cuerpo a un proceso de vaciado total, quedarse sin líquido, sin sangre, sin fuerzas, entregarlo todo a cambio de nada...”<sup>31</sup>. Y, definitivamente, al de Barthes, en esa frase en que parece traducirse a sí mismo: “Yo”, dice Barthes, “es más difícil de escribir que de leer”.<sup>32</sup>

Pauls reduce toda su obra a esa escritura mínima que son los prólogos, de los que como supo Borges, nadie ha formulado hasta ahora una teoría<sup>33</sup>, y hace de las grandes páginas de la literatura su propia obra —como el traductor que por un instante se apropia en el teclado de los mismo gestos que antes realizó sobre el suyo el escritor *original*.

Un incidente, para terminar. En la presentación de *La constelación*

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, pág. 193.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, pág. 166.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, pág. 56.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, pág. 267.

<sup>33</sup> “La omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata. El prólogo, en la mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérbolos irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género.”

*del sur* de Patricia Willson, Nora Catelli hizo una pregunta: “¿De dónde surgirán los nuevos modos de apropiación de la literatura extranjera, ahora que ya no es la industria editorial argentina la que traduce?” Podemos ahora responderle: de la literatura misma.

## Bibliografía

- Barthes, R.: *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.
- Borges, J.L.: *Prólogos con un prólogo de prólogos*, “Prólogo de prólogos”, Buenos Aires, Torres Agüero editor, Buenos Aires, 1977.
- Freud, S.: *Obras Completas*, T. IX, *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen y otras obras*, “El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen”, Buenos Aires, Amorrortu ed., 1999.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, (reimp.1992).
- James, H.: *Relatos*, “El altar de los muertos”, Barcelona, Debate, 2001.
- James, H.: *Prefacios a la edición de Nueva York*, Buenos Aires, Santiago Arcos ed., 2003.
- Pauls, A.: *El pudor del pornógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.
- Pauls, A.: *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Pauls, A.: *El Coloquio*, Buenos Aires, Emecé, 1990.
- Pauls, A.: *Wasabi*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
- Pauls, A. (selección y prólogos): *Cómo se escribe un diario íntimo*, Buenos Aires, Ateneo, 1996.
- Pauls, A. y Nicolás Helft: *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*, Fondo de Cultura económica, 2000.
- Pauls, A.: “Inventar la contemporaneidad” liminar en Puig, M.: *El beso de la mujer araña* (ed. crítica a cargo de José Amícola y Jorge Panesi), España, Sudamericana – Col. Archivos, 2002.
- Pauls, A.: “Prefacio a la edición en español” en Barthes, R.: *Cómo vivir juntos*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2003.
- Pauls, A.: *El pasado*, Buenos Aires, Anagrama, 2003.
- Proust, M.: *A la recherche du temps perdu*, I, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954.
- Saer, J.J.: *La mayor*, “La mayor”, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Willson, P.: *La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2004.