

En torno a la figura de autor y la traducción en *Poemas chinos* de Alberto Laiseca¹

Juan Martín Salandro
Universidad Nacional de Mar del Plata
salandrojuanmartin@gmail.com

Resumen:

La ponencia se propone problematizar sobre la figura de autor y el procedimiento de la traducción en el poemario *Poemas chinos* (1987) del escritor argentino Alberto Laiseca. Con esto pretendemos dar cuenta de los mecanismos semióticos por los cuales Laiseca construye y se apropia a través de la enunciación de una cultura dotada, en la producción literaria del autor, de caracteres magnificentes. Observaremos también la forma en que el mecanismo de la traducción se ve parodiado dentro del poemario y las dimensiones que alcanza este proceso. En la misma línea indagaremos sobre cómo este texto se inserta dentro del proyecto literario de escritor y qué implica la construcción y la apropiación del pasado imperial chino en la imagen de autor (o *ethos*) que se presenta en la obra de Laiseca.

Palabras claves: Laiseca; poemas; traducción; autor; parodia

La referencia a cierto pasado dotado de carácter monumental es una constante en la obra del escritor argentino Alberto Laiseca. En la enunciación se cruzan referencias a los conflictos bélicos del siglo XX con la era imperial egipcia o china; Laiseca pone en su voz desde los cañones Nazis hasta la pirámide de Kheops, la muralla china, o se inserta dentro del discurso histórico de Heródoto. Teniendo en cuenta esto, nos proponemos problematizar sobre la figura de autor y el procedimiento de la traducción en el poemario *Poemas chinos* (1987) a fin de dar cuenta de los mecanismos semióticos por los cuales Laiseca construye y se apropia de ese pasado a través de la enunciación; en la misma línea, indagaremos sobre los fines de esta práctica en relación con el proyecto literario del autor.

Desde un primer momento nos encontramos con un problema en torno a la figura del autor. Cada uno de los 104 poemas que componen el libro es adjudicado a un autor de nombre chino: Te Chuang (dinastía Ming), Chuh Fo (dinastía Ch'ing), Hwang Tsi Lie (dinastía Chou), etc.; mientras que el prólogo es firmado por Lai Ts Chiá, que asume el rol de antólogo. Analicemos la firma de este último. En primer lugar, se construye como un juego de palabras con el apellido del autor llevado "a lo chino". De igual manera, el primer término, "Lai", no sólo

¹ Trabajo realizado en el contexto de adscripción de investigación a "Semiótica" durante el 2019, Facultad de Humanidades, UNMdP.

es el apodo que adoptaba el autor en su círculo íntimo² sino que también son los tres caracteres con los que él plasmaba su firma.³ Segundo, y partiendo del supuesto de que los personajes de sus obras -y en definitiva el texto mismo- funcionan como *alter egos* del autor, no podemos dejar de resaltar que este mismo nombre que adquiere la figura del antólogo es referido recurrentemente a lo largo de su producción: en la novela *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* (2003) el personaje del profesor pide ser llamado así por ser su "nombre de guerra chino" (10). Dentro de la misma línea en *El jardín de las máquinas parlantes* (1993) el personaje de Fogwill dice "Estoy leyendo los poemas chinos de Alaralena, un amigo mío. Muy superior ese librito de poemas chinos apócrifos a su gigantona y gigantista *Los Soria*." (770). Alaralena, el personaje del escritor profesional que abre la historia y al que luego los otros personajes de la historia le encargaran la escritura de la misma novela es mencionado como el autor de *Poemas chinos* y de *Los Soria* (1998), texto que, como señala Hernán Bergara, es el centro de remisiones y continuidades de toda la obra de Laiseca (2013: 14). Observamos así de qué manera la figura del antólogo continua la línea del supuesto antes nombrado, del desdoblamiento de la figura autoral en y con la obra literaria.

Tengamos en cuenta también que en los paratextos editoriales (portada, datos bibliográficos, ...), la persona de derecho que se hace cargo del libro es "Alberto Laiseca". Así, la figura empírica del Laiseca escritor es quien satura el rol de aquello que Maingueneau llamará "responsable" (2015: 18).⁴ Él conscientemente despliega una red de procedimientos discursivos con los que pretende fundir su referencia empírica con la obra literaria. Así, desde el discurso se despliegan diferentes estrategias retóricas que pretenden construir en el lector una determinada figura de autor. En cierta medida este proceso puede entenderse desde la teoría del Lector Modelo planteada por Umberto Eco en *Lector in fabula* (1979). Eco entiende que "prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo esperar que éste exista, sino

2 Como se puede observar en el prólogo de Carlos Marcos a *Manual sadomasoporno* (2017), donde se lo refiere como "el viejo Lai" (9).

3 Véase la primera edición especial de *Cuentos completos* (2011, Editorial Simurg) de cuarenta ejemplares numerados a mano y firmados por el autor.

4 "Quien asume la responsabilidad del mismo [del texto]." Maingueneau entiende que "enunciar la literatura no es sólo desplegar un mundo ficcional que expresaría una visión singular del mundo [nótese el uso del condicional], sino también configurar la escena de la palabra que es a la vez condición y producto de esta palabra". Desprendiéndose esto, entiende a la noción de autor íntimamente con la de imagen de autor, excediendo toda "exterioridad simple del texto y del contexto; opera en una frontera" (2015: 18). Así distingue tres instancias en estrecha relación con la noción de autor: responsable, la persona, o ser civil; el autor, que puede entenderse como la posición ocupada dentro del campo literario; y el auctor, quien "es el correlato de una obra, identificable en el paisaje mediático e incluso en el *Thesaurus*, en caso de que acceda a la consagración (19).

también mover el texto para construirlo" (1993: 82). El escritor, o autor empírico, despliega una red de estrategias que pretende que su ideal de lector pueda satisfacer. Del mismo modo, en la lectura, el lector empírico realiza cierta construcción de la figura de autor (ideal) a través del discurso.

Esto implica idear un programa literario que satisfaga este objetivo, y es lo que realiza Laiseca con el entramado intertextual sobre el cual sustenta la totalidad de su obra, entramado que, como dijimos, tiene su centro en *Los Soria*, y en el mismo punto a Laiseca; mismo entramado que impide que nos remitamos a una obra en particular de Laiseca sin remitirnos en alguna medida a la totalidad de su producción. Como bien señala Bergara: "Un lector pocas veces sabe a quién o a qué mira el texto de Laiseca. A su lector desde luego que no: más bien es el lector quien mira a Laiseca jugar." (2015: 14) Así, bien puede entenderse la construcción de la voz de enunciación, o *ethos* autoral, como una estrategia discursiva que pretende prefigurar la construcción del autor modelo en el lector modelo; una autoconstrucción de un yo idealizado. En futuros trabajos pretenderemos desarrollar en profundidad esta cuestión, pero no podemos continuar sin dar cierto esbozo de lo que implica. Laiseca, tanto en la instancia del *ethos* (en términos de Meizoz) o de la figura de autor construida a través de entrevistas, declaraciones, etc. (*ethos* previo), se construye a partir de la figura del chico castrado por un padre tiránico. *Los Soria* emana, según él, desde un juego infantil. Este juego -como la literatura- se configura sobre la *praxis* de la fuga de la realidad inmediata represiva/alienante a un espacio idealizado donde se satisfacen los deseos frustrados. Al igual que en el juego, Laiseca utiliza la literatura como expresión de existencia; el mero acto de enunciar el discurso se presenta como un acto de reafirmación del yo, de lucha contra el olvido. No por nada escribe una novela de mil trescientas páginas y se coloca en su centro. Nuevamente, el nombre del personaje central de *Los Soria*, Iseka, se construye como un juego de palabras con su apellido, al mismo tiempo que remite al pseudónimo bajo el cual publicó su primer cuento ("Mi mujer" en 1973): Dionisios Iseka; nuevamente, yo autoral y empírico, voz enunciativa, personajes, etc. convergen en un mismo punto: Laiseca. *Los Soria* es un monumento al yo, y el resto de su producción se construye en torno a ella, por ella, para ella, como acto de revalidación y auto homenaje.

¿Pero qué sucede concretamente en *Poemas chinos*? El paratexto "Prólogo" se ve parodiado, la voz de autor deviene personaje y adquiere el disfraz de antólogo. Al observar la producción de Laiseca y su tendencia a realizar la parodia sobre los paratextos podemos pensar al antólogo como un personaje que se manifiesta desde la instancia paratextual (el

mismo procedimiento por el cual Roberto Arlt inserta al comentador en *Los siete locos*). Del mismo modo encontramos las firmas apócrifas de cada uno de los poemas. La parodia alcanza tal dimensión que se produce sobre el mecanismo de la traducción. Mecanismo que se desarrolla en dos direcciones: desde el autor al texto, por eso Laiseca se traduce al "chino"; del texto al autor.

El prólogo se abre reflexionando sobre esta problemática:

El poema chino de un viejo Maestro es imposible de traducir en su totalidad. Sólo puede brindarse al lector occidental una parte del mismo. Veremos por qué. Cada ideograma significa una palabra. Ahora bien, como cada ideograma está compuesto por sub-ideogramas – que también representan palabras-, un viejo Maestro chino está jugando con cinco, seis o siete poemas al mismo tiempo. Según como se lea, o dónde apoyemos nuestra sensibilidad, brotarán nuevos ritmos e intenciones, completamente distintos, al lado de los anteriores. Por eso, al verterlos a otro idioma, el traductor debe optar (1987:7).

Así, se da cuenta de la traducción como eje central en la constitución de *Poemas chinos*: una traducción que se funda sobre un momento valorativo preciso del traductor. El texto traducido se entiende así como una producción propia del autor, como la reestructuración discursiva de aquello que queda luego del intercambio altamente entrópico que implica el paso de un sistema lingüístico a otro. El concepto de entropía lo tomamos de Juri Lotman, quien lo entiende como la información que se pierde por el mero hecho de ser transmitida (1982: 41). Si pensamos, por ejemplo, en un cable telefónico que transmite una señal a una determinada distancia, las propiedades físicas del conductor sumadas a las condiciones en su entorno van a afectar a la trasmisión de la información. En la comunicación oral esto se entiende desde el ruido ambiente hasta las competencias cognitivas compartidas entre los participantes del intercambio. En este caso concreto, el juego se da desde la simulación del intercambio entre no sólo dos culturas posicionadas sobre dos ejes que dividieron la historia de la humanidad (oriente y occidente), sino también por dos sistemas de representación ampliamente diferentes. Así, la traducción desbarataría al texto, y es trabajo del traductor construir uno nuevo con los restos.

Theodore Adorno recupera, en "El artista como lugarteniente" (1953), unas palabras de Walter Benjamin que creemos sintetizan la manera en que entendemos el uso de la figura de la traducción en este libro de Laiseca: "La tarea del traductor de lírica no consiste en absoluto en introducir en la propia lengua un autor extranjero [...] sino, en ampliar e intensificar la propia lengua mediante la irrupción de la obra poética extranjera en ella. (2003: 111). Traducir no se presenta así como un proceso mecánico, sino como la puesta en la propia

voz de un discurso que ya no es ni extraño ni ajeno. Enunciar implica comprender, incorporar, semiotizar, atribuirse otro que ya no es otro por que deviene propio. Lotman desarrolla el concepto de semiosfera para, entre otras cosas, dar cuenta de este proceso. Como modelo holístico y mutable, la semiosfera entra en contacto con lo extraño y lo interioriza al traducirlo en sus propias categorías. El modelo de la autodescripción -la memoria, la autoconsciencia- se ve modificado por la incorporación de lo otro (1996: 15). Es así como Laiseca se apropia del elemento chino y lo pone en funcionamiento desde y para su yo. Y este proceso va a atravesar la totalidad de su producción.⁵

Ahora bien, cada autor apócrifo que construye para emplazar y legitimar su voz es acompañado en su nombre por la dinastía a la que pertenecería. De esta manera, Laiseca no solo se coloca mirando hacia la cultura china, sino que, como señalamos al comienzo de este trabajo, se hace con el pasado imperial chino al insertar estos nombres en ese tiempo-espacio. Laiseca reconoce:

Me meto en una historia milenaria. Los poemas son apócrifos, pero no los seres que asocio a ellos. De manera que tuve que hacer el ejercicio de meterme en esas personas -que en algunos casos vivieron hace miles de años- y hacer poesía. Es decir, traté de darles dos de las pocas posibilidades de sobrevivida que les quedan: la memoria y la literatura (2005).

Nuevamente, la idea de la literatura asociada con la memoria; la literatura como arma contra el olvido. En la escritura realiza una apropiación de esa memoria, se inserta en la serie literaria china-milenaria para exaltarse a sí mismo. Así, la apropiación en la anunciación de estos elementos se suma a la construcción de un monumento magnificante al yo autoral, en correlato con el hecho de que sus obras como objeto físico intercedan con el mayor impacto posible en la realidad inmediata; en correlato con que la hipérbole sea uno de los recursos retóricos más abundantes en su prosa. Lo grande hace presencia en la obra de Laiseca como un arma. Ricardo Piglia dice que "[en la obra de Laiseca] La lógica de la guerra es la lógica de la literatura" (2017: 11), una guerra que el autor emprende contra sí mismo y contra el olvido para hacerse un lugar.

Pero también podemos realizar otra lectura sobre este proceso. En dirección contraria podríamos bien pensar al mismo autor traducándose al chino y deviniendo la pluralidad que encarna el mismo hecho de enunciar. Desarma su palabra en la multiplicidad que la compone,

5 Resalta, por ejemplo, junto a novelas como *La mujer en la muralla* o las múltiples referencias en sus novelas, que en textos como *Manual sadomasoporno* -escrito desde una postura magisterial-hable reiteradas veces desde la posición de "caballero chino" (17)

entendiéndola desde la concepción de dialogismo de Bajtín,⁶ para poner en cuestión su dominio de una tradición legitimada e insertarse en ella. De esta manera se desprende de su posición en el tiempo, fuga de su contexto inmediato y accede a la totalidad de la historia; la reinterpreta en sus propios términos y se coloca en el centro de ella. La distancia se elimina y todos los elementos convergen en el punto del cual emana la obra. En definitiva, es el mismo proceso de exaltación del yo, pero abordado por otro medio.

Este trabajo nos sirve para pensar qué recursos utiliza Laiseca en su proyecto narrativo para construirse a sí mismo. Podemos inferir que su obra presenta tres periodos: el olvido, la guerra y el monumento. La configuración del yo, la apropiación de la historia, la guerra como tema y campo semántico serían los elementos que subvertirían el primer término (olvido: la imagen del chico castrado/reprimido, del escritor "manijead") y culminarían en la superación representada por el monumento, por la novela gigante, por el anhelo de consagración editorial.

Del mismo modo, pretendemos reflexionar sobre el rol del autor en, lo que podríamos aventurar llamar, la literatura de la resistencia, problematizándolo en torno a la teoría del *ethos* discursivo de Dominique Maingueneau como una construcción intradiscursiva. En qué medida se puede desvanecer el autor empírico cuando la producción de la obra es, como inferimos nosotros en el caso de Laiseca, un acto de militancia por la propia existencia en un contexto de desvanecimiento del individuo.

Bibliografía

Adorno, Theodor (2003 [1953]). "El artista como lugarteniente", *Notas de literatura*, Madrid, Akal: 111-124.

Bajtín, Mijail (2003 [1979]). *Problemas en la poética de Dostoievski*, México, Fondo de cultura económica.

6 Si pensamos en la teoría translingüística de Mijail Bajtín. En este marco vamos a comprender a la palabra como una entidad bivocal (2003: 269); es decir que se encarna en una relación dialógica – tiene una doble correlación: hacia su objeto y hacia la palabra ajena- y es producida por un emisor en el que se encarna. (Dialógica en la medida que Para Bajtín el dialogismo es "un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que tiene sentido y significado" (2003: 67) y las relaciones dialógicas "determinan las particularidades de la estructura discursiva de las obras" (266)). A su vez este autor se construye a través de la palabra ajena, ya que para Bajtín la lengua es un "fenómeno total y concreto" (266); es decir que el sujeto es -y se posiciona dialógicamente- a través de ella. En esta confrontación dialógica se encarna un juicio de valor y una visión de mundo en el individuo productor de un enunciado, que va a entrar en relación semántica con los demás enunciados de la esfera de la vida de la palabra. Cada enunciado se ve atravesado por la multiplicidad de discursos que lo preceden.

Bergara, Hernán (2013). "Plagio con un plagio de plagios" en: Laiseca, Alberto. *Por favor, ¡Plágienme!*, Buenos Aires, EUDEBA

Eco, Umberto (1993 [1979]) *Lector in fabula*, España, Lumen

García, Facundo (2005). "Los poemas sirven para no estar sólo: entrevista con Alberto Laiseca", *Página 12*, 26 de noviembre de 2005. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1125-2005-11-26.html>.

Último ingreso 09/09/2020-

Laiseca, Alberto (2013 [1993]). *El jardín de las máquinas parlantes*, Buenos Aires, Gárgola.

Laiseca, Alberto (2003) *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*, Buenos Aires, Interzona

Laiseca, Alberto (2017). *Manual sadomasoporno*, Buenos Aires, Muerde Muertos.

Laiseca, Alberto (2005 [1987]). *Poemas chinos*, Buenos Aires, Gárgola

Lotman, Juri (1982) *Estructura del texto artístico*, España, Istmo.

Lotman, Juri (1996) *La semiosfera I*, Madrid, Cátedra

Maingueneau, Dominique (2015). "Escritor e imagen de autor", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24: 17-30. Disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1139>. Último ingreso 09/09/2020

Meizoz, Jérôme (2009) "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor" en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. [Compilación y traducción de Juan Zapata], Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia.

Piglia, Ricardo (2017 [1998]). "Prólogo" en: Laiseca, Alberto. *Los Soria*, Buenos Aires, Simurg.