



Estudios de Literatura Colombiana

ISSN: 0123-4412

elc@comunicaciones.udea.net.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Barrientos Guajardo, Javiera

Escritorios y bibliotecas: el desfase lingüístico como punto de fuga en la narrativa de

Andrés Caicedo

Estudios de Literatura Colombiana, núm. 34, enero-junio, 2014, pp. 35-61

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498351542003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Escritorios y bibliotecas: el desfase lingüístico como punto de fuga en la narrativa de Andrés Caicedo*

Archives and Libraries: the Linguistic Gap as Vanishing Point in Andrés Caicedo's Narrative

Javiera Barrientos Guajardo

javierab@gmail.com

Universidad de Chile, Chile

Recibido: 15 de agosto de 2013. Aprobado: 30 de septiembre de 2013

Resumen: Andrés Caicedo, escritor colombiano de mediados de los setenta, se yergue dentro de un complejo panorama narrativo. Al escribir ocupa el nombre de Edgar Allan Poe como cita obligada, reescribiéndolo dentro de un contexto de producción que dista lingüísticamente del de su intertexto. Opera, así, en términos de traducción, mas es una traducción siempre disonante y diferida por aquellos espacios que no alcanza a aprehender y, sobre todo, porque sus lecturas del original están mediadas, primero, por las traducciones de Julio Cortázar, y, segundo, por las películas de clase B, presuntamente dobladas, del director Roger Corman.

Palabras claves: Caicedo, Andrés; traducción; Poe, Edgar Allan; intertextualidad.

Abstract: Andrés Caicedo, Colombian writer during the 70's, finds himself amongst a complex narrative scene. When writing he uses Edgar Allan Poe's name and texts as compulsory quotes, rewriting him in a context linguistically distant from that of its intertext. His writing works, then, in terms of an always-discordant translation, because his readings are mediated, on the one hand, by Julio Cortázar's versions of Poe and, on the other, by Roger Corman's B movie versions of the North American writer.

Keywords: Caicedo, Andrés; translation; Poe, Edgar Allan; intertextuality

* Artículo derivado de la investigación "Expresiones tartamudas: poética de la traducción en la narrativa de Andrés Caicedo", perteneciente al proyecto FONDECYT N°1110289: "De armarios y bibliotecas: masculinidad, errancia y tradiciones letradas en la narrativa del siglo xx chileno" (2010-2013). Un extracto de él fue leído en las *X Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, en Cali, Colombia (2012), y otro en las *Jornadas de Literatura General y Comparada* de la Universidad de Chile (2011).

1. Versiones y reversiones

En la palabra de Andrés Caicedo, escritor colombiano de finales de los sesenta, es posible encontrar un inevitable dilema de escritorio, pregunta que se constituye en relación con la puesta en escena de otros ejercicios semióticos que lo convocan, el cine, por ejemplo: ¿es la escritura una práctica abierta o cerrada? Cerrada, porque “no hay labor más solitaria que la literatura. Aun más, es el único oficio que un hombre tiene que realizar absolutamente solo” (Caicedo, 2009, p. 262), ya que “la lectura es la comunicación perfecta de acciones solitarias: el que se sienta o se recuesta en un poste y lee, da efusivamente el sí, da su acuerdo para hacer silencio, permitiendo a su vez que el silencio largo y terco del escritor adquiera su verdadera razón de ser” (2009, p. 262). Y abierta porque ese presunto silencio se ve interrumpido por el sonido incesante, a veces ruidoso, de los textos que se oyen entre las líneas de la escritura propia.

Como todo escritor latinoamericano, Caicedo recurre a tradiciones narrativas que están por fuera de su sistema literario, es decir, escritos que se le presentan en lenguas extranjeras que no maneja a cabalidad, debiendo recurrir a sus traducciones al español. Sus textos son productos culturales con una amplia conciencia de espacio local, la ciudad de Cali, que sin embargo aluden a la tradición moderna y neogótica norteamericana y europea de manera lingüísticamente desviada. Las formas del decir del colombiano reescriben los páramos formales de sus intertextos, desvistiéndolos y revisitiéndolos de su manera subjetiva de entender la práctica. El enunciado se abre por estar incompleto, lleno ahora de citas rearticuladas y multi-accentuales que prefiguran una escritura incómoda en un contexto de producción macondiano, que poco sentido tiene para un autor más preocupado por la elaboración de películas de terror estadounidenses.

La incitación a mirar del mapa hacia arriba implica un proceso de aceptación tanto del influjo externo como del influjo interno que normaliza el lenguaje extranjero: la traducción. Esta no es solo la traducibilidad cultural que negocia los símbolos transnacionales de un contexto que parece superficialmente ajeno pero terminará siendo entrañablemente propio, aunque, claro, se vea mediado por una cultura latinoamericana —la de finales de los sesenta y principios de los setenta— donde lo estadounidense parece ser más un parásito que un invitado. Es también, y sobre todo, la traducibilidad literaria. Para escritores periféricos como Andrés Caicedo la “literatura traducida no constituye solo un importante canal que les permite incorporar un repertorio

‘de moda’ sino también un medio para registrar y proporcionar nuevas alternativas” (Even-Zohar, 1999, p. 227). Literaturas marginales como la suya (y cuando digo marginal pienso en el poco predominio que tuvo dentro del sistema literario de su época en comparación con los emergentes escritores del *boom* o del *post-boom*) muchas veces dependen de la importación (1999, p. 227). Este tipo de literaturas, sin embargo, cuentan con el beneficio de la ductilidad: son precisamente más lúdicas, abiertas al cambio y a los influjos que puedan obtener de otras áreas semióticas o escriturales. Según el traductor de Bajtín, Itamar Even-Zohar, “la traducción suele convertirse en uno de los instrumentos de elaboración del nuevo repertorio. A través de la literatura extranjera se introducen en la literatura local ciertos rasgos (tanto principios como elementos) antes inexistentes” (p. 225). Son, entonces, narrativas como la del colombiano, jóvenes y *underground*, ideales receptoras de patrones traducidos, muchas veces, por destacados autores de vanguardia. Andrés Caicedo abre sus textos a la influencia exógena porque le resulta natural llevar a cuesta una biblioteca en la que nombres latinos, europeos y, sobre todo, norteamericanos se encuentren y sostengan uno al lado del otro. El dilema de escritorio se recupera reformulado: por un lado está él, autor, encerrado en su dormitorio en el estricto silencio de la escritura solo interrumpido por el ruido bélico de las teclas de su máquina de escribir, y por otro, sus textos de ficción, abiertos a la relación intertextual a ratos trunca, a ratos provechosa, a causa de un disimulado intersticio: la insondable ausencia de un lenguaje común.

Existe, en la literatura de Andrés Caicedo, un impedimento físico que condiciona su capacidad de comunicación lingüística: “cuando se trata de altercar o hacer progresar ideas por medio del diálogo entre dos o más personas, soy casi un inútil, hermano, es una vaina” (Caicedo, 2008a, p. 129), dice. Nos revela que así como no puede controlar su adicción a las drogas, tampoco puede controlar las condiciones fisiológicas que le impiden la comunicación acabada: es tartamudo. Le cuesta hablar de corrido “pues mi tartamudera está agudizada” (2008a, p. 127) y no sabe controlarla con otra herramienta que no sean fármacos. Este índice de incomunicación le imposibilita desenvolverse con naturalidad en su propia lengua. La tartamudez se presenta como un quiebre en el flujo discursivo, una disfluencia en la que el hablante sabe qué quiere decir pero no puede hacerlo. De esta manera, su cuerpo se impone, en una reacción lingüística que exige conciencia somática durante la articulación, ya que, según el sicólogo Wendell Johnson en su libro *Because I stutter*, se tensiona la región abdominal, los hombros y los músculos asociados al área

a causa de la deflación de los pulmones y la resistencia del diafragma (1930, p. 123). El esfuerzo implicado en el habla va acompañado de una completa contracción somática en el momento de la producción silábica que obliga al ejecutante a mantenerse al tanto de su cuerpo.

La tartamudez pone en tensión la relación entre el autor y su propio lenguaje, las maneras en que lo articula y, también, en que lo trasmite. Se transforma, como diría Deleuze en su ensayo “He stuttered” (1998), en un extranjero en su propio idioma que hace de su falta un complemento, transformando el quiebre discursivo en una práctica escritural que traspone la disfluencia del discurso al lenguaje. En los textos de ficción narrativa de Caicedo predomina el uso de la primera persona. Esta voz es asumida por el protagonista, quien muchas veces ocupa el nombre del personaje secundario de otro de sus relatos, Solano Patiño, por ejemplo, Danielito Bang, Ricardito Miserable, Miguel Ángel Valderrama o Angelita Rodante, entre otros. Sin embargo, esa estricta primera persona-personaje a ratos se ve interrumpida por una voz ajena, a veces omnipresente, que se diluye en un presunto descuido sintáctico. Parece ser como si, por momentos, se colara la primera persona-autor, dejando a la vista los circuitos interiores del artificio. Tal como expone el propio Caicedo en una nota del “Apéndice 1” de su novela incompleta *Noche sin fortuna*: “Hernán acaba de decirme que leyó algunas páginas de *¡Qué viva la música!* y que nota algunas fallas de estilo, caídas, que de pronto soy yo el que me entristezco y no la pelada, lo cual puede ser válido, dice que yo interrumpo la primera persona de ella para meter mis comentarios, lo cual vale la pena que me ponga a pensar” (2007, p. 451). Así, resulta seductor escuchar la voz del colombiano cuando, en realidad, son sus personajes quienes hablan. Las diferencias entre unos y otros se difuminan, pero están ahí, como error gramatical, lapsus de escritura. Es difícil, por lo mismo, determinar los límites del individuo que escribe, acaso son muchos más que uno, autor ficcional esquizoide de sus propias ficciones, quien, mano a mano, convive en el mismo plano artificial que ellas, actuando, las más veces, de juez y parte de los textos escritos por sus propios personajes.

El autor que vuelca su tartamudez a la palabra escrita ya no separa la acción de la dicción, sino que actualiza la ruptura del fluido discursivo en el lenguaje mismo: “he makes the language itself scream, stutter, stammer, or murmur”¹ (Deleuze, 1998, p. 110). El traspaso de la tartamudez del caleño

1 “Él hace al lenguaje mismo gritar, tartamudear o murmurar” (esta y las siguientes traducciones a pie de página son mías).

hacia su escritura aparece en la voz autoral que se cuela entre el relato de sus personajes en extractos que interrumpen la persona gramatical narrativa: lo que aparenta ser un error de disfluencia, termina por ser signo de una poética en la cual Caicedo trastrabilla.

La resistencia lingüística de Caicedo no solo se da en un cuerpo que forcejea con su propia lengua (literal y figurada), sino también con la lengua de sus intertextos: el inglés. Los escritos en los que destaca su problema con el idioma no son pocos, y aunque a ratos parece ser que las reflexiones están más en el orden de la falsa modestia que de la constatación siguen una línea bastante coherente: la de la insuficiencia. La selección que he escogido es acotada, pero significativa, y se complejiza en la medida en que el escritor revisa los diversos niveles de su problemática transnacional y traduccional con el idioma foráneo.

Primero, aquel que tiene que ver con el dilema de la comunicación cotidiana durante su viaje por los Estados Unidos, nivel más bien extraliterario que detalla sus rasgos como autor (meta)ficcional: “yo también me la paso más bien encerrado, escribo casi todo el día y estudio inglés. El inglés es un idioma, de acuerdo, muy práctico, pero nunca tiene la variedad de tratamientos de que uno dispone en español para tratar a una persona según la confianza que le tenga” (Caicedo, 2008a, p. 67), “y hablar en qué ¿en mi mal inglés o en su peor español?” (Caicedo, 2008b, p. 83) y “también he sido consciente de que fue una especie de locura pretender vender un guión sin tener yo idea de cómo se escribe en inglés” (Caicedo, 2008a, p. 87). Las carencias que Caicedo encuentra en este idioma tienen más que ver con faltas personales que con una fisura intrínseca de la lengua, como parece creer —o parece hacer creer a su lector— cuando detalla las diferencias entre el inglés y el español, diferencias que estriban precisamente en el léxico manejado y no en su cualidad estética de simbolización (sintáctica y semántica). El problema del lenguaje se mantiene aunque haya preocupación por aprenderlo, pues, a pesar de lograr aciertos de pronunciación —que poco claro queda si se tratan de una copia o de verdadero dominio idiomático— Caicedo está lejos del bilingüismo requerido para producir una obra que transcriba no solo elementos del inglés, sino sus principios. La aparición paulatina de esta dificultad lingüística que le impide hacer pública su obra en tierra estadounidense va de la mano, por un lado, de la frustración creativa (“en realidad no conozco a fondo nada, ni el inglés, ni Poe, ni Hitchcock, ni las artes de la escritura” [Caicedo, 2007, p. 449]) y, por otro, de un sustantivo vuelco a la

ficción (“pero quiero saberlo todo. Saberlo todo para mis adentros, porque el habla no es fácil para mí. Por eso que escribo con tanta facilidad” [Caicedo, 2008a, p. 82]).

Segundo, la manera en que utiliza dentro de sus escritos extractos o términos en inglés: “el diario de reflexiones sufrientes en torno al cine que comencé en Los Ángeles (escribo Los Ángeles y no L.A)” (Caicedo, 2007, p. 448), “qué gran filme, qué parlamento aquel: “*Oh, the top of the world, man*”, qué ira y qué ironía” (Caicedo, 2007, p. 602), “ya saqué mi *copyright* del guión, que fue relativamente fácil” (Caicedo, 2008a, p. 80) y “mi guión difiere de ‘the conventional screenplay form’ en que el nombre del que habla está separado del parlamento” (2008a, p. 87). El uso de palabras anglo está evidenciado por su separación formal de la superficie del texto: el autor marca con cursivas o comillas, o justifica el remplazo del lexema en inglés por uno en español. El extranjerismo está presente como un cuerpo extraño que habla por sí mismo sin lograr insertarse de manera fluida en el entramado narrativo, pues surge siempre una frontera que niega el traspaso indistinto de un extremo idiomático hacia el otro. La mantención de la grafía original de los préstamos léxicos, fórmula denominada *etimologista*, se opondría, como señala Iñaki Ugartebarri, al “préstamo incorporado y percibido como propio [que] tiende a escribirse con la grafía de la propia lengua” (2001, p. 72). El inglés parece no disolverse en el lenguaje que lo recibe circundándolo cual anticuerpo, sin embargo, las alusiones que Caicedo hace de las tradiciones artísticas en este idioma, a manera de hipotexto² se internan, inadvertidas o anunciadas, como partes orgánicas de sus escritos.

Tercero, la posición que asumen sus personajes con respecto al uso del idioma: “en clases dicen que tiene un hablado muy dulce . . . lo que pasa es que sabe inglés, aunque de vez en cuando tampoco es que le sirva mucho: cuando en *Audacias juveniles* se dañó el sonido fue la única que gritó, la gente se ríe de ella, se puso bravísima porque le tocó leer los subtítulos como a todo el mundo” (Caicedo, 2007, p. 375), “oh, cómo me sentí de desamparada sin mi inglés!” (Caicedo, 2008c, p. 49), “oh Ricardito Miserable, toda esta gente sabe inglés. Míralos no más en qué comunión están ¿Tú sabes la canción?” (2008c: 46). Así como su autor, los narradores de Caicedo echan en falta el conocimiento de una lengua que los vincularía con prácticas culturales que se insertan poco a poco en su cotidianidad, las letras de las

2 Entendido a la luz del texto *Palimpsestos*, de Gérard Genette, y su definición del concepto de “hipertextualidad”.

canciones de los Rolling Stones, por ejemplo. Sin embargo, esta falta es considerada beneficiosa en tanto obliga, por un lado, a acercarse al idioma con vacilación, con el cuidado de un local que mira desde afuera y asume con vigilancia el elemento exógeno que irrumpe. Y por otro, rescata la necesidad de acceder a ese otro espacio a través de una mediación: los subtítulos, la traducción, un tercero que sepa la letra de la canción y sea capaz de resignificarla en español. El inglés ha de aprenderse, pero de una manera desviada.

Así, entra el cuarto y último nivel, el de la traducción: “todo parece funcionar bien mientras escribo, hermano. Apenas termino la historia y se hace necesaria la traducción, empiezan todos los problemas” (Caicedo, 2008a, p. 96) y “he terminado un guión llamado *La estirpe sin nombre* basado en *La estirpe de la cripta*... Mi hermana me está ayudando a traducirlo, mejor dicho ella se está encargando de casi todo el trabajo” (2008a, pp. 71-72). La traducción inmoviliza y libera al autor de *Angelitos empantanados*, puesto que le impide insertar sus guiones de cine en la industria norteamericana pero le permite acceder a las literaturas inglesas que luego formarán el grueso de su biblioteca intertextual. El campo se cierra y se abre para un escritor que altera los lindes de la traducibilidad convirtiéndola en el punto de fuga que le permite la creación de una literatura abierta a los gestos escriturales del influjo externo, cuestionándolos y reproduciéndolos.

En su escrito *Des tours de Babel*, Derrida alude al texto “La tarea del traductor” de Walter Benjamin para poner énfasis en la genealogía y los desvíos de lecturas y reescrituras que provoca el sistema literario de la traducción: “yo traduzco, yo traduzco la traducción de Maurice de Gandillac de un texto de Benjamin, quien toma como pretexto hacer el prefacio de una traducción para decir a qué y de qué manera cada traductor se compromete —dando cuenta, a la pasada de una parte esencial de su demostración: no puede existir la traducción de una traducción—” (Benjamin, 1971, pp.183-184). Para Derrida, en el texto del alemán este concepto se desarrolla desde una perspectiva esencialista: la obra literaria original posee una esencia, o secreto poético, intraducible; pero dado que la traducción es una forma, su eventualidad se da en la medida en que las formas de sentido se traduzcan lo más fielmente posible. Así, el original tiene un potencial de traducción, aunque sus variadas versiones no le signifiquen nada como obra —nada, excepto expandir temporalmente su vigencia—. La tarea del traductor, por lo tanto, no puede ser análoga a la del escritor; si el segundo busca transmitir una esencia, el primero debe despertar un eco del texto original que tradu-

ce. Aquí, entonces, se encuentra la paradoja benjaminiana de la copia: “la traducción trasplanta el original a un ámbito lingüístico más definitivo —lo que por lo menos en ese sentido resulta irónico— puesto que desde él ya no es posible trasladarlo valiéndose de otra traducción” (Benjamin, 1971, p. 136). ¿Por qué? Porque “las traducciones resultan intraducibles, no por su dificultad sino por la excesiva superficialidad de contacto que mantienen con el sentido” último del original (1971, p. 143).

Roman Jakobson, por otro lado, ve en la traducción una necesidad semiótica —a veces intercalando el término por el de interpretación— donde “the meaning of any linguistic sign is its translation into some further, alternative sign, especially a sign in which it is more fully developed”³ (1959, p. 232). Así, encuentra tres maneras de interpretar un signo verbal: *intralingual translation* (rewording), o la traducción hacia otros signos verbales de la misma lengua; *interlingual translation* (translation proper), o la interpretación de signos verbales a alguna otra lengua, y, por último, *intersemiotic translation* (transmutation), o la traducción hacia sistemas de signos no verbales —pienso en la música, en el cine, en la pintura—. La equivalencia en la diferencia pasa a ser el problema cardinal del lenguaje. Si bien sus palabras refieren a la traducción en general, cuando se acerca a la poesía —ampliemos el término a literatura— la presenta como intraducible; solo existe la posibilidad de una trasposición creativa, en cualquiera de los tres niveles antes mencionados. Si bien Jakobson no explica a qué se refiere cuando habla de *trasposición creativa*, aventuraré un examen. Para el ruso, y esto se ilustra en el recurrente uso de la palabra *interpretación*, la traducción es una forma creativa del lenguaje. El sujeto busca correspondencias de sentido, sin poder encontrarlas, puesto que ni en la sinonimia del parafraseo hay una equivalencia completa, por lo mismo debe crear figuraciones análogas que repliquen la forma sin perder de vista el sentido.

Hay, para la literatura, una acepción más laxa del término en cuestión, donde los significados se negocian, no son estos unívocos, hasta encontrar la *identidad expresiva* (Bassnett, 1988, p. 25). La traducción, como señala la autora Susan Bassnett en su libro *Translation Studies*, “no debe ser abordada como una búsqueda por la equivalencia, siendo que ésta no existe siquiera entre dos *Target Language versions* del mismo texto, menos aún entre la *Sou-*

3 El significado de cualquier signo lingüístico es su traducción en algún signo alternativo, especialmente un signo en el que el sentido se encuentre más desarrollado.

Source Language y la *TL version*”⁴ (1988, p. 29). Asimismo, indica, y coincide entonces con lo planteado por Jakobson, el traductor es, primero, un lector y luego un escritor, y en su proceso de lectura debe necesariamente tomar una posición con respecto al texto. De este modo, el traductor, como lector, se transforma no en un copista, sino en un productor textual: la versión, entonces, no trasplanta, como en Benjamin, el texto a un ámbito definitivo del lenguaje, sino a uno igualmente fructífero: “La traducción interlingüística está consignada a reflejar la interpretación creativa del traductor del texto” (Bassnett, 1988, p. 80). Aquello que para Benjamin es inaprehensible no está necesariamente en juego a la hora de traducir (queramos referirnos a esta actividad como lectura, (re)escritura o interpretación, todas acciones de producción textual). La versión no es menos o más definitiva que el original, sino que despliega patrones referenciales con respecto a él; así, es posible proponer traducciones de traducciones, siempre y cuando no sea en su sentido tradicional, sino creativo. Es en esta segunda acepción que me propongo hablar de traducción en los textos de Caicedo.

Para el autor de cuentos como “Calibanismo”, la traducción vale en su potencialidad. Apunta, en la segunda parte de este cuento, una secuencia en la que retrata las pautas de un proceso que se aleja de la reproducción literal y pasa, de lleno, al de la creación:

de lo que hizo Corman con Poe de eso que fue como un contrato al que Poe accedió porque no había modo de hacerlo de otra manera. Esas películas que Roger Corman hizo con algunos de los cuentos de Edgar Allan Poe. Esas películas que no tienen nada que ver con Poe, pero que perduran allí si uno se las repite por quinta vez pues dice que por quinta vez son una belleza, y ahora me acuerdo cuando yo estaba chiquito y que vi el corto de *Los destinos fatales*. . . “Una masa casi líquida de repugnante podredumbre”. Escribió Poe. Pero Corman lo volvió vómito, y fue la primera película en la historia del cine en donde un ser humano se vuelve vómito, vómito que no tiene nada que ver con Poe, ni además ese technicolor, que tampoco tiene nada que ver con Poe, pero Corman lo hizo, puso el nombre de Poe en más de siete películas (Caicedo, 2005, p. 113).

El proceso se instala más allá de lo que Jakobson llamó *intersemiotic translation*, pues no solo se trata de llevar cuentos o novelas al cine, donde un sistema semiótico debe absorber y replantearse los códigos de otro, sino, además, de valerse de las diferencias de forma y producir un resultado in-

4 Bassnett habla de *Source Language (SL) version* y *Target Language (TL) version* para referirse al original y su traducción, respectivamente.

novador. La recodificación de una obra pasa precisamente por el respeto a los recursos específicos y la autonomía del sistema que la absorbe, haciendo posible una innovación formal que ajuste la historia a sus propias maneras de contarla (jugando, incluso, a alterar la propia historia). Es así como se ejecutan reescrituras, no transcripciones. Lo mismo ocurre cuando se trata de traducción en el plano del lenguaje verbal: es necesario ajustar la obra a los límites y las posibilidades, primero, del nuevo idioma, y segundo, de la poética del autor que se dedica a traducirla. Bien sabido es que en las traducciones que Borges realiza de escritores como Melville o Kafka es más probable encontrarse con el argentino que con el norteamericano o el checo.

En el caso particular de Caicedo el quiebre del idioma se presenta en la compleja manera de citar los referentes que inscribe en sus textos. Las canciones, los nombres de películas y libros están en su mayoría doblados, no aparecen en su idioma original sino en español, en el español que las industrias latinoamericanas e hispanas utilizan para que los documentos extranjeros se inserten de manera fluida en el sistema. A diferencia de tradiciones posteriores, que se jactan de su conocimiento bilingüe o multilingüe haciendo caso omiso de los títulos doblados y utilizando siempre el nombre original, Caicedo encarna la contradicción entre una y otra lengua: “no, por mí que me devoren la inteligencia y no el corazón con el que entiendo el *kitsch* y el profundo sentido de la puerta que se cierra al final de *The Searchers* (*Más corazón que odio*: ¡ah, la infalibilidad de los subtítuladores!)” (Caicedo, 2007, p. 609). Hace explícita la aparición de una doble cara donde se asume con agrado una dinámica que le permite leer sin problema el signo de acceso a la obra de arte, nombres que muchas veces poco coinciden con el original de la obra.

Al no poder hablar porque “trató de actuar y nunca pudo porque hablar no puede, no sabe hablar, es mudo como un niño” (Caicedo, 2008b, p. 51), Caicedo se vale de las citas. Sin embargo, no las utiliza para eludir su carencia, sino, por el contrario, para dibujar un panorama en el que bien puede no dominarse la sintaxis de un idioma, pero sí su lógica. El aprendizaje del inglés no pasa por el aula, sino por una práctica paralingüística —películas, libros, canciones— que pone en juego no al idioma en sí mismo, sino a su ausencia, y mediante esta articula relaciones desviadas o directas, fallidas o fructíferas con textos escritos en él. Ante este *handicap*, insuficiente para acallar el deseo de expresarse, el autor termina recurriendo a las voces de otros que le permitan llenar los vacíos de su propia escritura y sellarlos con

las manifestaciones formales, superficiales, estéticas y poéticas de los autores aludidos. En este gesto, no se logra soslayar la minusvalía, o de lograrse se hace a medias, pues evidencia el traslado sinuoso de la lectura del otro al texto propio. Tanto la fluidez como el dominio de las ficciones quedan expuestos exactamente por lo complejo que es trazar dicho recorrido. Caicedo saca partido de las formas y estilos de su lengua local, utilizando modismos y transliteraciones del lenguaje oral caleño de los setenta, integrándolos a las superficies, modos, y temáticas de sus referentes.

2. Berenice y Berenice: traducción y reescritura de Edgar Allan Poe

“Lo que pasa es que desde hace un tiempo para acá me di cuenta que yo vivo mi vida montado en un globo y el libro de Edgar me sirve de lastre. Lastre para no elevarme tanto, para no ir a parar a una región desconocida, habitada por gente que a lo mejor no me gusta, que no conozco”

ANDRÉS CAICEDO, *DESTINITOS FATALES*

En 1833 Edgar Allan Poe publica el cuento “Ms. found in a bottle”, traducido como “Manuscrito hallado en una botella”, en el *Baltimore Saturday Visiter*, y “Berenice”, cuyo título permanece incólume en la traducción al tratarse de un nombre propio, en 1835 en el *Southern Literary Messenger*. En 1953 Julio Cortázar traduce la obra completa de Edgar Allan Poe, publicada en 1957 por la Universidad de Costa Rica. Publica en 1974 su libro *Octaedro* que incluye su afamado cuento “Manuscrito hallado en un bolsillo”. Andrés Caicedo, escritor colombiano de mediados de los setenta, hoy actualizado como el precursor de autores que relatan los tránsitos adolescentes en la cultura de masas de los noventa, camina por las calles de Cali, por los cerros de Silvia, con las obras completas de Poe, traducidas por Cortázar, bajo el brazo. Luis Ospina y Sandro Romero escriben, en el prólogo a la compilación póstuma de la obra de Caicedo, titulada *Destinitos fatales*, “fascinado por los libros mamotretos, Andrés pretendía un libro como el de los cuentos completos de Edgar Allan Poe, cuyo ejemplar editado por la Universidad de Costa Rica y traducido por Julio Cortázar, siempre tuvo a mano, llevándolo consigo donde fuese” (Romero y Ospina, 2005, p. 16). Asimismo, en el libro *El cuento de mi vida*, edición de sus diarios íntimos publicada el 2007, Caicedo se (d)escribe a sí mismo hojeando

el volumen de cuentos de Poe y siento que fluye la ciénaga, volviéndose, tal vez, río. Restos de la pestilencia de la literatura, de autocompasión y comprensión profunda. Me impresiona el grosor del volumen (la edición original de la traducción de Cortázar) y las páginas sueltas como un efluvio benefactor, bálsamo para mi espíritu. Debo releerlo y metérmele a la biografía (en inglés) de Harvey Allen (2008b, p. 38).

Biografía a la que alude el prólogo que Cortázar hace a las obras completas. En el mismo libro, anota también,

podría pasármela solo, con vista a una nueva porción de Cali desde esta ventana, escribiendo ficciones que rehúyo, terminando el bloque de libros en español, empezaría a leer de corrido todos los libros en inglés, diccionario mayor en mano y acción lentísima, pero hacerlo: empezaría con las obras completas de Poe, y al lado la traducción de Cortázar, sin necesidad de diccionario. Me hace falta un nuevo fervor por algún escritor, así como lo tuve por Poe (Caicedo, 2008b, p. 70).

En 1969 escribe el cuento “Berenice”, premiado en el concurso de cuentos Univalle. De forma paralela, hace del autor moderno un nombre obligado y recurrente en otros de sus cuentos y relatos narrativos. En 1973 viaja a Estados Unidos con dos, tres o cuatro guiones —los críticos, académicos y amigos no logran ponerse de acuerdo— escritos por él y traducidos por su hermana Rosario, para entregárselos a Roger Corman, director estadounidense de películas de clase B que adapta variados cuentos y poemas de Poe, como “The Raven”, parodiándolos en graciosas versiones de mal humor negro o películas *gore* de bajo presupuesto, actuadas en su mayoría por Vincent Price. No obstante, como señalan Ospina y Romero: “los guiones, afanosamente traducidos por su hermana, se quedaron en el papel y no llegaron nunca a manos de este realizador que logró llevar los cuentos de Poe a la pantalla” (Romero y Ospina, 2005, p. 16).

Esta genealogía que acabo de reconstruir me interesa por varios motivos. Primero, da cuenta de una cadena de traducciones, lecturas y reescrituras que ponen en juego los términos de *originalidad* y *copia* —tema infatigablemente tratado por los críticos que reflexionan en torno a los llamados *translation studies* y que no ha sido abordado aún por la crítica literaria en la obra del colombiano—. Segundo, porque descubre la naturaleza compulsiva de Caicedo, releyendo incansablemente el mismo libro hasta que sus páginas llegan a estar “seltas como un efluvio benefactor” (Caicedo, 2008b,

p. 38). Tercero, porque hace de otro libro, una traducción, el diccionario de acceso a la versión literaria original. Y, por último, devela su desplazamiento idiomático en relación a las obras que busca referir: no sabe inglés, o al menos no lo maneja sin la ayuda de un diccionario, no puede hablarlo con acuciosidad. Debe, entonces, hacer uso de la cita referencial (Poe) para asirse de un espacio que no logra manejar en términos lingüísticos. Mas esta cita, este flagrante intertexto, se devela en una falla, ya antes mencionada: la reescritura está mediada por una previa traducción (Cortázar) al idioma natal de Caicedo. Su conexión con estos textos no es directa, sino *diferida*. Así, la cita marca *necesariamente* su carencia, contrastando aún más la distancia que lo aleja idiomáticamente de la fuente. Lo que hace, en el fondo, es traducir —o reescribir— un texto, como si se tratase del original, pero que es, en realidad, otra traducción. Es el traductor de un traductor, doble falla idiomática, lingüística y, a la larga, semiótica.

Aunque los tres cuentos, de Poe, Cortázar y Caicedo, tengan el mismo título, poseen diferencias sustanciales. “Berenice” refiere, en el primer caso, a la mujer enfermiza y decrepitamente bella cuyos dientes son extraídos en vida con la finalidad de satisfacer la enfermedad maniaca del narrador; en el segundo, la alusión es la misma, mas con una leve desviación, ya no solo referirá a un personaje intratextual cuya historia se desarrolla ahora en español, sino a una realidad extratextual: la reminiscencia al título del cuento original; en el caso de Caicedo, sin embargo, el desvío es aún mayor, no solo alude al personaje femenino romántico, o a la referencia intertextual *poeiana* —el nombre de los cuentos—, mas a una puta denominada “Berenice”, quien invierte los parámetros de idealidad presentados por la primera, intocable, pues se nos revela abierta, sexual y afectivamente entregada, haciendo de su cuerpo (y su nombre) un laberinto que los narradores han de recorrer (obligados a perderse en él).

Estos desplazamientos se van replicando en los distintos niveles lingüísticos de los cuentos. Uno de ellos es la manera en que se incluyen otros textos dentro de sus narraciones. El escritor norteamericano integra, como le es usual, variadas tradiciones literarias, presentes explícitamente dentro de sus escritos pues las agrega en su respectivo idioma original y marca entre comillas o con cursiva para establecer una diferencia obligada. El paratexto de su cuento “Berenice” es un epígrafe en latín que luego se verá incluido en los últimos párrafos a manera de intertexto, de Ebn Zaiat, poeta y gramático oriental: “and my eyes at length dropped to the open pages of a book, and

to the sentence underscored therein. The words were the singular but simple ones of the poet Ebn Zaiat:—“*Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas*”” (Poe, 1938, p. 647). Más allá de que esta alusión pueda o no tratarse de una referencia metaficcional—donde el libro leído por el narrador, Egaeus, es aquel que contiene el cuento del que forma parte— me interesa el modo en que se da cuenta de la palabra extranjera dentro del texto propio. Los personajes de Poe son instruidos y cultos narradores que pasan su tiempo libre en la lectura compulsiva de cuanto texto encuentren en su biblioteca, este no es la excepción. Se dedica a leer “the treatise of the noble Italian Coeluis Secundus Curio, “*De Amplitudine Beati Regni Dei*”; St. Austin’s great work “The City of God”; and Ter-tullian’s “*De Carne Christi*”, in which the paradoxical sentence, “*Mortuus est Dei filius; credible est quia ineptum est; et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile est,*” occupied my undivided time, for many weeks of laborious and fruitless investigation” (1938, pp. 644-645). Nótese cómo todas aquellas palabras en un idioma distinto al inglés se marcan en cursiva, y cómo todas las citas externas al cuento se marcan entre comillas. Luego, cuando el narrador refiere al tema de su obsesión, los dientes de su prima, lo hace en otro idioma, como si el propio apenas pudiera dar cuenta de una realidad que lo supera por extraña: “of Mademoiselle Salle it has been well said: “*Que tous ses pas étaient des sentiments,*” and of Berenice I more seriously believed *que tous ses dent étaient des idées. Des idées!*” (1938, p. 647). Como antes, aquellas palabras dichas por otro, externo al cuento, se marcan entre comillas, sin embargo, es el propio narrador-personaje quien ahora decide tomar el idioma foráneo en su voz, destacada sin la marca de otredad, pero sí con la de extranjerismo, la cursiva. Esta separación dúplice nos habla de la conciencia lingüística que posee el escritor virginiano: se enuncia a partir de los otros siempre y cuando quede claro que son ellos quienes hablan y en qué idioma lo hacen.

Julio Cortázar, por su parte, instaura leves pero reveladores cambios en la manera de incluir estas citas. Si bien mantiene las cursivas y el idioma original—latín, italiano y francés—, obvia algunas marcas que sí parecen ser significativas para el autor de “Philosophy of Composition”. Si Poe hace una distinción entre la intromisión de la voz externa que trae el francés, con comillas y mayúscula en la oración sobre Mademoiselle Salle, y la pronunciación de la voz francesa que hace el narrador refiriéndose a Berenice, también en itálica pero sin comillas ni mayúscula—estableciendo mayor

continuidad narrativa para esta segunda—; Cortázar en su traducción las pone ambas a un mismo nivel, sin comillas ni mayúscula alguna: “se ha dicho bien de mademoiselle Sallé *que tous ses pas étaient des sentiments*, y de Berenice yo creía con la mayor seriedad *que toutes ses dents étaient des idées. Des idées!*” (Poe, 2000, p. 145). El argentino comienza a borrar y desdibujar los límites tan bien implantados por Poe. Asimismo, al reescribir el extracto donde el narrador fija la mirada en el libro que contiene los versos del epígrafe, no solo hace desaparecer las comillas y el guión que preceden a la cita, sino que borra completamente de escena la presencia del autor de dichos versos: “y mis ojos cayeron, al fin, en las abiertas páginas de un libro y en una frase subrayada: *Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas*” (Poe, 2000, p. 147). Quizá su aparición le resulta innecesaria en vista de que ya se presentaba en el paratexto, quizá lo omite para ensanchar la distancia del misterio. En el cuento de Poe, todas las referencias caen al lado de su autor, en el de Cortázar el autor comienza a desaparecer.

No hay que olvidar que será esta la versión que Caicedo lea del cuento. Tampoco, que establece relaciones entre la copia y el original como si se tratase de significantes inversos: es el escritor argentino quien impone las claves de lectura sobre el norteamericano. Si bien la narrativa del caleño está plagada de referencias explícitas e implícitas a textos, canciones y, sobre todo, películas, en este cuento particular solo nos encontramos con alusiones a Edgar Allan Poe. Existen, así, dos tipos de citas. En ninguna de ellas se hace remota referencia idiomática a la versión inglesa del relato, no hay inclusión de voces extranjeras o en otros idiomas más que de manera diferida —para aquellos lectores que sepan que el cuento que da origen al texto está en inglés—. Tampoco hay palabras en cursiva, y solo comillas cuando se nombra el cuento dentro del cuento. Sin embargo, ambos tipos se distinguen por los niveles de lectura que representan. En el primero se fija un lugar de enunciación: “ella nos pide que le contemos otra vez el relato de Berenice, y que repitamos su nombre, ustedes son lo único que tengo, papitos, las letras de mi nombre ¿sí?” (Caicedo, 2005, p. 152), “después de todo eso [la mentira] era la respuesta a tu nombre, el motivo por el cual te llamabas Berenice como ese nombre de una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho letras” (2005, p. 153) o “[e]lla les dijo que estaba enferma, una vez que leían “Berenice” en voz alta, en la sala de la vieja Carmen” (p. 157). Los narradores leen o cuentan el relato de Poe y con base en él nombran a la puta como el

personaje femenino del cuento. El nombre del autor original se elide pues son ellos, Sebastián, Alfonso y Guillermo, quienes cuentan la historia, sus voces las que se intercalan, cual “Srta. Cora” de Cortázar, para resemantizar el término del nombre y apropiarse de las, ahora, inexistentes diferencias entre quien escribió (Poe) y quien relata (narradores). Son concebidos así como autores y co-creadores. Ya no hay distancias ni límites formales, como las había anteriormente, entre la voz del narrador y las referencias textuales exógenas. Esta enunciación de la cita produce una apropiación tal que muchas veces no es posible distinguir —a pesar de la presencia de algunas comillas— cuándo se habla de Berenice, la mujer romántica, la puta barata, el cuento de Poe o el propio cuento de Caicedo.

El segundo nivel está expresado en lo que Jakobson denominó *intralingual translation*, o parafraseo: si primero nos encontramos con la manera en que los narradores disponen o predisponen el espacio en torno y la actitud con que la cita será enunciada, ahora nos enfrentamos al enunciado propiamente tal. Los personajes de Caicedo cuentan la anécdota del cuento *poeiano* en un par de líneas, con sus propias palabras: “eso fue mucho antes de que Sebastián le llevara a regalar ese cuento que se llama ‘Berenice’, en el que un tipo le arranca los dientes a su esposa. La entierra viva nomás que para sacarle los dientes y meterlos en una cajita transparente” (2005, p. 154) y “recuerda que el hombre tuvo que enterrar viva a su amada para extraerle los dientes, eso lo relató su mayordomo, y los dientes cayeron de una cajita transparente y rodaron por el suelo” (p. 157). Es notable examinar de qué manera estas reescrituras difieren de cualquiera de las otras dos versiones revisadas con anterioridad. En la primera cita, se explica la acción como si el narrador hubiese enterrado a su esposa con la finalidad de extraer sus dientes. Quienes hemos leído el cuento sabemos que éste se los extrae una vez que su servidumbre la ha enterrado, creyéndola muerta, aunque en realidad está inconsciente a causa de un extraño tipo de epilepsia: no es él, por lo tanto, quien la entierra. Berenice es referida, en la segunda cita, como “su amada”, pero tanto el argentino como el norteamericano recalcan que “no la amé” (Poe, 2000, p. 142) y “I had never loved her” (Poe, 1938, p. 645); ahí mismo se nos dice que el suceso es relatado por el mayordomo, cuando, en efecto, es el mismo narrador quien da cuenta del hecho —el mayordomo se encarga únicamente de apuntar las evidencias que revelan la causa de la profanación, sin emitir palabra alguna—. Es extraño que tanto en la primera como en la tercera cita se aluda a una “cajita transparente” de la cual caen

los dientes de Berenice. Si tomamos en cuenta que los cuentos de Poe se estructuran con base en la sorpresa, sabremos de antemano que la cajita no *puede* ser transparente. Es más, solo se la describe exteriormente como “a little box. It was of no remarkable character, and I had seen it frequently before, for it was the property of the family physician” (Poe, 1938, p. 648). El enunciado se reescribe, pero se reescribe errado e inexacto. Cuesta creer que alguien tan obsesionado como Caicedo por la narrativa de este autor se haya equivocado en detalles tan relevantes. Me inclino a pensar que se debe a una causa ulterior.

Encerrados en la biblioteca y la sala de clase, Egaeus y los personajes caicedianos deben refugiarse en los libros como pretexto a su locura. Es en los libros donde se encuentra la evidencia de sus propias historias personales. Si los versos del poeta oriental Ebn Zaiat revelan la ejecución de una inescrutable e inevitable mutilación, la prosa del norteamericano les permite a los adolescentes caleños rearticular su relación con el mundo referencial (el sexo, por ejemplo), llegando a alterar, incluso, la misma ficción que los inspira. Así como Corman transforma el solemne cuervo de Poe en un irreverente pájaro que abre el pico para comunicarse en un inglés definitivamente coloquial, emitiendo todo tipo de frases, excepto la afamada “*Nevermore*”, Caicedo traduce —y con esto quiero decir también, lee, escribe e interpreta— a sus precursores, tan consciente de su propia insuficiencia lingüística, que se ve obligado a borrar las marcas que la explicitan. Hace de su carencia una suma, pues entiende que muchas veces—por no decir todas—no basta un diccionario para valerse del sentido de una elocución.

Hablar de traducción no solo comprende la manera en que el texto traducido se incluye dentro del texto receptor, sino, por cierto, las disonancias o consonancias formales que se replican y dan sentido a las reescrituras. Hay, por tanto, formas sintácticas y semánticas, en la traducción de Cortázar, que desvían la lectura que Caicedo hace de los textos de Poe. La escritura del norteamericano se organiza en torno a patrones de división. Las frases no son solo las frases cortas de la sintaxis inglesa, pues algunas de ellas se extienden intercalando cláusulas y complejizando la lectura en la adición continua de enumeraciones y repeticiones estructurales, nada más lejano, por cierto, a la sucinta frase de Carver. Mas este supuesto continuo se contrarresta con la inclusión reiterativa de guiones largos entre una frase y otra:

our family has been called a race of visionaries; and in many striking particulars
—in the character of the family mansion— in the frescos of the chief saloon—in

the tapestries if the dormitories— in the chiseling of some buttresses in the armory —but more specially in the gallery of antique paintings— in the fashion of the library chamber —and, lastly, in the very peculiar nature of the library’s contents— there is more than sufficient evidence to warrant that belief (Poe, 1938, p. 642).

Esta marca está presente a lo largo de todo el cuento, situándose, en términos de separación sintáctica, entre lo que podría ser una coma, un paréntesis o un punto seguido. A nivel visual, sin embargo, el corte que se produce entre una y otra frase es bastante más profundo. El texto se transforma en una interpolación de límites, separaciones e incisiones, en las que la lectura se interrumpe, obviando la continuidad tipo dada por los signos de puntuación habituales. La presencia excesiva y obsesiva de guiones, ciertamente más común en inglés que en español, desarma la lectura lineal, incorporando los lapsus dubitativos de Egaeus y separándolos de la narración contextual: “alas! the destroyer came and went! —and the victim— where is she? I knew her not —or knew her no longer as Berenice!” (Poe, 1938, p. 643). Lo mismo ocurre a nivel de macroestructura, el texto está dividido en cuatro partes, separadas por dos espacios a interlineado sencillo y una serie de asteriscos (cinco en la versión original publicada en el *Southern Literary Messenger*, siete en la edición Random House de las obras completas). Más allá del contenido propio de cada una de estas partes, la separación visual entre ellas importa pues funciona metafóricamente como el corte entre las escenas de un montaje cinematográfico. Me explico, la penúltima sección termina con la muerte y entierro de Berenice; la última, por su parte, comienza con el narrador despertando en su biblioteca de lo que llama “a confused and exciting dream” (1938, p. 647). Sabremos después que en ese lapso, atribuido a un sueño, ha sido el ejecutor de la mutilación de su prima. En ese espacio silenciado por la distancia visual entre un párrafo y otro, se esconde la razón obligada del crimen; es un tiempo que se elide en la palabra, pero se exhibe en la separación: sabemos que hay un periodo del que no fuimos partícipes como lectores, pero que está ahí. Poe, como artífice del misterio, usa la discontinuidad para hacer explícita la falta de contenido sémico.

La traducción al español de Cortázar no solo elimina los guiones que cortan el texto, remplazándolos por comas, más ajustadas a la sintaxis española,

nuestro linaje ha sido llamado raza de visionarios, y en muchos detalles sorprendentes, en el carácter de la mansión familiar, en los frescos del salón principal, en las colgaduras de los dormitorios, en los relieves de algunos pilares de la sala de armas, pero especialmente en la galería de cuadros antiguos, en el estilo de la

biblioteca y, por último, en la peculiarísima naturaleza de sus libros, hay elementos más que suficientes para justificar esta creencia (Poe, 2000, p. 137-8).

Sino que quita los espacios de separación entre cada una de las partes, transformando el cuento en una narración continua. La omisión del espacio entre la muerte de Berenice y el despertar del narrador hace menos explícita la relación de causalidad entre el sueño y el crimen, ya que no se nos presenta un hueco literal o visual en el que pudiera caber el cronotopo suprimido. Parece ser que Cortázar opta por el encadenamiento ahí donde Poe secciona una escena de otra. El gesto continuista escogido por el argentino hace de su versión una más sencilla, pues solo cuenta con una unidad que se sucede en el tiempo como si se tratase de un todo incesante. Pero lo que parece simplificar la forma, intrica la trama. Ya no es posible fijar una localización textual de este “melancólico periodo intermedio” (Poe, 2000, p. 146) por lo que resulta forzoso precisar el momento exacto en el que el personaje extrae los dientes de la muerta en vida. La ganancia, sin embargo, está justamente en esta nueva indeterminación, ausente en el original: al ser menos explícito el crimen, es también más sorprendente el desenlace del relato.

No obstante, Julio Cortázar no se queda en la modificación de la estructura, se da, también, algunas licencias de variación en el léxico. Berenice es, como buen personaje femenino romántico, débil de salud. Tiene un tipo de epilepsia que demacra paulatinamente su físico, transfigurándola en un espectro, hasta caer en un estado de suspensión tal que puede llegar a parecer muerta. Ahí donde Poe describe la enfermedad como “a species of epilepsy not unfrequently terminated in *trance* itself—trance very nearly resembling positive dissolution, and from which her manner of recovery was, in most instances, startlingly abrupt” (1938, p. 643), Cortázar traduce “una especie de epilepsia que terminaba no rara vez en *catalepsia*, estado muy semejante a la disolución efectiva y de la cual su manera de recobrarse era, en muchos casos, brusca y repentina” (Poe, 2000, p. 139). Esta alteración no deja de ser significativa. Poe sugiere *trance*, palabra que remite a un estado sublime de tránsito místico, solo aludiendo periférica y metafóricamente a la muerte para no hacer manifiesta una condición obligatoria para el desenlace del relato: la confusión nunca explícita entre enfermedad y muerte. Al cambiar el término por *catalepsia*, Cortázar provee información antes solo sugerida al lector. Lo que era insinuación es ahora diagnóstico: un tipo de epilepsia que presupone la ausencia de signos vitales. Al dar un nombre axiomático a la anomalía el argentino desarticula el artificio del norteamericano, proporcio-

nando claves de lectura, detalles y suposiciones que son obviadas, por fines estéticos, en el texto original. La variación devela un gesto problemático: al perturbar el léxico haciendo explícito el nudo equívoco del cuento se cumple la función inversa a elidir los espacios en blanco propuestos por Poe. En el texto en inglés sabemos que la enfermedad de Berenice la obliga a caer en un trance “resembling positive dissolution” (p. 643); la muerte no se menciona, por lo que la sorpresa de su entierro en vida hacia el final de la narración resulta alarmante. Menos asombroso para el desenlace es saber de antemano que su enfermedad concluye en un estado similar a la muerte. Por otro lado, en la estructura del cuento, Cortázar no explicita, sino que, mediante el gesto continuista, confunde. Así, si la elisión de las separaciones hace indeterminado el momento de la transgresión, en la variación léxica se hace evidente. En la traducción de Cortázar, la distancia del misterio se acorta en el contenido, confundiendo en la forma.

Andrés Caicedo se nutre de estas paradojas; modifica y reproduce —equívoca o inequívocamente— los cambios de traducción. Así como exagera el ademán cortazariano de quitar las marcas de discontinuidad en las citas, disolviendo el límite entre intertexto y reescritura, también opera desde los parámetros de encadenamiento impuestos por la traducción española. Se trata de un texto homogéneo que evade todo tipo de separación visual y límite superficial. Escrito, al igual que el hipotexto, en una misma persona gramatical se despliega como la verborrea anímica de un adolescente que experimenta por primera vez los placeres sensuales del cuerpo. El desmantelamiento del modelo viene dado porque, a pesar del continuismo que se desprende del uso de un único punto de vista sintáctico, este está encarnado por tres personajes, antes mencionados, quienes intercalan de manera indeterminada la voz autorial. El quiebre, no obstante, no pasa solo por la presencia indistinta de más de una voz, guiño ampliamente utilizado a lo largo de la narrativa latinoamericana —pienso en *El lugar sin límites* de José Donoso, por ejemplo— que puede ser leído, por su imprecisión, como un gesto de continuidad; sino en la esquivia inclusión de una cuarta voz, extraña, que se cuela a modo de lapsus. Será, quizá, la del propio Caicedo: “ella *les* dijo que estaba enferma, una vez que leían ‘Berenice’ en voz alta, en la sala de la vieja Carmen. Había sido ese empleado de banco que venía en motocicleta, y *ellos* comenzaron a matar inmediatamente” (Caicedo, 2005, p. 157). No es Sebastián, “yo, el primero que te conoció, Berenice, el primero que te miró e inventó después el color que tenían tus ojos” (2005, p. 152), o Alfonso, “des-

pués de que yo te acaricié esos dientes con la lengua” (p. 153), o Guillermo, “claro, me cobró, me cobró lo mismo, veinte pesos. Después de preguntarme el nombre, y mi nombre es Guillermo y que si tenía una foto mía” (p. 154), ni ese curioso plural en el que uno toma la voz del trío, “después de habernos acostado con ella no llegaba hasta nuestra mente una imagen concreta de su cara, de sus ojos, de su sexo” (p. 155). Es una voz dislocada que nombra a los protagonistas en tercera persona, la palabra del escritor-narrador omnisciente, intercalada sin querer y a medias con la de sus propios personajes.

La ruptura del narrador va acompañada de un vaivén apelativo, pues, aunque está concebido como un texto dirigido a Berenice, cuya frase inicial “y te ibas a ir” (Caicedo, 2005, p. 151) invoca directamente a la puta, hay fragmentos que la aluden en tercera persona: “ella jamás dejó de cobrarnos. Bueno, a ninguno de nosotros se le ocurrió jamás insinuarle la idea, ni siquiera cuando ella trabajaba en la casa de la vieja Carmen” (2005, p. 151), descentrando el receptor. Resulta como si a ratos el narrador tuviera en frente a la mujer, y a ratos a otro personaje, un insinuado lector fantasma —nosotros, acaso—, homólogo a aquel desarrollado por Poe, a quien Egaeus inquiere “it is mere idleness to say that I had not lived before—that the soul has no previous existence. You deny it? Let us not argue the matter” (Poe, 1938, p. 642). La oscilación implantada por el caleño otorga carácter subjetivo a Berenice, liberándola a ratos de su pesado rol de excusa para la acción, y situándola frente al narrador a tal punto que es posible escuchar su voz, confundida entremedio de la de los adolescentes, decir: “ustedes son lo único que yo tengo, papitos, las letras de mi nombre, ¿sí?” (Caicedo, 2005, p. 152). La inclusión de pasajes que interrumpen la lectura contrasta los patrones de fluidez y discontinuidad manifiestos en las versiones anteriores, se integra una nueva manera de mirar, en la que escritor y personaje, lector y receptor se alternan cautelosamente siempre sugiriendo que se trata de un texto escrito.

En sus ficciones, Caicedo establece una atmósfera cotidiana adolescente, donde está permitido deambular por las calles de la ciudad de Cali atravesando límites simbólicos o cercando la periferia selvática. La sala de clases, la Avenida Sexta, la casa de putas, el bar de la esquina, el Deiri Frost, la mansión de Angelita, son todos escenarios triviales y comunes de convivencia. En “Berenice”, la acción es cotidiana: tres adolescentes de secundaria se van de putas a un barrio periférico, le comentan sus experiencias a los compañeros y terminan graduándose con honores, de la mano de sus novias. No obstante, el desarrollo de un ambiente rutinario, al igual que en

Cortázar, no mella la posibilidad de exhibir la preocupación por lo sensual que comparte Poe. La exaltación del cuerpo funciona dentro de un escenario espectacular, que si bien forma parte de un texto narrativamente agrietado, permanece continuo en la confusión de los cuerpos amatorios, significativo sensible obligado:

no sabemos a qué obedece tu presencia, pero estás allí, amor, totalmente desarraigada de lo que nos rodea, estás allí solamente para que podamos amar, dispuesta nada más a que nuestros cuerpos pataleen enfrascados en el tuyo y se revuelquen por turno o al mismo tiempo en tus entrañas dulces y jugosas, y ya lo ves, estamos hablando de ti nuevamente, sabiendo que no se puede, que es imposible, pero no importa, nada importa, si total, hundimos la cabeza entre tus senos y chupamos tu pelo como si fuera apio, humedecemos íntegra tu piel para mordisquearla así, para sentirla dentro o debajo o encima de nosotros. Adivinamos lo que está sintiendo tu cuerpo cuando tus rodillas nos golpean, nos maltratan en su orden de que convirtamos todo lo que te pertenezca en una hermosa masa líquida, y veremos nuestras caras, retratadas allí donde sabes que está la palabra felicidad escrita de la manera más desconocida (Caicedo, 2005, p. 156).

Los cuerpos se extienden y expanden entre fluidos, actualizando la disolución de los límites efectivos del texto, donde las subjetividades se alteran y alternan. La “hermosa masa líquida” que refleja el rostro de los narradores es una metáfora de lo que puede ser la escritura caicediana, donde disrupción y asimilación coinciden en la forma de un fluido derramado, masa dúctil, constante e inestable. En Caicedo no está la segmentación de Poe, y tampoco la continuidad de Cortázar, hay un intermedio, en el que los dos conceptos se conjugan y contraponen, donde lo ordinario se erige como escenario artificial y textual de un entramado sensible en el que los cuerpos retozan indiferenciados.

La enfermedad del narrador poeiano traducida por Caicedo sufre modificaciones, ya no consiste en una elemental *monomanía* meditativa, sino en una obsesión más compleja. Por un lado, Egaeus se refugia en una instancia sublime, en la cual los sentimientos no tienen cabida puesto que “feelings with me *had never been* of the heart, and my passions *always were* of the mind” (Poe, 1938, p. 645), elaborando una distancia segura entre su propio cuerpo y aquello que lo fascina: el contacto físico entre él y Berenice nunca ocurre, no al menos evidentemente, queda soterrado en el silencio del espacio en blanco. Si para Poe la *monomanía* consiste en una obsesión atenta, donde el sujeto circunda al objeto, centro gravitacional de su atención, sin

alejarse en especulaciones vanas, su texto se presenta homogéneo en los límites intertextuales, unívoco en la narración, céntrico en una estructura cerrada por el misterio. Sebastián, Alfonso y Guillermo, por otro lado, disfrutan del contacto libidinal, el placer pasa, precisamente, por compartir el objeto de deseo, confundiéndolo y subjetivándolo a tal punto que la obsesión superficial genera un orden nuevo. La relación coartada de monogamia se disuelve en poligamia. Caicedo se sujeta de la primera línea del cuento de Poe, “the wretchedness of earth is multiform” (Poe, 1938, p. 642), traducido por Cortázar a “la desgracia cunde multiforme sobre la tierra” (Poe, 2000, p. 137), para reescribir utilizando la variación y la apertura como artefacto narrativo. No realiza una traducción literal, ni transforma banalmente las tácticas inglesas al castellano; lo que hace, en cambio, es buscar el sentido último —o la excusa temática— y modificarla. Los personajes del caleño no sufren de *monomanía*, hay demasiados estímulos de por medio para hacerlo, más bien forman parte de una arraigada *multimanía*. Así, el tacto, y no la visión o audición —sensibilidades diferidas de su objeto— pasa a ser el modo de acceso privilegiado de los estudiantes ante las superficies físicas que los obsesionan: “yo te acaricié esos dientes con la lengua” (Caicedo, 2005, p. 153). El texto adquiere sentido en su forma de materia táctil y no solo idea visual, donde la apropiación tangible no pasa únicamente por la mutilación final de los dientes, sino por un proceso que va del nombre al cuerpo. Importante es recordar que son ellos, Sebastián en particular, quienes bautizan a Berenice en honor a la mujer romántica; pero ella, asimismo, “[se] había aprendido [sus] nombre y no hacía otra cosa que repetirlo[s]” (2005, p. 152): la posesión es recíproca porque “los cuatro juntos queremos decir eternidad” (p. 157).

De esta manera, el texto del norteamericano se transforma en un punto de fuga para la narrativa de Caicedo, donde lo liminal pasa a ocupar el lugar de lo intelectual. Ambos textos se vinculan por hacer de la superficie estructural de los objetos su punto de partida: la tipografía de un libro, el perfume de una flor, el sonido de una palabra, las letras repetidas de un nombre en las páginas de un cuaderno, el cuerpo de una mujer. Los dientes de Berenice se conjugan dentro de esta lógica. La obsesión se origina a partir de una frase en francés que Egaeus repite cual mantra, “*que tous ses dents étaient des idées*” (Poe, 1938, p. 647), frase que parece revertirse en el latinoamericano por una más trivial: que todos sus dientes sean materia. Entre la idea poeiana y la materialidad caicediana, queda una fascinación por elementos, piezas dentales, que, lejos de la abstracción, son la metáfora de la estructura del texto. Si en Poe son “thirty

small, white, and ivory-looking substances” (Poe, 1938, p. 648), en Caicedo son “siete trocitos blancos que guardamos de tu dentadura, porque los otros los botamos, estaban llenos de caries, ¿lo sabías?” (2005, p. 158). En el primero es posible encontrar un relato íntegro, que se cierra sobre sí mismo limando las asperezas mediante cultas citas a la tradición latina y francesa, en el segundo, en cambio, cual diente cariado, el cuento agrieta y desintegra la forma unívoca, presenta indeterminaciones, lapsus y restos. La despersonalización del objeto, “the teeth!—the teeth!—they were here, and there, and everywhere” (1938, p. 646), se hace posesiva en Caicedo “írte después de que tus dientes estaban allí” (Caicedo, 2005, p. 153). No es más un órgano sin cuerpo, sino parte fundamental del complejo somático.

Berenice se transforma, entonces, en una alegoría de lectura. Caicedo escribe: “yo, el contador de ti, quien le relataba a Alfonso cómo se te ponía la cara mientras sonreías, mi profesora de literatura” (2005, p. 152), “le digo a Marta que mi profesora de literatura se llama Berenice y que es la mujer más linda y más inteligente del mundo” (p. 156). Si ya mencioné que la ausencia de comillas hace indeterminada la posibilidad de distinción entre el nombre y su referencia, esto permite transferir el sentido onomástico de la Berenice de las citas no al personaje, sino al título del cuento escrito por el norteamericano. ¿Por qué tratarla de profesora de literatura, cuando podría habérsela escondido bajo otra profesión cualquiera? Especulo. No es Berenice, la mujer, quien le enseña de literatura a los narradores, a Caicedo, sino la escritura de Edgar Allan Poe. El texto del colombiano exalta, así, el aprendizaje, no solo como una práctica corporal, dada en la relación sexual con la puta, sino también escritural, dada en la relación intertextual con el hipotexto. “Berenice”, al desplegarse como significante multívoco, encarna un cuerpo que representa el proceso de lectura y escritura del autor cinéfilo: los nombres de las mujeres remitirán a los nombres de los cuentos, y toda alusión que se haga a su cuerpo será también una alusión al cuerpo del texto, intocable uno, pervertido el otro. Es por eso que los dientes, única parte visible de la estructura ósea, evidencian la inquietud en torno a la superficie narrativa, que, si bien disímil, en ambos autores se presenta igual de legítima.

Ella, profesora de literatura y prostituta —cuando digo *ella* pienso tanto en Poe como en Cortázar— enseña al propio Caicedo la importancia de la forma a la hora de escribir. Así, traducirla y reescribirla implica modificación y olvido: “después de habernos acostado con ella no llegaba hasta nuestra mente una imagen concreta de su cara, de sus ojos, de su sexo. Lo que

contábamos acerca de ella, después, entre nosotros, era una gran mentira de principio a fin, porque ninguno recordaba nada” (Caicedo, 2005, p. 155), “y yo me tenía que callar, porque ya estaba cansado de mentir, y hablar de Berenice quería decir mentir, no había otra alternativa” (2005, p. 156). Traducir y reescribir, cuando se trata de una interpretación diferida como esta, significa transformar. Los narradores del colombiano, al hablar sobre el texto de Poe, traducido por Cortázar, mienten; ya que, en primer lugar no han leído —y tal vez no leerán— la versión original más que como un parásito de su copia, y, segundo, nunca hacen alusión transparente a la referencia: citan de manera errónea, reescriben de manera pervertida. Caicedo, para ejercer este tipo de alteraciones, debe olvidarse de la cara, los ojos y el sexo del cuento al que nombra o mentir cuando lo hace.

“Berenice” pone en discusión los lindes de la escritura imitativa. La parodia queda corta en cuanto seña de escritura pues Caicedo maniobra de manera bastante más compleja: hace del original, punto de partida lingüísticamente inestable, una alusión que es mandatorio olvidar o desmembrar para poder recién comenzar a utilizarla, “guardamos las puntas de tus senos y bien conservado ese par tuyo de ojos y un poco de tu pelo” (Caicedo, 2005, p. 158). Su palabra se disgrega como una onda expansiva cuyo centro intertextual va, poco a poco, desplazándose y pervirtiéndose. Berenice se irá. El cuento se trata también de esa partida, de un inverosímil retorno romántico en el que narrador y narrado sean, de nuevo, parte de un mismo *continuum*. Serán, entonces, las huellas de la escritura y la lectura las encargadas de marcar el camino por el que original y traducción —si es que es posible, todavía, establecer dichos límites maniqueos— se encuentren o desencuentren, en un relato que sea capaz de modificar la narrativa de su *hipotexto*, para, así, replantearse invariablemente sus propios gestos de manufactura, pienso, como no, en “Kafka y sus precursores”, ensayo de Jorge Luis Borges. La traducción de una traducción se gesta para la perdurabilidad de la obra, pero, como dice uno de los narradores de Caicedo “te contamos que en nuestras casas no hacen más que preguntarnos qué es esa vaina que hay allí, colgada de la pared, Berenice. La vaina es la foto tuya en la que solamente se advierte un relampagueo manchoso. . . ni siquiera una cámara fotográfica puede llegar a recordarte” (Caicedo, 2005, p. 157). La capacidad de este tipo de reescrituras está precisamente en su potencial creativo: la cita se diluye en la narración como un relampagueo manchoso, los límites han sido borrados.

3. Conclusiones

La palabra de Caicedo juega y experimenta con sus posibilidades enunciativas para llevarlas al límite, asume su condición ficcional a ratos discreta a ratos indiscretamente, crea un circuito cerrado donde personajes, calles y esquinas se repiten en giros claustrofóbicos y cuyo gran punto de fuga lo encuentra en la intertextualidad. Caicedo escribe textos escritos por sus propios narradores, que no son pura voz sino más bien las huellas trazadas de una poética traduccional, cuyos planos referencial y ficticio se entrecruzan, textual y paratextualmente. Los personajes, casi todos lectores y escritores, consumidores de tradición y cultura de masas, dialogan entre sí, anotando y comentando los textos de sus bibliotecas y congéneres fictivos, su conocimiento bibliográfico se arma a partir de ensayos y errores que demandan un continuo flujo de reescrituras. Palabras conscientes de su estatuto como tal asisten al espectáculo clandestino del texto, dejan, por un lado, pistas y sugerencias que develan el artificio y, por otro, señales explícitas de su desplante. El signifiante queda al descubierto, la traducción se fija como el eje ilustrativo que modula la narrativa de Caicedo, pues sirve de anclaje para relacionar idiomas que de otra manera no tendrían cabida en su voz autorial. Las inexactitudes se transforman en la base creativa de una poética cuyo punto de partida asume la limitación que posee el lenguaje para encontrar similitudes funcionales tanto dentro como fuera de su idioma. La traducción vuelve sobre esa falla intrínseca a partir de la cual se cimenta la lengua y que Derrida ilustra en la metáfora de *Des tours de Babel* —título que Joseph Graham, traductor, rescata por su similitud fonética con la palabra inglesa *detour* o desviación—. Estas desviaciones formulan el problema cardinal del lenguaje, uno asumido de lleno por la narrativa de Caicedo y mucho antes esbozado por Jakobson: la búsqueda por la equivalencia en estructuras que son de suyo diferentes. Es por eso que, ante la imposibilidad de hallar la igualdad, el caleño prefiere aferrarse a lo que el lingüista denomina *trasposición creativa*, haciéndose cargo de aquellos lugares a los que la sinonimia no puede acceder. Este “fuera de lugar” que crea desviaciones por las cuales los narradores, escritores y personajes de Caicedo transitan cotidianamente, revela el tras bambalinas de un espectáculo multiacentual donde los signos de la escritura, desfasados de su génesis intertextual, hacen de la disyunción su punto de fuga.

Bibliografía

1. Bassnett, S. (1988). *Translation Studies*. London: Routledge,
2. Benjamin, W. (1971). La tarea del traductor. En *Angelus novus* (pp. 127-143). Barcelona: Edhasa.
3. Caicedo, A. (2009). *Ojo al cine*. Colombia: Norma.
4. Caicedo, A. (2008a). *Mi cuerpo es una celda*. A. Fuguet (comp.). Bogotá: Norma.
5. Caicedo, A. (2008b). *El cuento de mi vida*. Bogotá: Norma.
6. Caicedo, A. (2008c). *¡Que viva la música!* Bogotá: Norma.
7. Caicedo, A. (2007). Noche sin fortuna y otros cuentos. En E. Carvajal *Estudio previo y edición crítica de la obra narrativa y dramática del escritor colombiano Andrés Caicedo*. (Tesis de doctorado inédita). Universidad de Granada, Granada, España.
8. Caicedo, A. (2005). *Calicalabozo*. Bogotá: Norma.
9. Deleuze, G. (1998). He stuttered. En *Essays critical and clinical* D. W. Smith (trad.) (pp. 107-114). London: Verso.
10. Derrida, J. (1991). Des tours de Babel. En *A Derrida Reader: Between The Blinds* J. F. Graham (trad.). Harvester: Hemstead.
11. Even-Zohar, I. (1999). La posición de la literatura traducida en el polisistema literario. En *Teoría de los polisistemas* M. Iglesias (trad.) (pp. 223-231). Madrid: Arco.
12. Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
13. Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En *On Translation* (pp. 232-239). Cambridge: Harvard University Press.
14. Johnson, W. (1930). *Because I Stutter*. New York: D. Appleton and Company.
15. Poe, E. A. (2000). Berenice. En *Narraciones extraordinarias* J. Cortázar (trad.) (pp. 137-151). Santiago: Andrés Bello.
16. Poe, E. A. (1938). Berenice, Ms found in a bottle. En *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe* (pp. 642-648). New York: Random House.
17. Romero Rey, S. y Ospina, L. (2005). Invitación a la noche. En A. Caicedo, *Calicalabozo* (pp. 9-30). Bogotá: Norma.
18. Ugartebarri, I. (2001). Préstamos léxicos y adecuación gráfica. *Panace@*, 2(3), 71-74.