



# Trauma y traducción en cinco novelas latinoamericanas contemporáneas. Aportes a una posible tipología

## Trauma and Translation in five Contemporary Latin-American Novels: Towards a Possible Typology

ANDREA PAGNI

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Alemania

[andrea.pagni@fau.de](mailto:andrea.pagni@fau.de)

<https://orcid.org/0000-0002-1231-9364>

**Abstract:** The essay examines the relation between trauma and its (attempted) linguistic representation mediated through translation in five novels published between 1990 and 2007. In *Lenta biografía*, by Sergio Chejfec, *Insensatez*, by Horacio Castellanos Moya, and *Yo nunca te prometí la eternidad*, by Tununa Mercado, the narrating voice puts into words and translates a traumatic experience lived by another person. In *Manèges*, by Laura Alcoba, and *Mar paraguayo*, by Wilson Bueno, the female narrators appear as traumatized subjects who approach their traumatic experience by adopting another language (*Manèges*), and by the invention of a migratory, contaminated speech (*Mar paraguayo*). After introducing the topic discussed, the essay focuses on the relation between trauma and narration as well as between translation and narration in each novel, and finally reflects on the attempt to represent trauma through language linked to the act of translation.

**Keywords:** Laura Alcoba; Wilson Bueno; Horacio Castellanos Moya; Sergio Chejfec; Tununa Mercado; Trauma; Translation.

**Resumen:** Este trabajo analiza la relación entre el trauma y el intento de su representación lingüística mediada a través de la traducción en cinco novelas publicadas entre 1990 y 2007. Por un lado, en *Lenta biografía* de Sergio Chejfec, *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya, y *Yo nunca te prometí la eternidad* de Tununa Mercado, la voz narrativa pone en palabras y traduce una experiencia traumática ajena. Por otro lado, en *Manèges* de Laura Alcoba y *Mar paraguayo* de Wilson Bueno, las narradoras se revelan como sujetos traumatizados que se aproximan a su experiencia traumática a través del cambio de lengua y de la invención de un

habla migrante y contaminada respectivamente. Organizado en cuatro bloques, el artículo introduce la temática en cuestión, focaliza las relaciones entre trauma y narración y entre traducción y narración en las cinco novelas, y reflexiona sobre el intento de representación lingüística del trauma vinculado con el acto de traducir.

**Palabras clave:** Laura Alcoba; Wilson Bueno; Horacio Castellanos Moya; Sergio Chejfec; Tununa Mercado; Trauma; Traducción.

## 1. TRAUMA Y TRADUCCIÓN: PUNTOS DE PARTIDA

La relación entre trauma y traducción ha sido abordada en primer término desde la perspectiva del psicoanálisis, concebido justamente como una tentativa de traducción del inconsciente (Laplanche 1997, 315), como un desplazamiento de representaciones no verbales a representaciones verbales, de afectos a signos (Mavrikakis 1998).<sup>1</sup> El psicoanálisis postula una relación de traducción posible entre lo reprimido, el trauma, y el síntoma en que se manifiesta; la histeria resultaría de una falta de traducción, de la persistencia del trauma. En la transferencia se produciría una retraducción intersemiótica indirecta del síntoma al lenguaje a través de una cadena de representaciones entre lo manifiesto y lo reprimido (Michaud 1998).

En la medida en que el psicoanálisis opera sobre el modelo de la traducción, la traducción interlingüística también ha sido objeto de estudio en su relación con la teoría psicoanalítica. El traductor ocuparía en parte la posición del psicoanalista al prestar su escucha a aquello que en el texto va más allá de lo que efectivamente traduce, pero que también resuena, fundamental, en el texto de partida (Peraldi 1982). Y ocuparía también la posición de quien se analiza, dispuesto a encontrar en el texto de partida aquello que está más allá de su enunciado explícito, expuesto al hallazgo, en la otra lengua, de lo que buscaba u ocultaba en la propia, como sería el caso de Paul Celan traductor, cuya estrategia traductiva le permitiría afrontar y expresar la dimensión traumática (Nouss 1998). Se ha puesto también el acento en los efectos del inconsciente en la tarea misma de traducir, que se revelarían en ciertas notas al pie, donde afloraría aquello que en la traducción se ha reprimido, y que permitirían así captar las relaciones de transferencia presentes en la operación traductiva (Michaud 1998, 20-21).

La traductora de Freud al francés, Janine Altounian, hija de padres armenios sobrevivientes al genocidio y exiliados en Francia, percibe un paralelo entre el proceso de traducir de una lengua a otra, y el de dar palabra en la transferencia psicoanalítica a aquello que hasta entonces no podía articularse lingüísticamente. Altounian compara la traducción interlingüística con la transferencia, que permite la puesta en palabra de

<sup>1</sup> “À la base de la psychanalyse, il y aurait l’hystérie. En effet, c’est à partir du passage de l’hypnose à la *talking cure* que Freud et Breuer jetèrent les bases de ce qui devait constituer un dispositif d’écoute des patients et un procédé cathartique. Or à la base de l’hystérie, il y aurait la traduction. Et l’on pourrait dire que la psychanalyse dans ses fondations a été aux prises avec la question de la traduction et du langage” (Mavrikakis 1998, 73).

restos de una experiencia que hasta el momento no había podido acceder al lenguaje. No se trata, en el caso de la transferencia, de una traducción interlingüística, y tampoco intersemiótica, sino de la traducción de un resto psíquico al código lingüístico. Podría pensarse también en la articulación del resto traumático en otros códigos, en la música, la pintura, la *performance* etc. La postulación de un paralelo entre transferencia y traducción lleva a Altounian a proponer que un traductor que no percibe, y por lo tanto no marca, lo que se pierde en la traducción, actúa frente al texto que traduce como quien borra la huella traumática inscrita en lo que le ha sido legado, que constituye sin embargo el fundamento mismo de su existencia.<sup>2</sup>

En lo que sigue, propongo una aproximación narratológica a la relación entre trauma y traducción a partir del análisis de un conjunto de cinco novelas escritas en América Latina en los últimos treinta años. En el sentido estricto del término, es decir, como traducción interlingüística, la traducción aparece explícita o implícitamente en todas las novelas seleccionadas, aunque de diferente modo y a diferentes niveles. Todas ellas giran en torno a la puesta en lenguaje de una experiencia traumática, o a intentos de aproximación a experiencias traumáticas a través del lenguaje y la traducción. La relación entre trauma y traducción adquiere en cada una modulaciones propias.

Las cinco novelas tienen narradores en primera persona, homodiegéticos o autodiegéticos. Todas están referidas, en distinto grado, a experiencias traumáticas colectivas y fueron publicadas entre 1990 y 2007. En orden cronológico: Sergio Chejfec, *Lenta biografía* (Buenos Aires 1990); Wilson Bueno, *Mar paraguayo* (São Paulo 1992); Horacio Castellanos Moya, *Insensatez* (Ciudad de México 2004); Tununa Mercado, *Yo nunca te prometí la eternidad* (Buenos Aires 2004); Laura Alcoba, *Manèges* (Paris 2007).

La voz narrativa tiene en todas las novelas rasgos autobiográficos o autoficcionales, con distintos grados de relación y distancia respecto del autor o la autora. La dimensión autobiográfica es evidente en la narración de Laura Alcoba y también en la de Tununa Mercado. Las dos novelas presentan abundantes detalles claramente referencializables. Esto vale en parte también para la narración de Sergio Chejfec, donde la referencialización es algo más hermética –con sus menciones a la humedad y sus toponimias imprecisas que remiten al ambiente porteño de los ochenta, cuando se escribió *Lenta biografía* (Louis 2008, 84-85)– y para Horacio Castellanos Moya, cuya novela presenta una fuerte carga de autoficcionalización y distorsión grotesca. *Manèges* se anuncia como una “petite histoire argentine”, subrayando a nivel de las estrategias editoriales su relación con la biografía de la autora, su carácter referencial. También en *Mar paraguayo* el autor comparte rasgos biográficos con la narradora, entre ellos la ambigüedad e hibridez lingüística, racial y sexual.

<sup>2</sup> “[...] lorsqu’un traducteur occulte le lieu de la perte en ne percevant pas ce reste échappant à la traductibilité, il se comporte vis-à-vis du texte transmis comme un héritier qui effacerait la trace de ce qui n’a pu se dire dans son héritage, alors que pourtant c’est ce non parlé qui a été fondateur de son existence. Il étouffe l’espace de subjectivité qui a produit la pensée et son écriture, occulte le lieu psychique qui a engendré le texte” (Altounian 2007, 179-180).

## 2. TRAUMA Y VOZ NARRATIVA

Las cinco novelas contextualizan la acción argumental en torno a traumas colectivos, si bien en algunas esto es más evidente que en otras; existe en todo caso una puesta en relación del trauma individual con un grupo o colectivo histórico de víctimas.

Los traumas colectivos de los que se derivan las experiencias en torno a las que giran estas novelas, son: el genocidio nazi en la Europa oriental en *Lenta biografía*; la toma de París por las tropas de Hitler en 1940 y la consiguiente huida de quienes estaban amenazados por ese avance en *Yo nunca te prometí la eternidad*; el genocidio de indígenas en Guatemala durante el régimen de Ríos Montt entre 1981 y 1983 en *Insensatez*; la guerrilla y el terrorismo de Estado en Argentina entre 1974 y 1983 en *Manèges*; la opresión de los pueblos guaraníes, en especial la violencia sexual y la “memoria ancestral colectiva” (De Melo Henrique 2017, 29) en *Mar paraguayo*.

En dos de las novelas seleccionadas, la narradora es sujeto de la experiencia traumática que narra; en las otras tres, la voz narrativa habla de una experiencia ajena, pero de manera homodiegética, es decir, como parte de la historia que cuenta. En ninguna de las novelas del corpus aparece una voz narrativa heterodiegética, exterior a la historia que cuenta.

Las narradoras de *Manèges* y *Mar paraguayo* son autodiegéticas, hablan de su propia experiencia traumática. En *Manèges*, la narradora pone máxima distancia entre el trauma y la escritura, en tanto se aproxima narrativamente a la experiencia traumática a través de una lengua extranjera, diferente de aquella en que la experiencia tuvo lugar; aunque ese cambio de lengua habilita el relato, la narradora no reflexiona sobre esta operación traductiva previa, que queda implícita. La narradora de *Mar paraguayo* deja fluir su monólogo en una lengua mixturada, en los bordes del sentido, y parece así hablar desde una distancia mínima respecto del trauma que la afecta; es como si su monólogo pusiera en escena los efectos del trauma sobre la lengua que intenta hablarlo; o como si el trauma hablara a través de la lengua y la narradora. Si *Manèges* es un relato que podríamos calificar de tradicional en cuanto a sus características formales y su lengua, *Mar paraguayo* es el producto de una escritura radicalmente experimental.

En las tres novelas restantes, el narrador/la narradora no es la víctima del trauma, pero la vinculación con el o los sujetos traumatizados es más o menos cercana: En *Lenta biografía* hay una relación transgeneracional directa porque el narrador es hijo de quien padeció la experiencia traumática y se aproxima a la experiencia del padre a través de sus propios recuerdos y de la construcción de conversaciones escuchadas en su infancia. En *Yo nunca te prometí la eternidad*, la narradora es amiga y confidente de quien sufrió la experiencia traumática, con quien comparte la situación de exilio, y se dedica a reunir testimonios y documentos que le permitan reconstruir la historia del amigo que le ha legado el diario de su madre, con quien compartió esa experiencia. En *Insensatez* el narrador no conoce personalmente (con una excepción) a los sujetos traumatizados cuyos testimonios edita mientras reflexiona acerca de la lengua en que están formulados y la experiencia que trasuntan.

En la situación comunicativa de la narración a todo emisor narrador le corresponde un receptor o narratario, en relación explícita o implícita con la voz narrativa que habla del trauma propio o ajeno. Son las novelas que ponen en relato una experiencia traumática propia las que, en este corpus, proyectan un lector o receptor explícito: en *Manèges*, la narradora le habla a Diana, Diana Teruggi, muerta hace treinta años, a quien, además, está dedicada la novela: “Tu dois te demander, Diana, pourquoi j’ai tant tardé à raconter cette histoire” (Alcoba 2007, 11) es la frase que abre el relato. En *Mar paraguay*, la narradora le habla al Dr. Paiva, inscripto sin demasiada certeza en el texto como posible receptor del monólogo: “Lloraré más que una madre también, por el niño, ahora que todo se enluta de esta sangrancia, vos entiende, solo vos me comprende, doctor Paiva. Mi mar? Mi mar soy yo. Ñyá” (Bueno 2006, 77) son las frases que cierran el monólogo y el relato. Se crea así en ambos casos una situación de escucha que en cierto modo justifica el acto de narrar.

En el caso de las otras tres novelas, los narradores homodiegéticos no proyectan un narratario explícito, por lo que ese lugar queda disponible para que lo asuma el lector. Pero los narradores mismos son a su vez, a nivel intradiegético, es decir, dentro de la historia que cuentan, receptores que prestan su oído a historias vinculadas con el trauma, contadas por otros. En *Lenta biografía*, el narrador rememora las reuniones que tenían lugar en su casa, durante su infancia, en las que su padre y los asiduos visitantes

hablaban en idisch acerca de sus cosas; y cuando aquella plática se acercaba a asuntos referentes a sus pasados europeos, agazapados desde los bordes de la mesa y desde los de la atención de los mayores para con nosotros, poníamos un mayor esmero en enterarnos de lo que creíamos ignorar. Eran pedazos de recuerdos, fragmentos mutilados de historias, lo que en esas reuniones se sacaba a la intensa luz [...]. Eran labios húmedos hablando ese idioma tan parecido a la masticación y memorizando imágenes evanescentes. Secuelas de otros labios al hablar, eran: de miradas, voces y sentimientos tan lejanos que parecían haber terminado siendo inasibles (Chejfec 2007. 23).

En *Yo nunca te prometí la eternidad*, la narradora escucha relatos de informantes a los que entrevista, recibe o recupera documentos escritos, los traduce:

Todo comenzó con una apropiación de la historia, o mejor dicho de un pasaje de su historia, escuchado una tarde en una reunión [...]. Ni imaginaba que ese episodio, compacto y avaro en detalles, se soltaría de ahí en más hasta convertirse en un fenómeno de expansión cuyos efectos hicieron crecer el cuerpo del relato entonces escuchado, forjaron el mío propio que se estaba gestando e incitaron la corteza del que guardaba Pedro en su memoria (Mercado 2004, 7).

En *Insensatez*, el narrador es un lector que se obsesiona con los testimonios y las historias de los indígenas:

*Yo no estoy completo de la mente*, decía la frase que subrayé con el marcador amarillo, y que hasta pasé en limpio en mi libreta personal, porque no se trataba de cualquier frase, mucho

menos de una ocurrencia, de ninguna manera, sino de la frase que más me impactó en la lectura realizada durante mi primer día de trabajo [...] (Castellanos Moya 2008, 13).

Más allá de las diferencias consignadas, en las novelas de este conjunto encontramos una situación comunicativa de habla y escucha, que podría pensarse en relación con la situación terapéutica.

### 3. TRADUCCIÓN Y NARRACIÓN

La traducción puede aparecer en el nivel intradieгético, de lo narrado, como actividad de personajes traductores o como producto que resulta de esa actividad, como objeto de reflexión y diálogo de los personajes etc.; pero también puede funcionar como una operación más o menos implícita en el nivel dieгético, del narrar.

El narrador de *Insensatez* es un escritor exiliado y periodista a quien le pagan para que edite un informe sobre el genocidio de los indios cachiкуeles,

al cual yo sólo tendría que echarle una última ojeada, la de rigor, de hecho una ganga, cinco mil dólares por pegarle el empujoncito postrero a un proyecto en el que participaban decenas y decenas de personas, comenzando por los grupos de catequistas que habían logrado sacar los testimonios de aquellos indígenas, testigos y sobrevivientes, la mayoría de los cuales ni siquiera hablaba castellano y temía por sobre cualquier cosa referirse a los hechos de los que habían sido víctimas, siguiendo con los encargados de transcribir las cintas y traducir los testimonios de las lenguas mayas al castellano en que el informe tendría que estar escrito, y finalizando por los equipos de profesionales destacados para la clasificación y el análisis de los testimonios, y también para la redacción del informe (Castellanos Moya 2008, 18).

El narrador no traduce, sino que edita, corrige y transcribe frases sueltas de esos testimonios, traducidas por los mismos hablantes o por los intérpretes, frases que lo sorprenden, lo fascinan y obsesionan, y lo llevan a reflexionar sobre la relación de la lengua en que están formulados esos testimonios, con la experiencia traumática de quienes los han enunciado, y a medida que se interna en el proceso de edición, va siendo afectado, contagiado por el trauma.

También en *Yo nunca te prometí la eternidad* la narradora es escritora, y ha vivido en el exilio; traduce como una forma de retribución afectiva para las nietas de su amigo Pedro, el diario que la madre de él escribiera en francés durante su huida de París en 1940:

He traducido del francés al español con la idea de una “devolución”. Si en cierta medida me había apropiado de la historia de Pedro al ponerla en mi libro, el diario traducido sería un obsequio para sus hijas. Mientras traducía no dejaba de pensar en la impresión que me produjo haberlo recibido de sus propias manos, consciente yo misma, ya entonces, de que se creaba una situación inaugural, de ésas que suelen iniciar un libro, un intercambio, el encuentro con un semejante: Sonia, que hasta ese momento había permanecido fuera de mi

mirada y que de pronto estaba allí, entreabriendo para mí las páginas de su relato (Mercado 2004, 19).

La narradora incluye traducciones al castellano (propias y ajenas) de materiales redactados en inglés, francés o alemán, y reflexiona sobre la traducción y su vínculo con el trauma. De los cinco relatos considerados, solamente en *Yo nunca te prometí la eternidad* la narradora se representa explícitamente como traductora, no en un sentido profesional, sino poniendo en escena y reflexionando acerca de la actividad concreta de traducir, punto de partida de su búsqueda, que desemboca en la redacción de la novela. La traducción y los personajes traductores desempeñan también un papel importante a nivel diegético en esta novela. Sonia, la madre de Pedro y autora del diario que la narradora traduce, también era traductora: “trabajaba en París para la Agencia España [...] como traductora y redactora; en este caso redactora y traductora” (Mercado 2004: 43), como atestigua una carta que la narradora encuentra entre los papeles de Sonia, y que le hace pensar que Sonia “llevaba consigo esa carta entre sus papeles para poder justificar que tenía un trabajo legal que le otorgaba ciertos derechos como inmigrante contratada” (45). La narradora piensa que W, a quien Sonia encuentra durante su huida por Francia en junio de 1940, puede ser Walter Benjamin (45-50), traductor de Baudelaire al alemán y autor del ensayo sobre la tarea del traductor, que sirve de prólogo a esa traducción.

En *Lenta biografía* el narrador se propone “comenzar a escribir, o intentar escribir, lo que se llama, por lo general, ‘mi vida’<sup>3</sup>, y comprende que, para hacerlo, debe establecer una

inevitable relación [...] en mi conciencia y pensamiento entre el afán mío de escribir “mi vida” y un comentario casual que mi padre realizó un tanto antes de todo lo que hasta aquí llevo puesto (Chejfec 2007, 9-10).

Ese comentario casual es algo así como un mandato del padre que, recuerda el narrador,

me dijo que él quería escribir la historia de su vida; e incluso: que él podía escribirla, por supuesto, en idisch, y yo después traducirla u ocuparme de que lo hicieran. Me dijo que no tendría palabras en castellano para “poner” todo lo que tenía por contar (Chejfec 2007, 10).

El núcleo del relato es el intento de “reconstruir y recordar un pasado que no me pertenecía directamente” (13), y que el padre “prefería ocultar, reservarse en general el detalle de lo que había sido su vida antes de llegar a la Argentina” (17). El narrador rememora, reconstruye, imagina conversaciones dominicales escuchadas en su infancia en idisch, intentando “calcar sobre un papel palabras que fueron dichas” (52) en otra lengua. El discurso narrativo se constituye durante largos segmentos como puesta en

<sup>3</sup> *Lenta biografía* es la primera novela de Sergio Chejfec.

escena, en castellano, de relatos contados en idisch, que el narrador, convertido ahora implícitamente en un traductor por mandato paterno, reconstruye e imagina a partir de sus recuerdos, mientras reflexiona sobre el pasado traumático del padre y los límites de su representación, también en el plano transgeneracional, pero no acerca de la traducción como actividad propia.

Como operación de cambio de lengua implicada en el discurso de la narradora que es sujeto de la experiencia traumática, la traducción está en el origen mismo de *Manèges* y vertebra la escritura, pero nunca aparece tematizada. La narradora, una mujer argentina exiliada de niña con su madre en Francia, decide, después de un viaje con su propia hija a Argentina en 2003, contar lo que ha vivido ella misma de niña en Argentina, y lo hace en francés. Encontramos en la decisión de contar recordando, un impulso transgeneracional diferente del que se revela en la novela de Chejfec: aquí la madre decide escribir sobre su pasado infantil, en cierto modo, nunca claramente explicitado, para su hija. Y si el narrador de Chejfec reflexiona una y otra vez acerca de la lengua en la que hablaban las personas sobre las que escribe, la narradora de Alcoba nunca lo hace. Como traducción explícita al francés, entrecomillada, se incluye solamente una noticia de prensa; el otro gran resto, todo el relato, no se presenta como traducción, aunque la traducción es condición de la escritura.<sup>4</sup>

Como operación del narrar vinculada con la copresencia de lenguas, la traducción es un procedimiento fundamental en *Mar paraguay* (1992): La narradora, la “marafona del balneário” (Bueno 1992, 19),<sup>5</sup> es una prostituta guaraní con una abuela argentina, y ha migrado del Paraguay al Brasil, donde se sitúa el relato. El guaraní es su idioma nativo, en el que “las cosas san más cortas y se gregan con surda ferocidad. Ñemomirĩ. Ñemomirĩhá” (Bueno 2006, 23). Su monólogo, disparado por la muerte, o tal vez el asesinato del “viejo”, cometido por ella misma, y sostenido en una “amalgama lingual” (Perlongher 2006, 14) de portugués y español, contiene bloques de puro guaraní, que son libre y asistemáticamente parafraseados en ese “entre-lenguas” (Perlongher 2006, 15) de la narradora:

Uno se queda solo y ya es lo bajo añaretá. Uno se muere e todo se raspa al infierno. Uno se va, criolo vagabundo de los caminos, rufión ô gigoló, e acá se pone, de nuervo de nuevo de novo el infierno. Añaretá (Bueno 2006, 25).

La última parte del relato lleva por título “Añaretá”, y en el “Elucidario”, una especie de glosario de las expresiones en guaraní incluido por Wilson Bueno al final del relato, leemos que “añaretá” es “infierno” (78). En la “noticia” que abre el relato, y en una voz en que el autor y la narradora inicialmente no se distinguen, se dice que

<sup>4</sup> *Manèges* es la primera novela de Alcoba, con la que ingresa como autora al campo literario francés.

<sup>5</sup> Pablo Gasparini (2004), señala que *marafona* es una palabra portuguesa de origen árabe (*mara-faina*), que significa “mujer engañosa; muñeca de trapos; meretriz”; *marafa* es “vida desarreglada, licenciosa, libertina”. Seguramente a Wilson Bueno ha de haberle interesado también la asociación con las palabras ‘mar’ y ‘afonía’ en el nivel de los significantes.

el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error de la outra (17).

El monólogo de la “marafona” es lo que Néstor Perlongher llama una “sopa paraguaya”, una “mixtura aberrante” (2006, 14), en la que la narradora puntualmente reflexiona sobre la lengua en que monologa, ese portuñol que mezcla español y portugués, y no sobre la traducción, un procedimiento que en el monólogo de la narradora es aplicado a través de perífrasis y explicaciones, a las formulaciones en guaraní.

#### 4. EL TRAUMA Y LA LENGUA DEL RELATO

En lo que hace a la incidencia del trauma en la lengua del relato, existen diversas posibilidades entre dos extremos en los que, o bien la lengua no parece afectada por el trauma, o bien aparece absolutamente afectada por el trauma. Estos dos extremos están representados por los dos relatos en los que la narradora es sujeto de la experiencia traumática.

En *Manèges* la relación entre trauma y lengua no se pone en escena ni se tematiza; la experiencia traumática nunca aflora desestructurando el francés del relato, la lengua extranjera a cuya gramática y ortografía la narradora se atiene con una disciplina sin excepción; la voz narrativa se somete al código de la lengua y, podría pensarse, al dictado de lo simbólico en sentido lacaniano. Cabe preguntarse cómo incide aquí el cambio de lengua en la representación de lo traumático. Una hipótesis –la que ofrece Laura Alcoba, para explicar el uso del francés– sería que el cambio de lengua es justamente la operación que permite poner en palabras la experiencia traumática, porque exige una toma de distancia que habilita su puesta en lenguaje. Otra hipótesis sostendría que el cambio de lengua, aquí específicamente el pasaje al francés como lengua literaria altamente codificada y la incorporación de la autora a un circuito literario altamente selectivo, permite poner en palabras el recuerdo (que ya era accesible), pero obtura la articulación de los restos traumáticos en el sentido de la reflexión de Altounian (2007, 179-180) cuando observa que el traductor que oculta el lugar de la pérdida, sin percibir (o sin marcar) ese resto que escapa a la traductibilidad, oculta el lugar psíquico que ha engendrado el texto. Podría pensarse que cuando Alcoba escribe en francés sobre su propia experiencia, lo que hace es reelaborar literariamente lo ya puesto en esa lengua en el marco de una hipotética, imagino que muy probable, experiencia terapéutica llevada a cabo en Francia y por lo tanto en francés. En tal caso, la pregunta se derivaría hacia la función del cambio de lengua en la transferencia. Esta reflexión tiene en cuenta, claro, el hecho de que *Manèges* es un relato altamente autobiográfico.

En *Mar paraguay*, por el contrario, el trauma parece descalabrar la lengua en la que aflora, descoyuntada por una experiencia que la desestructura y transgrede hasta

los límites poéticos del sentido. En su prólogo a la novela, Néstor Perlongher dice que la publicación de *Mar paraguayó* es “un acontecimiento [que] pasa por la invención de una lengua” con “una gramática sin ley”, “una ortografía errática” (Perlongher 2006, 12-13); y en la noticia que abre el texto, la voz que habla, voz doble de autor y narradora, distingue entre los idiomas y el lenguaje, que está “mucho abaixo de la línea del silencio. No hay idiomas ahí. Solo la vertigen de la linguagem” (Bueno 2006, 17). Puede postularse también que no es la narradora, sino el autor implícito quien opera como traductor en ciertos momentos del texto (por ejemplo al parafrasear en portuñol, español o portugués expresiones en guaraní que aparecen como bloques textuales en el discurso de la “marafona”, y al elaborar el elucidario, como paratexto). Los límites entre autor y narradora no son sin embargo tan claros como para que esa hipótesis se sostenga a lo largo del todo el texto. Otra hipótesis de lectura podría afirmar que el monólogo de la narradora, más que un experimento de democratización de la escritura, como sugiere Wilson Bueno, experimenta con la puesta en escena de un aflorar en el lenguaje de lo real en sentido lacaniano.

A diferencia de *Manèges* y *Mar paraguayó*, los narradores y las narradoras de las otras tres novelas, que no son sujeto de la experiencia traumática, reflexionan abiertamente acerca de la relación entre lengua y trauma. Las estructuras narrativas se ven afectadas por la búsqueda de un acercamiento a la experiencia traumática ajena; los narradores se muestran como receptores, escuchas atentos, afectables y afectados en el sentido de una heteropatía.

En *Yo nunca te prometí la eternidad* la traducción del diario de Sonia, “un texto esfumado y vacilante que apenas deja aparecer los datos de la realidad”, un “tejido suelto y lleno de agujeros” (Mercado 2004, 17), lleva a la narradora a una búsqueda que provoca una proliferación de textos que ella transcribe, traduce o hace traducir, ensamblados con reflexiones propias sobre la escritura que esa búsqueda genera y/o recupera. La reflexión acerca de la traducción y su relación con lo indecible de la experiencia traumática a la que sin embargo es posible aproximarse mediante rodeos, permea la totalidad del relato y determina también su forma:

No podía prever en aquel primer acercamiento que ese diario tan escueto, tan sin pretensiones de ser un escrito para la posteridad, me pediría casi inmediatamente, en esa noche en que entraba en él para traducirlo, unas referencias, un mapa, una bibliografía, recursos adecuados para seguir una marcha y, sobre todo, para responder a esa inquietante curiosidad de saber qué era lo que no se decía precisamente en lo que se anotaba. Tuve la impresión de que sólo traduciendo el texto, del francés en el que fue escrito al español, podía fijar esos hitos, paradójicamente implantarlos en un lugar de permanencia, arraigarlos, venciendo el carácter efímero de aquel instante en que habían sido escritos (Mercado 2004, 38).

La autora-narradora reflexiona acerca de su propia escritura en relación con el trauma, núcleo de la escritura al que intenta aproximarse traduciendo; reflexiona acerca de la traducción, del intento de reconstrucción de lo no dicho y la inevitable ficcionalización que conlleva el acto mismo de escribir, como traducción y reescritura que se aproxima a lo que no puede contarse, “[...] predispuerto, el mismo famoso trauma, a crear manías,

sobrebordados y sobreimpresiones que hacen masa a depurar, amasijo a liberar si se quiere el cabo suelto, la hebra limpia en el carrete para regenerar” (Mercado 2004, 334).

Aunque la traducción de la letra del diario dispara una búsqueda que lleva a otros textos que también requieren ser traducidos, la escritura nunca revela, siempre se queda en ese borde, no accede al lugar siempre oculto, siempre evasivo del trauma. Refiriéndose a los relatos reunidos en *En estado de memoria*, Marina Kaplan sostiene que la escritura de la memoria de Tununa Mercado no es anamnética, sino hipomnética: no va al encuentro de un significado, sino que tiende a la repetición del significante (Kaplan 2006, 236), una afirmación que también resulta válida en el caso de *Lenta biografía*.

En la novela de Sergio Chejfec el trauma del padre hace que el hijo, en el intento de acercarse a la experiencia paterna para tratar de develar su relación con la historia familiar codificada en idisch, se convierta en autor-narrador que recuerda, reconstruye, inventa relatos de personajes traumatizados, escuchados durante su infancia, y reflexione acerca del lenguaje y los modos de imaginar y contar recuerdos. Esa escritura rememorativa llena con suposiciones la distancia entre pasado y presente, entre recuerdo e imaginación: “La posibilidad nuestra, mía, era descifrar, bien miradas las cosas, aquellos ecos y palpitaciones; y descifrar no era otra cosa que imaginar” (Chejfec 2007, 15).

El lenguaje deviene objeto de reflexión constante (que se manifiesta a nivel de la tipografía en el uso de comillas, paréntesis, guiones) en un trabajo de escritura que pone el acento sobre la materialidad de la lengua, y sus posibilidades y límites ante la memoria y el trauma:

En esas historias y comentarios lo que siempre terminaba flotando era la precariedad, la provisoriedad; algo terminaba habiendo terminado siendo —en el pasado europeo de quienes entrechocaban copitas— casi siempre de una manera relativa. Y cuando había alguna suposición que contara con el acuerdo favorable de todos (cosa improbable), ésta se teñía del color de lo eventual, de lo absurdo, y de lo ambiguo del resto de las afirmaciones que se lanzaban con fruición y miradas concienzudas —y eran la moneda corriente en aquellos intercambios de presagios del pasado—. Pienso ahora que también se teñían de lo fútil de buscar la precisión en los recuerdos; querían construir la historia con la facilidad de quien detiene su cuerpo y mira hacia atrás (Chejfec 2007, 24-25).

Cabe recordar aquí las reflexiones de Rachel Ertel sobre el idisch en tanto lengua críptica que circulaba entre los sobrevivientes como única huella de un pasado definitivamente abolido, una lengua que parecía hecha para no ser comprendida, una lengua en rigor intransmisible a los herederos de la siguiente generación, porque detrás del acto que se quiere de iniciación a esa lengua, de revelación, se oculta un acto de retención y de ocultamiento.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> “La parole yiddish circulait ésotérique, hermétique, entre rescapés et survivants d’un univers aboli, pour se réverbérer dans le vide. [...] Pour les rescapés, cette langue, seul vestige d’avant le déluge, n’est partageable qu’avec leurs pareils, elle ne saurait être transmise. [...] Si la langue semble faite pour ne pas être comprise ni même entendue, l’écriture en cette langue apparaît, à ceux qui en sont les héritiers potentiels, comme le recours délibéré à une cryptographie ésotérique. L’accès en est barré pour toujours. Car derrière l’acte qui se veut acte d’initiation, de dévoilement, se cache l’acte de rétention et de voilement” (Ertel 2001, 82-83).

En *Insensatez*, el narrador se siente atraído por el lenguaje extrañamente poético de los testimonios que corrige, en cuyos quiebres parecen aflorar las huellas de lo indecible. A medida que avanza en la lectura se va acercando, en una paranoia<sup>7</sup> que resulta no ser tal, al lugar de la víctima. El trauma que aflora en los testimonios de quienes dicen no estar “completos de la mente” (Castellanos Moya 2008, 13) a causa de las experiencias padecidas, inficiona al editor implicado en la redacción final del documento. La voz narrativa se derrama, vertiginosa, como bajo el impulso de la creciente paranoia que se manifiesta en el tono desaforado, delirante del relato.

*Que siempre los sueños allí están todavía*, repetí esa espléndida frase que había iluminado mi tarde de trabajo en el palacio arzobispal con su sonoridad, su estructura impecable abriéndose a la eternidad sin soltar el instante, con ese uso del adverbio que retorció el pescuezo del tiempo, la frase dicha en su testimonio por una anciana indígena quién sabe de qué etnia y que pudo haber sido pronunciada en referencia a la masacre cuyas osamentas desenterraba el equipo de antropólogos forenses al que Johnny pertenecía, una frase al mismo tiempo luminosa –por su sugerencia de significados– y terrible –porque en verdad se refería a la pesadilla del terror y de la muerte. *Que siempre los sueños allí están todavía*, exclamé por tercera vez, con las cejas alzadas, en el filo del entusiasmo, para que comprendieran de una vez por todas su trascendencia, para que el argentino rapado a lo Yul Brinner no me volviera a preguntar si me apetecía una cuba, porque enseguida le respondería que estaba tomando antibióticos y el alcohol me estaba vedado, para que convirtieran los huesos recién desenterrados en palabras, en poesía de la mejor, en algo que no alcanzaba a entrar en sus cabecitas de alcornoque, tal como sospeché en cuanto intercambiaron miradas suspicaces, que los tipos necesitaban que yo repitiera una vez más y con otro énfasis la frase *Que siempre los sueños allí están todavía*, como estaba dispuesto a hacer, pero en ese instante [...] (Castellanos Moya 2008, 122-123).

Sería posible leer los quiebres, las disrupciones, los desajustes, los laberintos sintácticos, los derrames y las vertiginosas aceleraciones, las mezclas y delirios (en el sentido etimológico de “delirare”: apartarse del surco, del camino) perceptibles en todas las novelas con excepción, quizás, de *Manèges*, como improntas más o menos experimentales del trauma en torno al que giran, en la lengua que busca traducirlo.

La relación entre el trauma y la lengua, mediada a través de la traducción, adquiere en las cinco novelas modalidades diversas, que van desde el orden máximo y la máxima distancia logrados por el uso de una lengua ajena a la experiencia (*Manèges*), pasando por la desarticulación sintáctica como vestigio, huella del trauma (*Insensatez*), la repetición proliferante (*Lenta biografía*), la multiplicación de textos (*Yo nunca te prometí la eternidad*), hasta la desarticulación de la significación y la mixtura de lenguas (*Mar Paraguayo*). Podría pensarse que Wilson Bueno pone en escena en *Mar paraguayo* la

<sup>7</sup> El término “insensatez” es versión de “paranoia”, que proviene del griego παράνοια, perturbación de la razón o de la sensatez. El diccionario de Bally (1963) registra la presencia del término en Esquilo, Aristóteles, Aristófanes y Platón.

construcción ficcional de un lenguaje del trauma que habla a través de la narradora, “la marafona del balneario” (Bueno 2006, 19). *Mar paraguay* es el más radical y experimental de los cinco textos en lo que hace al trabajo sobre la lengua en relación con el trauma en el plano del discurso literario, donde la ficción permite experimentar aproximaciones diversas a una articulación lingüística de restos traumáticos.

En estos experimentos con la lengua y lo indecible, la traducción aparece como una operación que sostiene de muy distintas maneras esos experimentos. En *Manèges*, la traducción funciona implícitamente apoyando una toma de distancia que permitiría la representación del trauma, mediada a través del cambio de lengua. En *Lenta biografía*, *Yo nunca te prometí la eternidad* e *Insensatez*, la traducción aparece como estrategia de búsqueda y/o aproximación a lo no sabido/no dicho/no decible de la experiencia traumática de otro; y el traductor o la traductora es testigo más o menos cercano, siempre involucrado, cuyo lenguaje se ve afectado por la cercanía afectiva al trauma. Finalmente, en *Mar paraguay* colapsa la representación y la significación se desmarca.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcoba, Laura. 2007. *Manèges. Petite histoire argentine*. Paris: Gallimard.
- Altounian, Janine. 2007. “Les héritiers et les traducteurs”. *Libres cahiers pour la psychanalyse* 2, n° 16: 169-180.
- Bally, Anatole. 1963. *Dictionnaire Grec-Français*. Rédigé avec le concours de E. Egger. Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine. Paris: Hachette.
- Bueno, Wilson. 1992. *Mar paraguay*. São Paulo: Iluminuras Ltda.
- 2006. *Mar paraguay*. Prefacio de Sergio Ernesto Ríos. Prólogos Eduardo Milán y Néstor Perlongher. Ciudad de México: Bonobos.
- Castellanos Moya, Horacio. 2004. *Insensatez*. Ciudad de México: Tusquets.
- 2008. *Insensatez*. Buenos Aires: Tusquets.
- Chejfec, Sergio. 1990. *Lenta biografía*. Estudio posliminar de C. E. Feiling. Buenos Aires: Puntosur.
- Chejfec, Sergio. 2007. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Ertel, Rachel. 2001. “Le Yiddish: La langue et la crypte”. *Les temps modernes* n° 615-616: 82-83.
- Gasparini, Pablo. 2004. “Hacia la subversión geográfica: *Mar Paraguay* de Wilson Bueno”. En *Hispanismo 2004. Literatura Hispano-Americana*, editado por Rafael Alcaraz y Walter Carlos Costa, 317-327. Florianópolis: UFSC/ABH.
- Kaplan, Marina. 2006. “Reading an Absent Sense: Tununa Mercado’s *En estado de memoria*”. *Comparative Literature* 58, n° 3: 223-240.
- Laplanche, Jean. 1997. *Le primat de l’autre en psychanalyse. Travaux 1967-1992*. Paris: Flammarion.
- Louis, Annick. 2008. “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”. En *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, editado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo, 73-96. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- Mavrikakis, Catherine. 1998. “L’hystérique face aux symptômes de la traduction”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 11, n° 2: 77-93.

- Melo Henrique, Paloma de. 2017. “AÑARETÁ, AÑARETAMEGUÁ: uma leitura sobre a colonialidade em Mar paraguayo”. Tesis de licenciatura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/171691> (01.10.2018).
- Mercado, Tununa. 2004. *Yo nunca te prometí la eternidad*. Buenos Aires: Planeta.
- Michaud, Ginette. 1998. “Psychanalyse et traduction: voies de traverse”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 11, n° 2: 9-37.
- Nouss, Alexis. 1998. “La traduction mélancolique (sur Paul Celan)”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 11, n° 2: 199-231.
- Peraldi, François. 1982. “Psychanalyse et traduction”. *Meta* 27, n° 1: 9-25.
- Perlongher, Néstor. 2006. “Sopa paraguaya”. En *Mar paraguayo*, por Wilson Bueno, 12-16. Ciudad de México: Bonobos.

Fecha de recepción: 17.01.2019

Fecha de aceptación: 02.10.2019