

LA RESONANCIA DE LO ILEGIBLE: LEÓNIDAS LAMBORGHINI TRADUCTOR DE JOYCE

Malena Pastoriza¹

Resumen: Este artículo explora los vínculos del poeta argentino Leónidas Lamborghini con la obra de James Joyce, a partir del ejercicio de traducción del fragmento "Anna Livia Plurabelle" para el número 24 de la revista *Conjetural*. Se busca demostrar la relevancia de atender a las afinidades entre la poesía lamborghiniiana y la obra de Joyce, a la hora de dar cuenta de los alcances de su apuesta por la reescritura y la parodia. Asimismo, se señalará la influencia de las reflexiones acerca de la resonancia de la lengua de Joyce en las lecturas críticas que acompañaron a la publicación de *Odiseo Confinado*. De este modo, se espera aportar a la construcción de un nuevo acercamiento al problema de lo ilegible en la obra de Lamborghini.

Palabras-chave: RESONANCIA; LAMBORGHINI; JOYCE; TRADUCCIÓN; REESCRITURA

The Resonance of the Unreadable: Leónidas Lamborghini translator of Joyce

Abstract: This article explores the links between the Argentine poet Leónidas Lamborghini and the work of James Joyce, from the exercise of translating the fragment "Anna Livia Plurabelle" for the 24th number of the magazine *Conjetural*. The purpose is to demonstrate the relevance of considering the affinities between Lamborghini's poetry and Joyce's work, when it comes to explaining the implications of his commitment to rewriting and parody. It will also point out the influence of the reflections on the resonance of Joyce's language in the critical readings that accompanied the publication of *Odiseo Confinado*. In this way, it is expected to contribute to the construction of a new approach to the problem of the unreadable in Lamborghini's work.

Keywords: RESONANCE ; LAMBORGHINI ; JOYCE ; TRANSLATION ; REWRITING

Al menos dos episodios relevantes acercan al escritor argentino Leónidas Lamborghini a la figura de James Joyce; puestos en serie, los dos acontecimientos dibujan un arco temporal significativo en la historia de la recepción de su obra en el contexto de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX. En 1956, aparecen por primera vez publicados en una

¹ Centro de Teoría y Crítica Literaria, en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP-CONICET). Contacto: mpastoriza@fahce.unlp.edu.ar

revista literaria unos poemas del autor; la revista *poesía buenos aires* anticipa en su número 21 unos fragmentos de *Al público*, título que el sello editorial de *pba* publicaría al año siguiente. En ese mismo número, se incluye la traducción a cargo de Santiago Bullrich de las primeras páginas de *Finnegans Wake*, bajo el título “El velorio de Finnegan”. La fecha que cierra el arco es 1992, año en que se publica el poema *Odiseo Confinado* y en que Lamborghini participa del número 24 de la revista *Conjetural* con una versión propia del fragmento de *Finnegans Wake* conocido como “Anna Livia Plurabelle”. Mientras que la coincidencia con la traducción de Bullrich en las páginas de *poesía buenos aires* puede considerarse un encuentro tangencial, más interés reviste su intervención en el proyecto de *Conjetural* en 1992 –y su concomitancia con la publicación del poema ganador del premio Boris Vian-. Si en 1956 Lamborghini era un joven poeta prácticamente desconocido, que contaba con una única plaqueta publicada –*Saboteador arrepentido* había aparecido en 1955, en el sello Peligro Amarillo-, hacia comienzos de los noventa ya se reconocía la profunda huella de su obra en la historia de la literatura argentina.

Este artículo indaga en la experiencia de traducción del fragmento joyceano para la revista *Conjetural*, un episodio que no ha sido trabajado hasta el momento por la crítica especializada en la obra de Lamborghini. Se buscará demostrar la relevancia de atender a las afinidades de la poesía lamborghiniana con la obra de Joyce, a la hora de dar cuenta de los alcances de su apuesta por la reescritura y la parodia como operaciones de una poética de la voz. Asimismo, se señalará la influencia de las reflexiones acerca de la resonancia de la lengua de Joyce y su ilegibilidad en las lecturas críticas que acompañaron a la publicación de *Odiseo Confinado* en 1992. De este modo, se espera aportar a la construcción de un nuevo acercamiento al problema de lo ilegible en la obra de Lamborghini.

JOYCE Y LAMBORGHINI EN *CONJETURAL*

Conjetural. Revista psicoanalítica comenzó a publicarse en Buenos Aires en agosto de 1983, bajo la dirección de Jorge Jinkis. Su número 24, de mayo de 1992, se dedica a la problemática de la traducción, a propósito del fragmento de *Finnegans Wake* conocido como “Anna Livia Plurabelle”. Reúne ocho versiones del texto, en inglés, español, portugués, italiano, francés y alemán, junto con materiales diversos sobre las experiencias de traducción, y se cierra con un ensayo de Luis Gusmán, “A. L. P.”. La nota editorial –firmada sugerentemente por el director de la revista, Jorge Jinkis, con sus iniciales “J. J.”-

se titula con la palabra onomatopéyica de cien letras de la primera página de *Finnegans Wake* y toma como epígrafe una frase extraída de una carta de James Joyce a Harriet Shaw Weaver del 24 de noviembre de 1926: “Gran parte de la existencia humana transcurre en un estado que el uso del lenguaje de vigilia, la gramática estereotipada y la trama continuada no pueden transmitir” (citado por Ellman, p. 318).

Estos dos elementos -título y epígrafe- ya prefiguran el énfasis que la revista busca imprimirle al tema de la lectura y la traducción, mediado por el problema de la ilegibilidad. Dice Jinkis en el editorial: “Para una revista que se ha demorado en distinguir en la lectura otra cosa que un rezo frente al muro del lenguaje, el nombre de Joyce significa, primero, que leer no es obvio” (p. 9). Es decir que, antes que como proceso hermenéutico, la revista concibe la lectura como un acto incierto y singular, de naturaleza conjetural, ante lo impenetrable de la experiencia codificada en el lenguaje. Asimismo, el editorial sostiene que al reunir diversas versiones del mismo fragmento de la novela de Joyce, no se buscó determinar el grado de fidelidad de las traducciones con el original, ni aportar al establecimiento de un texto definitivo, sino “apenas, propiciar que se haga oír la lengua de Joyce” (Jinkis p. 10). La nota cierra con la explicitación del rol que ocupó Luis Gusmán en la organización de este número: “La coordinación del trabajo de todos fue obra del convencimiento de Luis Gusmán en una «política de la lengua», la que puso en movimiento el conjunto de las versiones que, en diálogo inconcluso, navegan contracorriente” (Jinkis p. 12).

En este marco, Leónidas Lamborghini es convocado por Ricardo Piglia a participar del proyecto; “el viejo Leónidas” asume junto con los jóvenes poetas Luis Chitarroni y C. E. Feiling el desafío de “traer el pesadillesco esperanto de Joyce a nuestra habla” (*Conjetural* p. 35). Lamborghini, quien había leído a Joyce en español, aporta su versión del fragmento “Anna Livia Plurabelle”, realizado a partir de la traducción de Luis Chitarroni y C. E. Feiling; es decir, no traduce en sentido estricto, sino que reescribe el fragmento desde una “traslación” previa, buscando, en sus palabras, “asimilar desde ella su tono, su sonido, y cierta tendencia a la proliferación abrumadora de efectos distorsivos” (*Conjetural* p. 35).

Para aquellos lectores interiorizados en la obra lamborghiniana, en esta breve consigna resuena una fórmula a la que Lamborghini ha recurrido con frecuencia como descripción de su trabajo poético; nos referimos al epígrafe a la edición de *El riseñor* de 1975, “Asumir la distorsión / asimilarla / y devolverla

multiplicadamente” (*El riseñor* p. 5). Esta reminiscencia permite sugerir que la experiencia lamborghiniana con el texto de Joyce se enlaza con el movimiento de su poesía concebida como obra: para Lamborghini, traer a Joyce a la lengua propia significa amplificar la resonancia de lo que en su lengua hace ruido, abrumba y tiene la potencia de distorsionar los límites de lo legible. Joyce ingresa así a la larga lista de Modelos que la poesía de Lamborghini ha sometido a las reescrituras más intrépidas. En este sentido, es significativo que Chitarroni mencione la versión de “Anna Livia Plurabelle” en el prólogo a *Las reescrituras*, de 1996, como uno de los ejemplos más notables de la pasión paródica con la que Lamborghini se abre paso en la tradición literaria:

Las reescrituras de Leónidas Lamborghini se asoman una y otra vez a un terreno anfibio, a las arenas movedizas en las que lectura y escritura, interpretación y estilo forcejean para que aparezca un intercambio sólito, matices recíprocos, una columna de mutuas revelaciones. (“Las reescrituras, pasión y desquite”, p. 10)

LA RESONANCIA DE LA LENGUA

En una entrevista con Gabriela Goldberg del mismo año que el número de *Conjetural*, Lamborghini señalaba que el trabajo sobre el texto de Joyce le había interesado no tanto por la traslación de una lengua a otra –tarea que realizaron Chitarroni y Feiling-, sino por el desafío que implicaba

probar hasta dónde puede llegar nuestra lengua, cuáles son las posibilidades de una lengua. Yo me sentí muy apoyado por lo que Joyce hizo en la traducción italiana, que en realidad no se tradujo, se recombino según la lengua italiana; eso me dio cierto permiso, porque si no, yo no entraba, si era cuestión de una traducción literal o muy respetuosa. [A los textos] Hay que respetarlos en lo esencial, saber moverlos como ellos también han movido a su vez los monumentos que tenían detrás, se han manejado con toda libertad. Joyce decía: “Quiero para mí un arte libre”. Creo que el suyo es un arte libre, por ahí pasa la cosa. (s/n)

Lamborghini se refería a la publicación en 1940 de unos fragmentos de “Anna Livia Plurabelle” en la revista italiana *Prospettive*, traducidos por el propio Joyce junto con Nino Frank y Ettore Settanni.² En un artículo aparecido

² El número 24 de *Conjetural* incluye esta versión italiana del fragmento; incorpora, además, una traducción del ensayo de Jacqueline Risset que mencionamos a continuación.

en 1973 en *Tel Quel*, Jacqueline Risset afirma que la experiencia de Joyce con la versión italiana, más que una traducción es enteramente de una reescritura: “la transposición es completa, justamente porque la escritura se vuelve a poner en juego, a cada instante, sin autoridad previa” (*Conjetural* p. 108). Prueba de la autonomía de la traducción respecto del original, argumenta Risset, es el hecho de que Joyce haya elegido despojar a la versión italiana de las interferencias de otras lenguas que predominan en la versión en inglés, para trabajar, en cambio, únicamente con las resonancias dialectales de los vocablos italianos. Así, Risset encuentra en la empresa de Joyce la realización privilegiada de la utopía esbozada por Walter Benjamin en su célebre ensayo sobre la tarea del traductor: “La traducción se toca con el original de manera fugaz y solamente en un punto de sentido infinitamente pequeño, para retomar inmediatamente su marcha singular...” (Benjamin, citado por Risset, p. 116).

La lengua de Joyce es, además, una lengua utópica en el sentido benjaminiano, en la medida en que sueña con abrirse paso hacia un supralenguaje; en una conversación con Stefan Zweig durante los años de escritura de *Ulises*, Joyce manifestaba: “querría un idioma que estuviese por encima de todos los idiomas, un idioma al cual todo le sirviera: No puedo expresarme en inglés sin incluirme en una tradición” (citado por Gusmán, “A.L.P.”, p. 121). Es posible, entonces, encontrar en la experiencia de escritura y autotraducción joyceana un atisbo de la “lengua pura” imaginada por Benjamin, aquella totalidad imposible en que las intenciones de cada una de las lenguas se complementan e interrumpen: “ambas lenguas [se reconocen] de esta manera como pedazos, es decir, como fragmentos de una vasija, como fragmentos de una lengua superior” (“La tarea del traductor” p. 344).

Ahora bien, en su conferencia “«La tarea del traductor» de Walter Benjamin”, Paul de Man retoma la sinécdoque de la vasija y sus partes rotas, para enfatizar el hecho de que en la formulación benjaminiana la *reine Sprache*, la lengua pura, no existe como una totalidad compuesta de fragmentos, sino como una disyunción irreductible al interior de cada lengua: “no había un vaso para empezar, o no tenemos conocimiento de este vaso, o no tenemos conciencia ni acceso a él, de modo que, para todos los fines y propósitos, nunca ha habido uno” (De Man, p. 290). La lectura demaniana esclarece el carácter diferencial que Benjamin imprime al acto de traducir, cuando afirma que la tarea del traductor consiste en “liberar en la propia a aquella lengua pura que está retenida en la ajena” (Benjamin, p. 345).

En esta línea, en un breve ensayo que dedica a comentar la tesis benjaminiana, Maurice Blanchot sugiere que la traducción da vida a la diferencia de las lenguas, en el sentido de que despierta en la obra la posibilidad de diferir, de poner en juego su ser diferente de sí misma y extraña a sí misma (“Traducir” p. 56). En otras palabras, en el acto de traducir se materializa la distancia esencial entre el texto y su sí-mismo, en tanto manifestación de la imposibilidad de la identidad como constitución de lo uno. No hay traducción que pueda aspirar a duplicar el original, a ser idéntica a él, eliminando la diferencia entre lenguas; dice Benjamin: “la traducción sería imposible si la semejanza con el original fuese la aspiración de su más íntima esencia” (“La tarea del traductor”, p. 338). Esta condición no es síntoma de una limitación, sino, por el contrario, de una potencia: la traducción expone la imposibilidad del original de ser idéntico a sí mismo y descubre el carácter diferencial de la lengua. De este modo, antes que una operación externa sobre una obra cerrada, la traducción es un acto que despierta, al interior de la obra, la latencia de su otredad:

[El traductor] Es el dueño secreto de la diferencia de las lenguas, no para abolirlas, sino para utilizarlas, a fin de despertar, en la suya, por los cambios violentos o sutiles que él le ocasiona, una presencia de lo que hay de diferente, originalmente, en el original. [...] Se trata, mucho más, de una identidad a partir de una alteridad: la misma obra en dos lenguas ajenas y en razón de esa su alienidad y haciendo, de ese modo, visible lo que hace que esa obra sea siempre *otra*, movimiento del que, precisamente hay que sacar la luz que esclarecerá, por transparencia, la traducción (Blanchot, p. 57, cursiva en el original)

La tarea de traducir pone en movimiento y hace vibrar la separación irreductible entre sonido y sentido que toda lengua tiende a olvidar. Traducir es abrir una brecha que inaugura un espacio donde resuena la diferencia de la lengua. En consonancia con esta idea, Jean-Luc Nancy afirma en *A la escucha* que “la diferencia del sentido [...] es su condición, es decir la condición de su resonancia” (p. 29). De hecho, la reflexión acerca de la escucha y la resonancia en Nancy parte de asumir el carácter diferencial de la lengua y de la subjetividad. En el arco que se abre entre el verbo escuchar [*écouter*] y el verbo oír [*entendre*],³ Nancy explora una dimensión de la lengua que la filosofía ha mantenido neutralizada bajo la forma del acuerdo o del entendimiento (en

³ Afirma Nancy: “Si «oír» es comprender el sentido [...], escuchar es estar tendido hacia un sentido posible, y por consiguiente, no inmediatamente accesible” (*À l’écoute* p. 19).

francés, *l'entente* sustituye *l'entendre*). Sonido y sentido, sugiere Nancy, remiten el uno al otro, y comparten, por tanto, el espacio de un reenvío (*renvoi*: remisión, pero también expulsión). Dicho espacio o espaciamiento puede ser definido como una resonancia: “sonido y sentido se mezclan y resuenan el uno en el otro o uno por el otro” (Nancy p. 20). Desde esta perspectiva, el sujeto no es más que “la resonancia de un reenvío” (Nancy p. 30), “una forma o función de reenvío” (Nancy p. 24). El cuerpo (de la lengua) funciona como una caja de resonancia, y es la escucha, concebida como “la abertura tendida al orden de lo sonoro” (Nancy p. 30), la que da acceso a la singularidad de su repetición sin origen. “Estar a la escucha –señala Nancy– es siempre estar al borde del sentido [*en bordure du sens*], o en un sentido de borde y de extremidad, y como si el sonido no fuese precisamente nada distinto de ese borde, esa franja o ese margen” (p. 21).

En Joyce, justamente, la disponibilidad de la escucha en los márgenes del sentido define la inflexión de su ilegibilidad. En el comienzo del ensayo *Deux mots pour Joyce*, Jacques Derrida se detiene en la jactanciosa afirmación de tantos escritores, críticos y artistas –entre quienes se incluye– de haber leído a Joyce, para preguntarse: “¿Qué se quiere decir exactamente con «leer a Joyce»?” (p. 24). Derrida sugiere: “Prisionero de este resentimiento admirativo, uno se mantiene al borde de la lectura [*au bord de la lecture*]; esto me ocurre desde hace más de veinticinco años, y la zambullida incesante me devuelve a la orilla, al borde de otra posible zambullida, infinitamente” (p. 24). En el caso de *Finnegans Wake*, la impenetrabilidad del texto involucra la sobresignificación, la superposición de lenguas, la simultaneidad de sentidos. Si entendemos la tarea de traducción como un acto de lectura, lo que en Joyce se torna ilegible es la resonancia indomable de la lengua, que enfrenta al lector-traductor a la indecidibilidad y lo devuelve, cada vez, a la orilla –“ella habla múltiples lenguas a la vez, las parasita” (Derrida p. 28)–. El babelismo de Joyce, sostiene Derrida, se juega en la distancia entre el ojo y el oído, entre la escritura y el habla. Convocamos nuevamente a Nancy, quien recurre a palabras de Michelle Grangaud: “Entre la vista y el oído no hay reciprocidad” (*À l'écoute* p. 27).

Contemporáneamente al proyecto de *Conjetural*, el debate en torno a la ilegibilidad de la lengua de Joyce y los desafíos de su traducción ocupa también un lugar en las páginas de la revista de poesía *Xul. Signo Viejo y Nuevo*. En el número 9 de diciembre de 1992, se traduce el texto de Phillippe Sollers “Joyce y Cía”, publicado originalmente en *Tel Quel* en 1975. En este sugerente ensayo, Sollers afirma, a propósito del babelismo de *Finnegans Wake*, que: “En lo que

escribe [Joyce], no hay *más que diferencias*: así pone en cuestión toda comunidad (a esto es lo que se llama su «ilegibilidad»)» (p. 23, cursiva en el original). Más adelante, Sollers apunta lúcidamente a otro aspecto de la lengua devenida lenguas (en plural) de la novela:

En apariencia: palabras, frases. En realidad: entrechocos de letras y sonidos. Voces y nombres. Escúchese el registro que Joyce mismo hizo de un fragmento del *Finnegans Wake*: [...] No hay ningún fragmento de lengua que no esté en situación, dicho en tal momento, por tal voz, tal acento de tal voz, en tal fin sin fin - resonancia. (p. 25)

Efectivamente, la distancia entre ojo y oído de la que hablara Derrida trasciende la fijación, en la lectura, de un sonido a cada sílaba: “La escritura es, de manera muy literal, una voz que resuena” (Nancy, p. 74). La grabación de la lectura de Joyce evidencia que en la lengua escrita del *Finnegans Wake* están contenidas, retenidas, las modulaciones, las intensidades, los énfasis de esas voces que, en cada acto de lectura, mantienen al lector suspendido frente al muro del lenguaje (como dijera Jinkis en el editorial de *Conjetural* para enfatizar que leer no es obvio).

JAIMES JOYCE, UN JUEGO BORGEANO

Hacia el final del número 24 de *Conjetural*, en un breve texto escrito en forma de diálogo titulado “El sistema de la doble humillación”, Chitarroni y Feiling recuperan algunas anécdotas que acompañaron su proceso de traducción. Allí cuentan que mientras trabajaban en su versión del fragmento de *Finnegans Wake*, iban comentando con Lamborghini sus decisiones: “[le explicábamos] al viejo por qué empleábamos sintagmas como el «muymuldito». Leónidas escupía de costado: «¿Les parece, chicos?»” (p. 93).⁴ Chitarroni y Feiling coinciden en señalar la afinidad de la obra lamborghiniana con la de Joyce y destacan las “brutales y acertadas síntesis” de las palabras del *Finnegans* que lograba Leónidas, gracias a la actitud desacralizada que asumía frente a la literatura joyceana:

-No obstante, entre Joyce y Lamborghini había una relación simpática plena, de la que nosotros éramos incómodos

⁴ Curiosamente, en la versión firmada por Lamborghini, el poeta eligió mantener esta palabra: “¡Me sé de memoria los lugares que le gusta enmugar, el muymuldito!” (Chitarroni y Feiling, p. 31) se convierte en “¡Me sé de memoria los lugares que a él le gusta enroñar, el muymuldito!” (Lamborghini, p. 36).

mediadores. El llevaba a cabo síntesis acertadas y brutales. ¿Tenés el texto a mano?

-“...su hinchazón de grandeza como una comadreja inquieta” se transformaba en “...haciendo exhibicionismo con la hinchazón de su apojagitada ratardilla”. Cuando Ricardo tiró la consigna de “traerlo a la lengua”, nos pareció que pedía algo obvio... ¿qué otra cosa hacer al traducir un texto? Ahora entiendo que pensaba en Leónidas, la lengua de Perón retornando del exilio.

-Todo gran poeta es por lo menos un traductor interesante. Leónidas tenía un entendimiento previo de Joyce gracias a su propio interés por lo demótico.

-Además está la megalomanía. ¿Cómo no creerle a un tipo que habla de Joyce como de Jaimito? De los chistes de Jaimito. (pp. 93-94)

El señalamiento de la irreverencia de traducir la literatura de Joyce como quien cuenta un chiste de Jaimito recuerda la controvertida decisión de Borges, en su versión de “Molly” publicada en *Proa* en 1925, de traducir el nombre del escritor irlandés como “Jaime Joyce”.

De hecho, la consigna propuesta por Ricardo Piglia a Lamborghini, que dio como resultado una versión porteña y peronista del fragmento de *Finnegans Wake*, pareciera reactualizar un debate sostenido por los miembros de la revista *Sitio* en el año 1982 en torno a la traducción borgeana. Dentro de la sección titulada “Joyceanas” del número 2 de la revista, se publicaron tres traducciones al español de la última página del *Ulises*, firmadas por J. L. Borges, Enrique Pezzoni y Ramón Alcalde, seguidas de la transcripción de un debate que había tenido lugar el año anterior en la Escuela Freudiana de la Argentina. El rescate de la versión de Borges, publicada originalmente en 1925, permitió a los participantes poner en perspectiva sus propias decisiones de traducción. El debate se inicia con una pregunta de Luis Gusmán, que Enrique Pezzoni decide reconducir hacia un primer comentario acerca de la versión de Borges: para Pezzoni, la traducción borgeana “comete el error de desplazar la acción y la atmósfera del enunciado joyceano al ámbito rioplatense, donde es imposible esa visión joyceana del mundo” (*Sitio* p. 35). Como un eco diferido, diez años después y desde las páginas de una revista próxima -recordemos que tanto Jinkis y Gusmán participaban en los ochenta activamente de *Sitio* y de *Conjetural*, una consigna formulada a modo de desafío escriturario coloca en retrospectiva a Lamborghini en el centro del debate, jugando del lado de Borges.

No es menor resaltar que la temprana traducción de Borges fue prácticamente contemporánea a la primera publicación de *Ulises*, que había aparecido en 1922 -“Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce” anunciaba Borges en *Proa* (p. 3)-; y, por lo tanto, antecedió por más de quince años a la experiencia de autotraducción al italiano que Joyce realizaría del fragmento de *Finnegans Wake* que hemos comentado. En este sentido, ciertas decisiones de traducción resultan llamativamente anticipatorias: además de firmar el fragmento con el nombre de Jaime, Borges elige el voseo y suprime los nombres que extranjerizan el texto, los reemplaza por expresiones como “Zutano o Mengano”. ¿Cómo podría un traductor justificar una fidelidad tan extrema a su lengua en detrimento de la lengua de la obra que se está proponiendo traducir? “Sólo Joyce -responde Risset dentro de un paréntesis en el artículo ya citado- podía disponer, frente al primer texto, de una tal libertad de negación y de recomienzo” (*Conjetural* p. 108). En el debate reproducido en la revista *Sitio*, esta audacia borgeana es leída por Alcalde y Pezzoni como una reducción de la diferencia de la lengua, es decir, como la supresión de la extranjería de la obra. Comenta Ramón Alcalde: “Realmente [la traducción borgeana] me parece inviable, incoherente como proyecto. Además, ¿uno quiere leer la literatura de otros países y leerla como distinta, o quiere encontrarse a sí mismo en el espejo hasta la eternidad?” (*Sitio* p. 39). No obstante, esta pregunta retórica es desafiada por Luis Thonis, quien contesta a la reflexión de Alcalde señalando que

para situar los problemas que nos plantea la traducción de Borges, es necesario recordar que en Borges es una literatura la que traduce. No es un traductor entre dos textos sino que este texto concierne, o tiene como referencia a toda la literatura de Borges (*Sitio* p. 39)

El aspecto destacado por Thonis resulta central en la orientación que cobra el experimento lamborghiniano en el número 24 de *Conjetural* una década más tarde. La traducción de “Molly” firmada por Borges y la versión de “Anna Livia Plurabelle” que firma Lamborghini no solo integran el extenso y heterogéneo corpus de intentos de traducción de la literatura de Joyce, sino que además se revelan en su singularidad al reconocer su pertenencia a las obras literarias que esas firmas produjeron. De este modo, antes que la pregunta por la viabilidad de la traducción, en términos de fidelidad o libertad respecto del texto original, se torna preferible preguntarse cómo estas versiones, en el camino de aquella “marcha singular” de la que hablara Benjamin, cantan la

lengua joyceana en clave borgeana o lamborghiniiana.⁵ Así, se abriría la posibilidad de explorar qué ecos de la lengua de Joyce continúan vibrando, distorsionados, en la caja de resonancia maquínica y bestial que es la obra de Lamborghini.

ULISES CONFINADO

El mismo año en que le proponía a Lamborghini traducir a Joyce, Ricardo Piglia presentaba el libro *Odiseo Confinado* en la galería Van Riel en Buenos Aires. El texto leído en esa ocasión fue publicado con el título “Poeta confinado en las palabras” en la sección “Cultura y Nación” del diario *Clarín* del 19 de noviembre de 1992 y, un año más tarde, en un Dossier dedicado al poema premiado en el cuarto número de la revista *Unicornio*. El primer párrafo de esta presentación ha trascendido los límites de la circulación de estos medios culturales al ser difundido como contratapa de *Carroña última forma* en 2001:

Todos admiramos a Leónidas Lamborghini y todos lo hemos copiado. Leónidas definió una exigencia en relación con la lengua que es única en nuestra literatura: construyó un laboratorio arltiano para trabajar con la sintaxis y el fraseo y la música verbal de estas provincias. No conozco otro poeta tan consciente de la propia tradición y a la vez no conozco en esta lengua un poeta que haya producido el corte que produjo Leónidas. Este poeta escribe en todos los estilos del pasado y en los que todavía no existen. Ha inventado una sintaxis, una escritura entre las palabras, un tono nuevo para volver a decir lo que la lengua dice. (*Carroña última forma*, s/p)

Dos aspectos de este párrafo nos interesan particularmente. En primer lugar, el plural desde el que Piglia enuncia el reconocimiento de la centralidad de la obra de Lamborghini en la literatura argentina, un “todos” que de algún modo reúne y formaliza en una única voz la gran heterogeneidad de lecturas que habían suscitado hasta el momento los textos lamborghiniianos. En este sentido, no es un detalle menor el hecho de que Piglia sea un narrador, en tanto amplifica el alcance de su provocativa afirmación: a comienzos de los noventa, la huella de la obra de Lamborghini puede rastrearse no solo en la poesía, sino en toda la literatura argentina de finales del siglo XX. En segundo lugar, en la

⁵ Retomamos en esta formulación un enunciado de María del Carmen Colombo, quien en “Una lucha por el sentido” desafía las limitaciones de las lecturas políticas de la poesía de Lamborghini, sugiriendo que: “La tarea, entonces, no consiste en señalar con ligereza que Lamborghini «canta en clave peronista», antes más bien cabría preguntarse cómo puede ser cantado el peronismo en clave lamborghiniiana” (1987, p. 7).

manera que encuentra Piglia de explicar la tensión entre tradición y ruptura en la obra lamborghiniana como re-escritura de lo ya dicho –pero entendiendo este volver a decir como un modo de situarse *entre* las palabras- resuenan las reflexiones sobre la ilegibilidad de la lengua de Joyce que hemos comentado hasta aquí. Esta formulación coloca el acento en un aspecto clave de la poesía de Lamborghini a la hora pensar los alcances de la reescritura en su obra: situarse entre las palabras implica navegar a la deriva, entregarse al movimiento inestable de la lengua. En el *entre* de la lengua, al que solo una escucha atenta a la resonancia fundamental permitiría acceder, se suspenden las jerarquías y se revela el funcionamiento topológico de nociones que devienen intercambiables –adentro / afuera, original / copia, cómico / serio-. Así, el poeta funciona, para decirlo con una imagen de Nancy sensiblemente lamborghiniana, como un diapasón, un diapasón-sujeto (*À l'écoute* p. 37).

Junto con el trabajo de Piglia, el dossier de la revista *Unicornio* dedicado a *Odiseo Confinado* recupera un fragmento de una reseña del libro a cargo de Luis Gusmán, titulada “La respiración del silencio”, originalmente publicada en *El Cronista Cultural* del 8 de noviembre de 1992. Allí, Gusmán propone como descripción “justa” de los textos lamborghinianos la palabra torsión. Llama torsión a lo que en la obra de Lamborghini “pone en movimiento la operación poética”, y que en *Odiseo Confinado* cobra la forma del “proyecto de la torsión del propio proyecto, llevado a cabo por el efecto de distanciamiento” (p. 7). La obra de Lamborghini involucra una torsión, afirma Gusmán, “que permite ir riéndose de la risa de los dioses y a la que podemos seguir en su disposición retórica en el libro: esto es, la lengua en movimiento” (p. 7). La imagen convocada es la de Orfeo girando para ver a Eurídice, a la que ha recurrido Maurice Blanchot como descripción del acto literario. En palabras de Gusmán:

Torsión en el sentido en que Blanchot define la poesía: «Dispersión que como tal encuentra su forma», oposición entre la coherencia del lenguaje y la división que engendra la dispersión por el efecto de distanciamiento, y de la que surge el espacio móvil donde una nueva poética viene a instalarse. (p. 7)

En *Odiseo confinado*, la lengua se torsiona y se pluraliza. Odiseo – Cordero, el Paródico- navega en los márgenes de la lengua, cometiendo el pecado de burlar a los Dioses; una impertinencia que el protagonista debe pagar con su confinamiento “entre la lengua y la obra” (Gusmán, p. 7). Así, tanto Gusmán como Piglia orientan la lectura del poema de Lamborghini hacia el carácter plural, polifónico y móvil de su lengua poética. “La poesía vive en el

oído del poeta” anota Piglia, para luego sostener que “No hay nadie como él para ser otro” (p. 4).

A la luz de estas reseñas de *Odiseo Confinado*, es interesante volver sobre el ensayo de Gusmán incluido en el número 24 de *Conjetural*, titulado con las iniciales “A. L. P.”, incluido en la sección “Letra y pesadilla”. Se trata de un texto que reconstruye poéticamente las circunstancias en la vida de Joyce que rodearon a la escritura de *Finnegans Wake*. Utilizando como fuentes las cartas recopiladas por Ellmann, su biografía, y una serie de libros sobre el autor, entre ellos, los publicados por W. Y. Tindall, H. Levin, L. O. Min y E. Jones, Gusmán escribe una narración que focaliza en los pensamientos, las inquietudes y los deseos del hombre que “[e]n la noche más profunda [...] sueña con un libro que nunca va a escribir” (p. 119). Dieciocho de los cincuenta y un párrafos del ensayo comienzan con variaciones de esta frase inicial, enfatizando la centralidad que ocupa en la composición de la novela la reflexión acerca del vínculo entre pesadilla y lenguaje. El Joyce de Gusmán se sumerge en el sueño de la lengua, para toparse con la lengua como pesadilla:

En la noche más oscura confía en que el lenguaje lo devuelva a su morada para poder explicar con la luz de la mañana por qué la historia es una pesadilla de la que no podemos despertar. En la noche más oscura ese hombre descubre que todas las lenguas son una sola. (p. 120)

Unas páginas más adelante, este descubrimiento provoca una exclamación desesperada: “¡Oh por amor de Dios déjalo ya! La lengua es una pesadilla de la que no se puede despertar” (p. 128). Nos interesa destacar el momento de este ensayo en que Gusmán recurre justamente a la palabra torsión para describir la lengua joyceana:

La lengua se torsiona, estalla, pero es necesario volver a ella. Escribe en otra lengua: “Je suis about de l’anglais”. Por eso es que en la noche más profunda afirma la frase más abismal: “I have put the language to sleep”. Poner a dormir la lengua, ningún humano ha ido tan lejos; Finn se confunde con Ulises, intenta burlarse de los dioses: “I’m at the end of English”. Está al borde del inglés. En el límite, suspende entonces la lengua, la coloca en estado de suspensión, la pone a dormir. (pp. 120-121)

Finn, como Ulises (Odiseo), intenta burlarse de los dioses, transgrediendo los límites del lenguaje humano, lo que desata la pesadilla de la lengua: su estallido.

De este modo, en ciertos tonos argumentales y giros retóricos de los textos que Gusmán y Piglia dedicaron a Lamborghini y a Joyce en 1992, se constata que la coincidencia temporal entre la publicación de *Odiseo Confinado* y el proyecto del número 24 de *Conjetural* no carece de relevancia. En la obra de Lamborghini parecían resonar los ecos de la búsqueda joyceana hacia la que *Conjetural* orientó el problema de la lectura y la traducción en su número 24. No es casual, entonces, que haya sido “el viejo Leónidas” el poeta convocado para traducir a su habla la lengua estallada del *Finnegans Wake*.

LA DISPERSIÓN DE LA VOZ

En el ensayo “Voz en sombras: poesía y oralidad”, Jorge Monteleone repara en la poética de la voz que se trama en los textos lamborghinianos, a través de la reescritura paródica de modelos en los que prevalece la marca de la oralidad –el tango, la gauchesca, el discurso político, entre otros-. La inflexión oral de su poesía, sin embargo, no se circunscribe a la supervivencia, en la escritura, de los restos de estas tradiciones; Monteleone advierte que en sus poemas se percibe la invención de una voz imaginaria errática, una dicción propia caracterizada por su distorsión:

Los poemas [de Lamborghini] se disparan hacia una zona trágica o grotesca, donde la lengua cede a cierta repetición alucinatoria que trastorna los mensajes que fijaba el modelo. Eso que atraviesa el habla de Lamborghini proviene de una transacción entre los ritmos y universos lexicales de sus modelos y la distorsión rítmica y sintáctica a la que los somete la voz imaginaria que, a la vez, se dispersa errática en sus variaciones y desidias. Paradójicamente, ese trabajo con los linajes despersonaliza al sujeto imaginario pero vuelve inconfundible cada poema de su autor (Monteleone pp. 150-151)

Como en la pesadillesca literatura de Joyce, el habla de Lamborghini se vuelve inconfundible cuanto más se acerca a los bordes de lo legible. Este movimiento de dispersión despierta la diferencia de la lengua y vuelve audible la resonancia de lo ilegible.

El análisis del ejercicio de traducción y reescritura que Leónidas Lamborghini realizó del fragmento de *Finnegans Wake* para *Conjetural* en 1992 evidencia que su obra mantenía con la literatura de James Joyce “un intercambio sólito, matices recíprocos, una columna de mutuas revelaciones” (Chitarroni, p. 10).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. La tarea del traductor. Citado de: LÓPEZ GARCÍA, Dámaso. (ed.). **Teorías de la traducción: antología de textos**. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996. Traducción: Hans Christian Hagedorn.
- BLANCHOT, Maurice. Traducir. **La risa de los dioses**. Madrid: Taurus Ediciones, 1976. Traducción: J. A. Doval Liz.
- BORGES, Jorge Luis. La última hoja del *Ulises*. **Proa**. n. 6, enero 1925. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-6/>
- CHITARRONI, Luis y C. E. FEILING. El sistema de la doble humillación. **Conjetural**. n. 24, mayo 1992. Disponible en: <http://www.conjetural.com.ar>
- CHITARRONI, Luis. Las reescrituras, pasión y desquite. Prólogo a: LAMBORGHINI, Leónidas. **Las reescrituras**. Ediciones del Dock, 1996.
- COLOMBO, María del Carmen. Una lucha por el sentido. **La danza del razón**. Año VII, n. 8, agosto 1987.
- DE MAN, Paul. «La tarea del traductor», de Walter Benjamin. **Acta poética** n. 9-10, primavera-otoño 1989. Traducción: Juan José Utrilla.
- DERRIDA, Jacques. Deux mots pour Joyce. **Ulysse gramophone**. Paris: Éditions Galilée, 1987.
- ELLMANN, Richard (ed.). **Selected Letters of James Joyce**. The Viking Press, 1975.
- GOLDBERG, Gabriela. A pegar el cascotazo. Entrevista a Leónidas Lamborghini. 1992. Disponible en: <http://apegarelcascotazo.blogspot.com/2013/07/entrevista-leonidas-lamborghini.html>
- GUSMÁN, Luis. A. L. P. **Conjetural**. n. 24, mayo 1992. Disponible en: <http://www.conjetural.com.ar>
- GUSMÁN, Luis. La respiración del silencio. **El Cronista Cultural**, 8 de noviembre de 1992. Reproducido en: Dossier *Odiseo Confinado*.

Unicornio, año 2, n. 4, 1993. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/unicornio-no-4/>

JINKIS, Jorge. ¡bababadalgharaghtakamminarronkonnbronn
tonnerrontuonnthunntrovarrhounawnskawntoooordennthumuk!
Conjetural. n. 24, mayo 1992. Disponible en: <http://www.conjetural.com.ar>

LAMBORGHINI, Leónidas. *El riseñor*, 1975.

LAMBORGHINI, Leónidas. Anna Livia Plurabelle. *Conjetural*. n. 24, mayo 1992. Disponible en: <http://www.conjetural.com.ar>

LAMBORGHINI, Leónidas. *Carroña última forma*, 2001.

MONTELEONE, Jorge. Voz en sombras: poesía y oralidad. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, n. 7, octubre 1999. Disponible en: <https://www.cetycli.org/publicaciones/boletines/47-boletin-7.html>

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.

PIGLIA, Ricardo. Poeta confinado en las palabras. *Clarín*. 19 de noviembre de 1992. Reproducido en: Dossier *Odiseo Confinado*. *Unicornio*, año 2, n. 4, 1993. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/unicornio-no-4/>

RISSET, Jacqueline. Joyce traducido por Joyce. *Conjetural*. n. 24, mayo 1992. Traducción: Beatriz Castillo. Disponible en: <http://www.conjetural.com.ar>

SOLLERS, Phillippe. Joyce y Cía. *Xul. Signo Viejo y Nuevo*, n. 9, diciembre 1992-marzo 1993. Traducción: Jorge Santiago Perednik. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-9/>

VV.AA. *poesía buenos aires*. n. 21, verano de 1956. Edición facsimilar disponible en: https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/b4209ab22854a60118b62153fe2cad4d.pdf

VV.AA. Anexo: Joyceanas. *Sitio*, n. 2, 1982. Traducciones de “Molly” de J. L. Borges, E. Pezzoni y R. Alcalde, pp. 29-34; Debate: Pezzoni y Alcalde traducen la última hoja del *Ulises*, pp. 35-40. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/sitio-no-2/>



VV.AA. Conjetural. Revista psicoanalítica. n. 24, mayo 1992. Disponible en:
<http://www.conjetural.com.ar/>

Recebido em 04/06/2022

Aprovado em 16/07/2022