

## ¿A quién le importan las obras?

### Postfacio a “Una que sepamos todos”

por Martín Azar

En el artículo que escribí para el número anterior (“[Una que sepamos todos](#)”) consideré dos conceptos: el de la traducción y el del cover. Sin embargo, no era mi principal intención describir la traducción y el cover como realmente son, sino utilizar esas conceptualizaciones como medio para derivar una reflexión sobre la teoría literaria. Voy a tratar de resumir ese pasaje en esta página.

En primer lugar, presupuse que las traducciones *suelen* concebirse (en la creación y en la recepción) de tal modo, y los covers de tal otro. Por razones teóricas, llevé estas perspectivas a tipos puros –extremos y antitéticos, independientemente de su existencia objetiva–, pero sólo para entender mejor cómo se relacionan. Dado que la de la traducción se basa en el presupuesto de que la Idea precede al objeto, la llamé platónica; como la del cover se basa en lo contrario –el objeto precede a la idea–, la llamé aristotélica.

El artículo estaba orientado, en principio, a una apología de la segunda, porque la primera parece llevarnos a un callejón sin salida. Del idealismo platónico nace la noción de literaturidad, es decir, de que hay algo esencial, constitutivo, de la literatura. En cada teoría es algo diferente: estructura, ambiente, mapa rítmico, etc. Llamémoslo x. Frente a una traducción, esta perspectiva nos obliga a postular una metodología normativa: “debe traducirse x” (imperativo tras el cual se asoma la aplanadora de los traductores automáticos, por ejemplo). Sin embargo, incluso en los casos en que se ignora que x varía históricamente, toda metodología concluye que, en definitiva, “x es intraducible”; por supuesto, porque se trata de una esencia, una Idea, frente a la cual la traducción no puede ser más que un correlato sensible y defectuoso.

Por lo tanto, la trampa es doble: el imperativo de “la fidelidad a x” confina a la traducción a una función tanto vicaria como irrealizable. Por un lado, la fidelidad limita el valor de la traducción: sólo se la juzga en virtud de sus diferencias o similitudes respecto de un original; por el otro, la traducción no puede cumplir cabalmente con ella: nunca puede *ser* el original.

La comparación con el cover tenía el propósito de mostrar un fenómeno análogo (la reversión) en una disciplina diferente (la música), para así tratar de desautomatizar nuestras conceptualizaciones. En este campo, los límites de la perspectiva platónica se vuelven más evidentes: el imperativo de la fidelidad (“de toda obra debe siempre imitarse x”) sólo rige en el submundo de las bandas tributo, que ocupan el escalafón más banal del universo de los coveristas. Pero, en el resto de los covers -considerados como tipo puro-, todas las obras tienen un mismo nivel de autonomía, independientemente de que se trate de composiciones originales o versionadas: cada cual vale por lo que es, y no (sólo) por su contraste con un modelo anterior.

Entonces, la pregunta final es ¿por qué no leer las traducciones también de este modo? ¿Por qué deberíamos establecer criterios específicos y limitantes para el análisis de traducciones, cuando no existe ninguna diferencia formal entre una traducción y un original? O, al revés: ¿por qué darle autoridad absoluta al original como parámetro evaluativo respecto de la traducción? Después de todo –parafraseando a Bajtín–, todos los textos están basados en textos anteriores: nadie es el Adán literario.

En algún sentido, esto puede considerarse como una reformulación más de la dicotomía benjaminiana entre arte aurático y no aurático (aunque trasladada del carácter del material al carácter del receptor). La autoridad ideal del original frente a la traducción encarnaría una de las formas del aura literaria. De modo que el encumbramiento del original importaría una forma de fetichización. En esta línea cabría decir que estas dos perspectivas implican dos formas de relacionarse con el objeto artístico –en nuestro caso, con la obra literaria–; es decir, dos formas de leer, de escribir y, naturalmente, de hacer crítica. Digamos que la perspectiva de la traducción (platónica) y la del cover (aristotélica) se corresponden con dos tipos de voluntad crítica: una que va hacia la obra, otra que sale de ella.

La primera podemos representarla con la figura del *crítico erudito*, cuya búsqueda se orienta a lo que Hirsch llamó “sentido” (*meaning*): cierta verdad de la obra, a menudo vinculada con una voluntad autoral –real o potencial. En esta categoría estarían incluidas la tradición filológica, la ecdótica, la hermenéutica; es decir, todas aquellas disciplinas que tienen por finalidad la obra en sí, y que entonces se abocan a la recomposición de su forma original, su contexto de producción, su contenido evidente u oculto, etc. La segunda podemos representarla con la figura del *crítico intelectual*, cuya búsqueda se orienta a lo que Hirsch llamó “significado” (*significance*): el valor que adquiere la obra en las diversas instancias de lectura. Para el crítico intelectual, la obra no es más que un medio, una excusa para derivar figuras, hipótesis, reflexiones; en definitiva, un estimulante del pensamiento. [1].

El erudito trata de encontrar en la obra una verdad ideal, que nunca podrá alcanzar; el intelectual, en cambio, se basa en la obra para construir ideas que no están necesariamente contenidas en ella. En este sentido, podríamos decir que la figura del erudito es de naturaleza trágica –siempre implica una pérdida–, y la del intelectual de naturaleza cómica –siempre implica una ganancia.

Ahora bien, como sus propósitos son diferentes, no podemos evaluar estas modalidades críticas de la misma manera: debemos considerar la relación de la crítica con su objeto a partir del modo en que es definida en cada teoría. Conforme con la perspectiva que llamamos platónica, la crítica erudita pide ser evaluada a partir del contraste directo con un objeto anterior: en la traducción, el original; en la crítica erudita, la obra. En el peor de los casos, fetichiza este objeto, en la medida en que el valor de la crítica se limita a su mayor o menor correspondencia con él. Por su parte, la crítica intelectual, conforme con la perspectiva que llamamos aristotélica, reclama cierta autonomía en relación con el objeto en que se basa. Parte de él, pero no pretende necesariamente *explicarlo*, sino alcanzar otros horizontes, y entonces es en relación

con estos horizontes –definidos al interior de la teoría– que debe ser evaluada. De hecho, por lo general el valor de esta crítica –como el de los covers– tiene más que ver con las diferencias que con las semejanzas respecto del objeto en que se basa: si la teoría resulta desechable, lo será en primer lugar por su propia inconsistencia, antes que por la falta de adecuación respecto de la obra-dato. Sin embargo, no está libre de peligros, ya que, en el peor de los casos, terminará fetichizando este constructo teórico, este nuevo objeto. Como ejemplo de esto, recordemos la defensa de Chomsky de su posición epistemológica: “si los datos contradicen la teoría, peor para los datos”.

Pero, en última instancia, si consideráramos a estos dos tipos de crítico como personajes, deberíamos decir que los actantes de los que participan (i.e., las finalidades establecidas por sus respectivas teorías) están sólo superficialmente enfrentados, lo que –de paso– explica lo tibia que es la tensión dramática de la historia de la teoría literaria. A lo que voy es que, como dije al comienzo: se trata de tipos puros, disociados mediante una cirugía teórica simplemente para entender mejor cómo se relacionan. Puede haber mayor propensión hacia uno u otro extremo, pero, en rigor, se trata de dos momentos de la lectura crítica que se implican necesariamente entre sí. Toda crítica erudita intenta redundar en un aporte intelectual, para no quedar en el mero comentario parasitario y banal de la obra; y toda crítica intelectual, antes de “salir de la obra”, precisa de una instancia de acercamiento a ella, una instancia erudita.

Entonces, mi propuesta inicial de hacer una apología del cover no apunta a la defensa obtusa de teorizaciones completamente desvinculadas de las obras (como exceso de actitud intelectual), sino a la ponderación del impulso prospectivo contenido en la instancia intelectual, el juicio constructivo, que no se detiene en los objetos como fines, así como tampoco en la teoría, que una vez consolidada como tal constituye un nuevo objeto pasible de ser fetichizado. Esta propuesta redundante en una suerte de círculo infinito de sustituciones teleológicas, que consiste en considerar que la instancia platónico-erudita (“descubramos la Idea contenida en el objeto”) siempre debe asumirse como una impostura a ser superada por la subsiguiente instancia aristotélico-intelectual (“construyamos ideas a partir de los objetos”). El recorrido crítico resultante tendría la siguiente forma: me acerco a la obra *como si* fuera mi fin (momento erudito); luego convierto la obra en medio para construir una teoría *como si* ésta fuera mi nuevo fin (momento intelectual); luego convierto esa teoría objetivizada en medio para acercarme a otras obras *como si* fueran mis nuevos fines (momento erudito); luego convierto esas obras en medio para hacer más teoría... (momento intelectual); etc. Digamos que lo que haría avanzar la práctica crítica sería esa transformación revitalizante de todo objeto en medio para la construcción de futuros fines. Cada vez que la crítica se detiene por completo en un objeto como fin último (ya sea el arte por el arte, o la teoría por la teoría) comienza a fetichizarlo y a oler a decadencia.

## Notas

[1] Para estas categorías tomo provisoriamente los nombres (erudito vs. intelectual) que surgieron en una charla con Mauro Moschini, Rodrigo Baraglia y Ezequiel Vila en el marco del VI ENEL (Rosario, 2010).