

DE CAMINO HACIA UNA TRADUCCIÓN POST-POSITIVISTA

Marta Nieto Flores

Universidad de Salamanca

ABSTRACT

This research responds to the urgent need of finding a suitable translation theory that matches the philosophical principles of postmodernism in order to translate its literature. Postmodernism is an era in which referentiality is murdered and reality, which is socially constructed through language, conceived as something intangible and unrepresentable. In this sense, postmodernism also neglects the univocity and absoluteness of language in favor of its multiple voices. This new vision shed on life and its artform requires a rethinking of the terms in which translation has been traditionally defined. Thus, the main goal of this research is to demonstrate the link between those translation theories adscribed to post-positivism and post-structuralism and the postmodernist movement on the basis of an analysis of the literature of the Beat Generation.

KEY WORDS: Postmodernism, Post-positivism, Post-structuralism, Beat Generation, Translation.

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo de investigación surge de la necesidad de encontrar unas teorías de la traducción compatibles con los postulados filosóficos del posmodernismo de cara a la traducción de su literatura. La posmodernidad es una época en la que se da muerte a la referencialidad; un momento en el que se reconoce la intangibilidad e irreflexividad de la realidad, que no es más que un constructo del lenguaje, y se rechaza la univocidad en favor la multiplicidad del signo. Esta nueva forma de concebir la vida y el arte hacen necesaria una revisión de los términos en los que se ha venido definiendo la actividad traductológica durante las últimas décadas. El objetivo de este artículo es precisamente demostrar la vinculación de las teorías postpositivistas y postestructuralistas de la traducción con el movimiento posmoderno partiendo del análisis de la literatura de la Generación Beat.

PALABRAS CLAVE: Posmodernismo, Postpositivismo, Postestructuralismo, Generación Beat, Traducción.

FECHA DE RECEPCIÓN: 14/02/2014

FECHA DE ACEPTACIÓN: 29/10/2014

PÁGINAS: 95-114

1. INTRODUCCIÓN

[Translation] is not simply an act of faithful reproduction but, rather, a deliberate and conscious act of selection, assemblage, structuration, and fabrication –and even, in some cases, of falsification, refusal of information, counterfeiting, and the creation of secret codes. In these ways translators, as much as creative writers and politicians, participate in the powerful acts that create knowledge and shape culture (Tymoczko y Gentzler 2002: XXI).

La ambivalencia del signo y la falta de referencialidad han demostrado ser las piedras angulares del movimiento literario posmodernista y, a la vez, dos conceptos que desafían la labor del traductor si la entendemos en términos puramente tradicionales, es decir, como la mera sustitución de palabras por sus equivalentes en la lengua meta. La posmodernidad supone, entre otras cosas, una reinterpretación del concepto de *literatura*, lo que deriva en la muerte de la novela tal y como la hemos conocido hasta ahora y condiciona, por tanto, la postura del traductor ante el texto. En esta nueva era se rechaza la estructura, se destruye el centro y se desconfigura el orden perseguido por el movimiento anterior en un intento de demostrar la vacuidad de la realidad y la intervención del ser humano en la creación y construcción de la misma. El hombre posmoderno asume la realidad como un entarimado artístico creado por consenso a través de las palabras; como una recreación y proyección de sus propios deseos; como un laberinto de apariencias y espejismos que se presentan como reales. Si esto es así, si la realidad es un escenario socialmente construido, entonces la objetividad ha de residir en la variedad de opiniones y puntos de vista, o lo que es lo mismo, en la multiplicidad, lo que explicaría los conceptos posmodernos de apertura y falta de referencialidad del signo. Esta nueva forma de concebir la vida repercute directamente sobre la forma de entender el arte, que deja de ser el reflejo de una realidad que no existe para convertirse en un reflejo de sí mismo, en un producto metaficcional con el que se pretende demostrar que el artista posmoderno no tiene nada que decir ni realidad que plasmar, sólo palabras con las que construirla y rellenarla.

Esta redefinición de los términos *realidad* y *texto* es decisiva a la hora de determinar y delimitar el alcance de la actividad traductológica en el caso de la traducción de obras posmodernas, y justifica la necesidad de iniciar una vía de investigación que permita repensar una metodología de traducción compatible con los postulados filosóficos y artísticos del movimiento posmoderno. Los estudios de traducción son todavía jóvenes, y las nuevas corrientes artísticas surgidas durante las últimas décadas del siglo XX exigen el planteamiento y aplicación de nuevas teorías de traducción que reconozcan que el significado (y

el equivalente) absoluto no existe y que, por tanto, el juego de la traducción, en palabras de Umberto Eco (2008), no consiste en decir *lo mismo*, sino *casi lo mismo*: la traducción es una negociación constante del significado. Es esta concepción postestructuralista del acto traductor como una actividad que implica selección y posicionamiento ideológico lo que establece el vínculo entre posmodernismo, postestructuralismo y postpositivismo (Tymoczko 2007). La complejidad artística del posmodernismo requiere que la traducción de su literatura, que se abre a la interpretación y a la lectura múltiple del texto, se rija por unas teorías de traducción igualmente abiertas y tolerantes en aras de conseguir un resultado coincidente, como diría Barthes (1994), en materia de significancia, aunque eso suponga el sacrificio de la equivalencia absoluta entre los significantes. Partiendo de esta hipótesis, el objetivo principal de este artículo será precisamente demostrar la compatibilidad y vinculación de las teorías postpositivistas y postestructuralistas de la traducción con la traducción de la literatura posmoderna, en su mayoría poco o nada estudiada. Para ello nos serviremos de un corpus literario integrado por algunas de las obras más relevantes de la Generación Beat, cuya forma de vida y producción literaria recogen la esencia más pura de la nueva actitud posmoderna.

2. POSMODERNIDAD Y LITERATURA: UNA APROXIMACIÓN

En la posmodernidad, lenguaje y realidad invierten sus roles, de tal manera que lo que antes era producto ahora se convierte en productor, y al contrario. La realidad se torna así un artefacto del lenguaje, un entramado de apariencias, un laberinto de contradicciones armónicas, en el que ya nada es nada, pero todo es todo. La posmodernidad es esa época en la que se da muerte a la referencialidad; ese momento en el que, por fin, se reconoce que son las palabras las que hacen a las cosas y que, como consecuencia, no existe nada más allá del lenguaje. La posmodernidad se libera de las ataduras del signo y abraza la multiplicidad, la dualidad, la apertura del significado, rechazando la univocidad y el absolutismo. Esta revisión de los términos en los que se ha venido entendiendo la realidad y el arte tradicionalmente exige, por extensión, reconsiderar las fórmulas que han definido la actividad traductológica durante las últimas décadas si queremos plantear una teoría adecuada para la traducción de estas novelas. Precisamente, la falta de consideración de esta nueva filosofía de vida y su proyección en la actividad creativa ha repercutido sobre las traducciones de algunas de las novelas más destacadas de la posmodernidad, en especial aquellas pertenecientes al grueso de la producción literaria de la llamada Generación Beat, que se convierten en fuente y objeto de estudio de este artículo.

A menudo se ha concebido la posmodernidad como una realidad vacía, sin referentes, sin valores, alejada de los convencionalismos y del concepto de alta cultura, de las representaciones unívocas del mundo y de las afirmaciones totalizadoras. Lejos de poder desmentir esta concepción, el arte y, en concreto, la literatura, se tornan fieles representaciones de este cambio de actitud ante la sociedad y la vida. En este momento, la realidad (si es que existe), y el arte, no puede interpretarse en términos absolutos, y se convierte en un organismo esquizofrénico de significados plurales, provisionales y contradictorios, aunque no por eso excluyentes.

El posmodernismo, que no puede reducirse a ser concebido como sinónimo de *contemporaneidad*, “[fue] un fenómeno contradictorio, uno que usa[ba] y abusa[ba], que establec[ía] y destru[ía], a un tiempo, los conceptos que desaf[íaba] en cualquier campo” (Vidal 1989: 11). La posmodernidad dio cabida a la apertura, la marginalidad (en el sentido de margen *derrideano*), la interdisciplinariedad; a la disolución de las formas fijas, dogmáticas; a la inconclusión del conocimiento.

Si algo tiene seguro el posmodernismo es que nada es seguro, y, por tanto, todo es posible: esta es la paradoja posmoderna. Una de las principales consecuencias de esta nueva concepción del mundo y del arte es la destrucción del centro como catalizador de la realidad, en tanto en cuanto este funciona como eje de las oposiciones binarias. Así, la posmodernidad, incoherente, ambigua y confusa en sí misma, no hace sino reconocer que la esencia misma, la verdad, de las cosas reside en la pura contradicción; contrariedad que Jack Kerouac, figura central de la Generación Beat, se encargará de materializar en los personajes de Dean Moriarty y Sal Paradise en *On the Road*, ambos representantes y constituyentes de la *dual personality* del artista, y, por extensión, del hombre posmoderno.

El posmodernismo pasa a ser un

reflejo de la sociedad que nos ha tocado vivir: fin de los absolutos y de la utopía y un cierto malestar ante la falta de modelos a seguir; viviendo en la incertidumbre, ansiando un orden, un origen, un centro, pero habiendo perdido la esperanza de recuperarlos (Vidal 1989: 15).

Según Linda Hutcheon (1988), el sistema, el orden y la estructura, resultan atractivas, e incluso necesarias, pero eso no las hace menos ilusorias. Esta, a sabiendas, empresa fallida en que se convierte la búsqueda del centro, del sistema, que aparece representada a través de la carretera en Kerouac, no hace sino desplazar la vida hacia los bordes, hacia los márgenes, hacia el *entre*, que nace, recurriendo a Derrida, de la disolución de la diferencia entre la

diferencia y la no-diferencia. Esta destrucción de la estructura y del centro que experimenta el movimiento posmodernista coincide, como queda de manifiesto a través de las palabras de Hutcheon y Derrida, con uno de los principios básicos del postestructuralismo, enfatizando la vinculación entre ambas corrientes.

La heterogeneidad y contradicción posmodernistas se convierten en símbolos reveladores de la irracionalidad del hombre y la vacuidad de la realidad, que no es sino un producto del lenguaje, un constructo humano, “un flujo continuo de valores” con signo pero sin referente (Vidal 1989: 14). La posmodernidad reconoce la realidad como un andamiaje lingüístico sin trasfondo, irrepresentable por el arte e inescrutable para el hombre. Si bien, como apunta Hutcheon (1988), la base del posmodernismo no reside en la falta total de sentido del mundo, sino en la aceptación de que cualquier significado extraíble de él es fruto de la creación humana; un planteamiento compartido por el postpositivismo.

La posmodernidad establece, en términos artísticos, una nueva relación con el público receptor, en la medida en que valora su heterogeneidad como punto de partida para la aparición de nuevos códigos que permitan ofrecer “interpretaciones discontinuas y fragmentadas basadas en múltiples perspectivas” (Jencks en Vidal 1989: 12). El espacio de la obra posmoderna es, pues, un lugar para el debate y la reconciliación en el que tienen cabida todas las interpretaciones posibles. La posmodernidad, en sintonía con la traducción postpositivista, ya no entiende la objetividad como la coincidencia entre significante y significado, sino como el consenso de la comunidad respecto del objeto representado. Por lo tanto, el grado máximo de objetividad resultará de la consideración del mayor número de opiniones. El espacio paraliterario posmoderno se convierte así en un espacio en el que se ataca el concepto modernista de obra de arte entendida como un producto totalizador capaz de acceder al conocimiento absoluto e instaurar orden en el caos exterior.

Pero si a algo ha contribuido la transgresión de los límites es a lo que Lyotard denominó “crisis de la legitimidad”, en tanto en cuanto se superan las convenciones artísticas tradicionales hasta ahora legitimadas como modelos de arte (Hutcheon 1988). Simultáneamente, se destruyen las barreras que separaban las distintas disciplinas artísticas, dando lugar a conglomerados en los que se mezcla la estética y la técnica de géneros que hasta ahora no parecían confluír, como es el caso de la escritura (*spontaneous prose* de Jack Kerouac) y la pintura (*action painting* de Jackson Pollock), por ejemplo. Esto no hace sino acentuar y justificar la necesidad de adoptar una metodología de investigación de corte interdisciplinar, como la seguida, que considere la interrelación que se establece entre las diferentes disciplinas artísticas del posmodernismo.

La conexión que se establece entre posmodernidad, postestructuralismo y pospositivismo, nos lleva concebir la obra como un eco de voces anteriores, como “un espacio estético multidimensional en el que se combinan y se contrastan una serie de escritos no originales” (Barthes en Vidal 1989: 21-22). El posmodernismo convierte la obra de arte en un espacio intertextual hostil que da muerte al autor, en tanto en cuanto este deja de ser el emisor original —el “sujeto fundador”, según Barthes— para convertirse en intermediario entre un *collage* de textos anteriores y la voz colectiva. En definitiva, la obra de arte posmoderna se construye a partir de la desconstrucción de otras.

Una de las consecuencias directas de la transformación social y artística posmodernista es lo que Sukenick ha denominado “la muerte de la novela”. Si la posmodernidad ataca todo atisbo de tradicionalidad y convencionalismo, entonces la literatura, tal y como la conocemos, ha dejado de existir. La escritura literaria busca ahora “subvertir el orden y revelar la irracionalidad del hombre” (Federman en Vidal 1990: 15); busca demostrar que la literatura no refleja la realidad, sino que se ha convertido en una realidad en sí misma.

La novela posmoderna destruye las oposiciones binarias, no confía en el sinsentido de distinguir y definir las cosas en términos de bueno y malo, hermoso y feo, pero cree en la posibilidad de afirmar y negar a un mismo tiempo. De igual modo, ya no sigue un desarrollo lineal, ya no puede reconstruirse porque se encuentra en continuo movimiento. Como en el jazz, como en Kerouac, en Ginsberg o en Pollock, prima la espontaneidad, la improvisación, la frescura del momento, la ruptura con los esquemas tradicionales, con lo establecido, con lo conocido, con lo estático. El escritor, como Slim Gaillard en *On the Road*, “does and says anything that comes into his mind” (Kerouac 1957 [1972]: 159); no debe pararse a pensar en el momento de la escritura, no debe seleccionar, debe dejar que la literatura fluya sin saber muy bien ni el rumbo ni el destino, ni el plan ni la dirección.

Para el escritor posmoderno no hay nada más allá del lenguaje; lo que nos rodea no es sino producto de nuestra propia creación y desconstrucción. Como resultado, la novela posmoderna se convierte simplemente en “un cúmulo de palabras, que en realidad, no son sino un juego erótico con el lenguaje” (Vidal 1990: 22) en el que se sugiere, se deja entrever, pero no se muestra nada. El escritor posmoderno no tiene realidad que plasmar, porque está vacía, es inexistente, y por eso debe construirla y rellenarla con el lenguaje. De esta manera, la novela posmoderna se convierte en una red de elementos inconexos; en un entarimado lingüístico carente de centro narrativo y, por tanto, de significado completo y absoluto. Este es, por tanto, el gran desafío del traductor, llamémosle, *posmoderno*, que debe procesar un texto desarraigado,

oscilante y multirreferencial y generar un resultado coincidente con estas premisas aunque eso suponga el sacrificio de la equivalencia entre los signos.

En esta línea, cabría considerar las aportaciones de Barthes en torno a lo que él mismo denominó “la muerte del autor”. Según esta teoría, la escritura destruye toda voz y todo rastro de identidad autorial porque

en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza su escritura (Barthes 1968 [1987]: 75).

Y con la muerte del autor se financia el nacimiento del lector, de manera que “la unidad del texto no [ya] está en su origen, sino en su destino” (*ibid.*: 82). Como consecuencia, la obra queda abierta, sin finalizar, eternamente dispuesta a merced del lector y del sentido que este quiera extraer de ella. Se niega, por tanto, la existencia de un único significado verdadero en la obra literaria y, por tanto, se admite que hay tantos significados como lectores:

The perceiving subject is no longer assumed to a coherent, meaning-generating entity. Narrators in fiction become either disconcertingly multiple and hard to locate or resolutely provisional and limited —often undermining their own seeming omniscience (Hutcheon 1988: 11).

Esta pluralidad de sentidos encuentra razón en la desconfianza de los posmodernistas en el lenguaje, y es que la palabra con el uso se desgasta y pierde significado. Por eso, la literatura posmoderna centra su atención en lo que Barthes denominó “significancia” y no en el significado, abriendo así el lenguaje a la multiplicidad de significados. Podría decirse entonces que el arte no construye o destruye el sentido, sino que lo deja en suspenso en el aire, sin puntos de sujeción, para que sea el lector el que lo descifre:

Todo el sistema queda flotando convertido en un gigantesco simulacro en el que la referencia no existe y donde el momento crucial se da [...] en esa transición de unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada (Vidal 1989: 58).

Esa transición, ese espacio intermedio o *entre*, nace de la destrucción de los extremos, de los polos, de las oposiciones absolutas y excluyentes. Es aquí donde está el juego, en la contradicción y la no-contradicción, en la

construcción y desconstrucción simultánea del texto, en la compatibilidad de significados y sentidos opuestos. Esta concepción del texto posmoderno como un espacio nacido de la disolución de los límites refleja, una vez más, la conexión del movimiento con las teorías postestructuralistas de la traducción planteadas por Derrida.

La novela posmoderna, realidad en sí misma, epítome de la metaficción, se escribe en un intento de probar la muerte de la novela que hasta ahora hemos conocido. El escritor posmoderno escribe en su deseo de demostrar que no puede escribir. La realidad posmoderna no existe, está vacía, es un constructo del lenguaje, una apariencia, un sueño soñado por alguien, “un enigma benigno que nuestra locura vuelve terrible porque pretende interpretarlo con arreglo a su propia verdad” (Vidal 1990: 92). La posmodernidad es una paradoja constante, infinita, que se mueve en todas direcciones creando una atmósfera de desconfianza que impregna todos los planos de la vida cotidiana. Y así, nosotros, lectores aterrados, nos cuestionamos nuestra propia existencia; nos preguntamos si somos sueño o realidad, si vivimos o morimos, si somos presencia o ausencia, si somos algo más que una apariencia, algo más que un capricho del lenguaje.

3. LA LITERATURA DE JACK KEROUAC Y OTRAS FIGURAS DE LA GENERACIÓN BEAT

La provisionalidad posmodernista, la diseminación del centro, la dispersión de los márgenes y la consagración del producto inacabado arrojan una nueva luz sobre la forma de observar el arte, que ahora se entiende como algo accidental, sin estabilidad ni duración. Hasta ahora la actividad artística se había explicado desde una perspectiva tradicionalista que abogaba por la *mimesis del producto*, de forma que toda creación debía constituirse en una imitación de la realidad. Sin embargo, asegura Hutcheon (1984), la palabra *imitación* contiene en sí misma connotaciones negativas, en tanto en cuanto sugiere la inferioridad del arte con respecto a la vida que copia. Como reacción, la posmodernidad, incoherente y contradictoria en todos los planos de la vida y formas de expresión, deja de mirar exclusivamente hacia el resultado (ínerte) para concentrarse también en el proceso creativo (orgánico), en la *mimesis del proceso*, que contribuye a sentar las bases del concepto de apertura:

The exceptional formal qualities of the verbal work of art appear less remote if only one views poetic ‘form’ (the achievement of the writer as maker or ‘poet’) as both a product and a creative process underlying this product —as form-making, that is, or

formation; and a cultural structure, in a dynamic sense too, as structuration (Guillén en Hutcheon 1984: 36).

La obra posmodernista, en cualquiera de sus versiones artísticas, deja de contener —o esconder— el significado absoluto de las cosas y, por ende, cesa en sus aspiraciones de poder ofrecérselo al *consumidor* de forma concluyente o conclusiva. El mundo es un flujo continuo, cambiante, que no ofrece garantías. Hasta tal punto llega la desvinculación de la obra posmodernista con la verdad, la fijeza y la finitud, que el mismo proceso de recepción se convierte en un ejercicio activo integrado como parte del proceso creativo. De esta manera, el público de la era posmoderna adopta y acepta su papel como co-productor de la obra de arte, en la medida en que participa de la creación y construcción de su significado. Esto viene a desmentir la concepción tradicional del arte como un producto que nace directamente de las manos del autor para morir en las del receptor; de hecho, es precisamente entonces, y no antes, cuando las formas cobran vida, lo que no hace sino reconocer la obra posmoderna como un producto en estado constante de creación:

The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction that he too is undertaking, for it is the reader who [...] «concretizes» the work of art and gives it life (Hutcheon 1984: 39).

Esta nueva forma de concebir el arte trae consigo una nueva manera de hacer arte; un nuevo método de producción basado en la espontaneidad y la liberación de la conciencia racional en favor de la “conciencia” artística cuyos máximos representantes serán Jackson Pollock en pintura, John Cage en música, Robert Creeley en poesía y Jack Kerouac en prosa.

Este último, uno más de los muchos rebeldes *con* causa de mediados de siglo, desafió al mundo con su forma de (ad)mirar la vida y el arte. Interesado por

the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars (Kerouac 1957 [1972]: 7).

Kerouac no dejó nunca de vibrar; todo en él era movimiento (“there was nowhere to go but everywhere” [*ibid.*: 25]), exploración, anhelo de encontrar nuevos significados, nuevos valores que fueran válidos. Kerouac

tenía nuevos planes para la literatura, una nueva visión, y un deseo apremiante de trasladar a la página los *reverent mad feelings* que atravesaban de un lado a otro su espíritu bop:

I don't care what anybody says... but I'm pulled out of my shoes by wild stuff like that —pure whiskey! Let's hear no more about jazz critics and those who wonder about bop: — I like my whiskey wild, I like Saturday night in the shack to be crazy, I like the tenor to be woman-mad, I like things to GO and rock and be flipped, I want to be stoned if I'm going to be stoned at all, I like to be *gassed* by a back-alley music... (Kerouac en Charters 1972: xv).

Y era este estado salvajemente espontáneo, desinhibido, fresco, pero sobre todo verdadero, hasta el que Kerouac pretendía elevar su proceso creativo, regido por la máxima «don't stop to think». Tanto es así que dicho método, que marcaría el estilo de toda una generación, recibió el nombre de *prosa espontánea*: “The writer shouldn't be writing anything except what's in his mind at the moment of writing” (Burroughs en Vidal 1988: 130). Bajo esta premisa, en un intento de hacer que el lenguaje se moviera al ritmo de la experiencia, Kerouac se sumergió en una maratoniada jornada de trabajo que apenas duró tres semanas —en las que no dejó espacio para la reflexión ni la revisión— y que dio como resultado lo que hoy conocemos bajo el título de *On the Road*. Convencido de que su flujo mental se veía interrumpido cada vez que tenía que detenerse a cambiar el papel de la máquina de escribir (véase la similitud con Pollock y su *active painting*), decidió unir las hojas de papel con cinta adhesiva para alimentar su *Underwood* n°5, dando lugar a un rollo mecanografiado, sin márgenes ni párrafos ni capítulos, que llegaría a alcanzar los 36 metros de largo.

Entre algunos de sus compañeros de carretera se encuentran nombres como los de Allen Ginsberg, William Burroughs, Ken Kesey o Gregory Corso, “angelheadedhipsters” que toman la autopista de la experiencia, que aúllan contra el conformismo, esperando encontrar la verdad —y encontrarse— al final del camino: “You and I, Sal, we'd dig the whole world with a car like this, man, the road must eventually lead to the whole world” (Kerouac 1957 [1972]: 209). Lejos de esa inocencia, en el sentido de desconocimiento, que se desprende del estado de *beatitud* original, estos viajeros errantes emprenden su particular odisea a sabiendas de que la carretera no estará libre de curvas y callejones sin salida. Pero ya nada importa más allá de la carretera porque ya no hay ningún lugar al que ir, excepto a todos sitios; porque el movimiento es la única señal de que siguen vivos. El beatnik, en su rechazo de la vida intrascendente, rutinaria y premeditada del *squareman* (“hombre cuadrículado”),

escoge una forma de existencia que se ajusta a la filosofía del tiempo presente, no se detiene, se mueve detrás de aquello por lo que merece la pena vivir,

siempre en busca de nuevas experiencias, sin respetar norma ni ley, como una mezcla de intelectual y de delincuente, sin ser ninguna de estas dos cosas; pero, en todo caso, con la conciencia tranquila, sin sentimiento alguno de culpabilidad moral o social; su papel no es el de verdugo, sino en todo caso, el de víctima (Coy 1976: 58-59).

El hombre posmoderno sabe que no sabe dónde va, pero está seguro de que tiene que marcharse y de que no puede detenerse jamás: «Sal, we gotta go and never stop until we get there’ / ‘Where are we going man?’ / ‘I don’t know but we gotta go’» (Kerouac 1957 [1972]: 217). La única responsabilidad del beatnik para con la vida es “la de agudizar sus propios sentidos de modo que pueda continuar y mejorar su diálogo con la existencia” (Gartenberg y Feldman en Coy 1976: 60). Diálogo que se ve facilitado por el uso abusivo de las drogas, la libertad sexual, el frenesí del jazz y la imprevisibilidad de la carretera. Pero ese diálogo, en lugar ofrecer respuestas (que quizás no existen y si existen son plurales y caducas), formula más preguntas y agudiza la conciencia sobre la incapacidad del hombre para comunicarse de forma absoluta, pues “siempre queda un último reducto en la conciencia del hombre que resulta de todo punto inalcanzable” (Coy 1976: 61): “The last thing is what you can’t get, Carlo. Nobody can get to the last thing. We keep on living in hopes of catching it once for all” (Kerouac 1957 [1972]: 44).

La carretera, como la vida, implica desplazamiento, desarrollo, progreso, viaje. Pero “el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y cambio que determina el movimiento y la experiencia derivada del mismo” (Vidal 1988: 256). Para iniciar ese viaje en busca de la identidad perdida, el beat debe abandonar la comunidad que asfixia, hiere y humilla su alma consciente, y explorar los márgenes de la sociedad con la esperanza de encontrar un lugar en el que poder consolar su otredad. No obstante, la dirección aquí es engañosa, pues la ruta no está calculada hacia el horizonte, sino hacia el abismo del que nace. Y de esta manera, esa tierra prometida que parece esperarles al final del camino, como todo lo posmoderno, se desprende de su velo de apariencias y se antoja una simple proyección de los deseos y aspiraciones del hombre posmoderno. Sin más equipaje de vuelta que lo vivido, el (anti)héroe beat vuelve a casa, a la comunidad cuya falsedad y homogeneidad repudiaba; abandona el viaje para aceptar el mensaje que la carretera le ha concedido, y que Stepheson resume ahora para nosotros:

Although we must recognize the ultimate futility of all our earthly endeavors which only ends in death and dust, we must also strive each day and believe in the meaningfulness of our actions, hoping that our works and days may be redeemed in eternity (Stephenson 1990: 48).

4. HACIA UNA METODOLOGÍA POSTESTRUCTURALISTA Y POSTPOSITIVISTA DE LA TRADUCCIÓN

Asumida la muerte de la novela tradicional y aceptada la aparición de una nueva forma de hacer arte íntimamente ligada con el decálogo de vida del movimiento posmoderno, parece igualmente conveniente asimilar la necesidad de plantear e implementar una nueva metodología de trabajo compatible con la filosofía del posmodernismo de cara a la traducción de su literatura.

En sintonía con los postulados postestructuralistas y postpositivistas, si bien hemos de reconocer la realidad como una construcción del lenguaje, cuyos significados lejos de ser inamovibles, se tornan abiertos, dinámicos y plurales, parece pertinente, asimismo, considerar la posibilidad de poner límites a nuestras interpretaciones, en un intento de evitar que el sentido del sinsentido se convierta en un sinsentido a secas.

Son ya varias las menciones acumuladas en relación a la función constructiva, que no representativa, del lenguaje, convertido en entidad creadora, en lugar de creada; y respecto a la apertura y falta de univocidad y referencialidad de los signos. La posmodernidad rompe con la concepción tradicional del signo como espejo de lo real: el lenguaje ya no señala nada y a la vez lo señala todo, porque lo único que hay más allá del lenguaje es el propio lenguaje. Desde esta perspectiva, la función representativa y referencial del lenguaje ha muerto, sólo queda la autorreflexión.

Ahora bien, las reivindicaciones del postestructuralismo en cuanto a la desestimación de las fijezas y los significados absolutos han contribuido, aunque inconscientemente, a la trasposición de la idea de “todo vale” a la de “todo es válido”. Derrida, sin ir más lejos,

is routinely taken to assert that texts can be read however one likes since there is nothing –no appeal to context or authorial intent– that could possibly decide the issue or limit the range of permissible options in any given case (Norris 1998: 18).

Sin embargo, se pregunta Norris,

How does one begin to interpret a text that denies the very logic of interpretative thought, and hence undercuts the reader's every move to assimilate its meanings into some kind of ordered intelligibility? (Norris 1982: 66).

Pues bien, la única respuesta posible es que el texto “must in some sense contain or prefigure its own deconstructive reading” (*ibid.*: 104). Esto indudablemente señala la necesidad

de ser conscientes de la importancia contemporánea del lenguaje, de cómo la literatura ha captado rápidamente esa construcción de lo real a través de los signos, pero también la necesidad de reflexionar sobre las posibles interpretaciones ilimitadas a las que pueden dar lugar determinadas teorías (Vidal 2005: 5).

La traducción, entendida como la relación más íntima que un individuo puede mantener con un texto, se presenta como la mejor oportunidad para meditar sobre la potencialidad del lenguaje, así como la actividad que mayor responsabilidad exige en el trato con el mismo.

La posmodernidad nos ha obligado a negar la estabilidad y la neutralidad del acto traductor, que deja de ser definible en términos absolutos, únicos, y a abrazar el post-positivismo y anti-esencialismo como alternativas que nos permiten entender la traducción como una actividad interdisciplinar, tan unida a la realidad como la vida misma. La traducción postpositivista, como cualquier otro lenguaje artístico posmoderno, es un organismo dinámico, abierto, que

desconfía profundamente de la posibilidad de que exista un significado intrínsecamente estable que esté siempre presente en los textos y que, en consecuencia, sea posible recuperarlo exactamente igual en cualquier traducción a cualquier lengua y en cualquier momento, sin ningún tipo de interferencia, ni temporal, ni cultural, ni política (Vidal 2012: 4).

La denotación no existe, en tanto en cuanto la principal función del lenguaje ya no es señalar sino construir interpretaciones. El significado pasa así a ser concebido como un punto de vista, una perspectiva entre muchas, una ideología, un sentido que se construye desde y sobre la connotación. El significado no está anclado al texto, sino a un espacio puramente ideológico en el que la representación implica posicionamiento y la traducción se entiende como un discurso creado a partir de la subjetividad. Lo que esto viene a decir es que “[c]ada persona siente de manera distinta la representación que de un

objeto hacen las palabras, los colores, los sonidos; y cada persona traduce de una manera diferente cada imagen, cada forma” (Vidal 2005: 10). Cada una de estas interpretaciones son huellas, historias que pertenecen a otras vidas, pasadas, presentes y probablemente futuras, que se van acumulando bajo la superficie del signo y a las que el traductor debe ser capaz de acceder.

El significado immaculado e inocente, el que se susurra en silencio y no crea interferencias, es, en este contexto, pura quimera; de hecho, está cargado de ruidos y ritmos que se mezclan unos con otros y son interpretables e interpretados de manera diferente en función del espacio y la cultura en que se originan. Como cabe suponer, la traducción ya no puede entenderse en términos tradicionales, es decir, como una actividad cerrada, basada puramente en la reproducción unívoca y referencial, sino en la re-presentación (que aquí significa *volver a presentar*) del texto original, apreciando su pluralidad y manteniendo abierta su significancia. En otras palabras, traducir no consiste en transferir los significados, porque, como señala Appiah, “in many cases... getting the meaning, in this sense, right is hardly even a first step towards understanding” (Appiah en Vidal 2012: 4), sino los ruidos y los ritmos que encontramos implícitos en los textos. La traducción es movimiento, desplazamiento, viaje; es transportar de un espacio a otro los ruidos que nos son extraños. Y el traductor, por analogía, se convierte en viajero, en un vagabundo del dharma, que se desplaza por el mapa sin someterse a la tiranía del lenguaje, traspasando y superando las fronteras del signo.

Estas nuevas formas de hacer literatura, donde existen los signos pero no sus referentes, donde lo que sobresale es la presencia de la ausencia y la falta de diferencia entre la diferencia y la no-diferencia, obligan al traductor a plantearse nuevas estrategias de traducción. Negar la univocidad del signo y afirmar su aleatoriedad y arbitrariedad supone renunciar también a la posibilidad de alcanzar la equivalencia absoluta entre el texto original y su traducción:

A translation is never quite «faithful», always somewhat «free», it never establishes an identity, always a lack and a supplement, and it can never be a transparent representation, only an interpretive transformation that exposes multiple and divided meanings in the foreign text and displaces it with another set of meanings, equally multiple and divided (Venuti en Vidal 2005: 36).

Quizá la respuesta a esta disyuntiva traductológica surgida ante la imposibilidad de llevar a feliz término la empresa de una traducción equivalente la podamos encontrar en un espacio intermedio, en un limbo en el que el *sí* y el *no* han sido derrocados y ahora reina un *depende*; quizás la respuesta reside en el *entre*.

El postestructuralismo nos lleva a asumir que ningún texto es enteramente original, sino un palimpsesto, un laberinto filológico que recoge voces y reverberaciones de textos anteriores. Por extensión, tampoco podemos entender el lenguaje como un sistema original, en tanto en cuanto este se constituye como una traducción del mundo no verbal y, al mismo tiempo, cada signo se convierte en la traducción de otro signo. Dicho de otro modo, las palabras son también un palimpsesto, un lienzo sobre el que se han ido añadiendo trazos que ahora son imposibles de borrar. La palabra, según señala Vidal, se entiende como:

[U]n ser vivo lleno de cicatrices, que arrastra sedimentos, que desprende olores de aquellos espacios anteriores que ha habitado y sonidos de los lugares por donde se ha movido; pero también la palabra viene cargada igualmente de impurezas, desechos, corrupciones, temores, muecas, intimidaciones, ternuras, excusas protestas y músicas. [...] cada palabra [es] un palimpsesto, porque en ella se han escrito y borrado y reescrito luces y sombras, connotaciones que cambian según los contextos, iteraciones varias, historias que cada uno de nosotros ha compartido con esa palabra determinada, ideas, intuiciones y pensamientos que nos surgen al recordar a esos seres que pueblan nuestras páginas traducidas y con las que cada día nos levantamos, no para que nos expliquen con claridad cada paso que daremos en la nueva jornada sino tal vez simplemente, y sobre todo, para que nos ayuden a encadenar observaciones y a seguir dudando (Vidal 2012: 7-8).

En este laberinto intertextual e interlingüístico que recoge los ecos de otras vidas hay semejante ruido que, en ocasiones, es difícil escuchar por encima de él. La actividad traductológica, concebida desde una perspectiva post-positivista, nos permite reflexionar sobre esos ritmos, esas melodías, y sobre las consecuencias derivadas de la elección de unas palabras sobre otras, porque con cada decisión impregnamos sobre las palabras y los textos un color y un sabor distintos. El traductor no debe olvidar que su labor, como apuntan Tymoczko y Genzler, se basa en la selección, pero también en el rechazo, pues cada vez que elige una palabra, un ritmo, veta otro, haciéndonos escuchar los ruidos, las voces que integran ese discurso concreto.

El significado se desplaza, se pospone, se abre a la interpretación; ya no empieza y termina con el autor, sino que no finaliza nunca, no cede ante la inmovilidad ni ante la permanencia. El significado explota en el aire como “fabulosos cohetes amarillos” (Kerouac 1957 [1986]: 16), dejando a su paso pequeñas centellas en las que cada espectador querrá ver un forma. Esto, como

ya se ha mencionado, deriva en la desintegración de la voz única, o sea, la voz autorial, en una voz múltiple, que alcanza también al traductor/autor. De esta forma, el significado, al desplazarse, deja de estar bajo la protección del lenguaje para pasar a ser una entidad dependiente de “las circunstancias y de los intereses de quienes lo producen, ya sean hablantes y oyentes, lectores o escritores, intérpretes o traductores” (Arrojo en Vidal 2005: 50).

El traductor, como intérprete y mediador entre culturas, debe hacer un uso justo del lenguaje, no renunciar a la exactitud pero, al mismo tiempo, ser “consciente de que la univocidad no existe y de que es, irremediamente, un creador de significados, un manipulador de la realidad a la cual re-presenta” (Vidal 2005: 68). Como se desgaja de este planteamiento, tampoco aquí existe una respuesta definitiva: no es una cosa ni otra, sino las dos. En sintonía con los postulados posmodernistas, no aspiro a elaborar aquí una respuesta definitiva, sino generar más preguntas; interrogantes que considero advierten de alguna manera al traductor sobre la corrupción y perversión del lenguaje, así como sobre la peligrosidad de una confianza ciega en el mismo. Como prueba del riesgo que puede entrañar ignorar los ruidos de las palabras, se me ocurre un simple ejercicio: comparar algunos de los fragmentos de la versión original de *On the Road* con su traducción al castellano. De esta manera, llegaremos fácilmente a la conclusión de que un traductor que hace un uso justo de lenguaje, un traductor que escucha las palabras y aprecia la textura plural del texto, debe de ser necesariamente consciente, por citar sólo algunos ejemplos, de que *high* no es solo *alto*, sino también *estar colocado*; de que *curse* no siempre se corresponde con *lanzar maldiciones*, sino con *maldecir*, *blasfemar*; de que la mejor traducción para *cop* no es *pestañí*, una expresión que procede del caló; y de que *get* no es *coger*, sino más bien *entender*, *comprender*, según determinados contextos:

Then I went up to join them all, late as hell. His father opened the door, a distinguished tall man in pince-nez. ‘Ah,’ I said on seeing him. ‘Monseieur Boncoeur, how are you? *Je suis haut!*’ I cried, which was intended to mean in French, ‘I am high, I have been drinking’, but means absolutely nothing in French (Kerouac 1957 [1972]: 69).

Después subí a reunirme con todos, aunque con mucho retraso. El padre abrió la puerta. Era un hombre con gafas, alto y distinguido.

—¡Ah! —le dije al verle—. ¿Cómo está usted, Señor Boncouer? *Je suis haut*—añadí con lo que intentaba traducir al francés nuestra expresión: «Estoy alto, he bebido un poco», pero que en francés no significa absolutamente nada (Kerouac 1957 [1986]: 96).

‘Offisah,’ I Heard Dean say in the most unctious and ridiculous tones, ‘offisah, I was only buttoning my flah.’ Even the cop almost smiled. Dean cameo out, muddy, ragged, T-shirted, rubbing his belly, cursing, looking everywhere for his license and his car papers (Kerouac 1957 [1972]: 150)

—Pero agente —oí que decía Dean con tono untuoso y ridículo—. ¡Por Dios, agente! Si sólo me estaba abrochando la bragueta.

Hasta el pestañí sonrió. Dean salió manchado de barro, desastrado, con el vientre asomando bajo la camiseta, lanzando maldiciones, buscando su permiso de conducir por todas partes, y también los papeles del coche (Kerouac 1957 [1986]: 196).

He starts the first chorus, then lines up his ideas, people, yeah, yeah, but get it, and then he rises to his fate and has to blow equal to it. All of a sudden somewhere in the middle of the chorus he *gets* it — everybody looks up, and knows; they listen; he picks it up and carries. Time stops. He’s filling empty space with the substance of our lives, confessions of his bellybottom strain, remembrance of ideas, rehashes of old blowing (Kerouac 1957 [1972]: 187-188).

Empieza el primer tema, después desarrolla las ideas, y la gente, sí, sí, y lo consigue, y entonces sigue sus destino y tiene que tocar de acuerdo con ese sentido. De repente, en algún momento en medio del tema lo coge... todos levantan la vista y se dan cuenta; le escuchan; él acelera y sigue. El tiempo se detiene. Llena el espacio vacío con la sustancia de nuestras vidas, confesiones de sus entrañas, recuerdos de ideas, refundiciones de antiguos sonidos (Kerouac 1957 [1986]: 246).

Como se enunció al principio, que no exista un sentido único y verdadero de las cosas no quiere decir que todas las interpretaciones sean extrapolables al texto. No se trata de incurrir ahora en la contradicción; se trata de no radicalizar los postulados del posmodernismo, en un intento de evitar el dogmatismo que precisamente se rechaza; se trata de no desconstruir la desconstrucción. Por eso me pregunto, en consonancia con lo recogido por Vidal y en línea con lo anterior, si no resulta más sensato pensar que “la auténtica movilidad humana, el auténtico progreso humano, sólo sea posible a partir de unos puntos fijos, bien asentados, bien circunscritos en y por la tradición, en la memoria” (Vidal 2005: 70).

Quizás esta hipótesis (ambigua como la posmodernidad), que consideraría la existencia de un núcleo, a su vez, capaz de contener el movimiento continuo, sea la mejor forma de dar explicación a la inviabilidad de

llevar a cabo un proceso de traducción equivalente al proceso de escritura implementado por Kerouac, basado en la espontaneidad y liberación de la conciencia racional. La impracticabilidad de una “traducción espontánea”, que, sin dudarlo, se alejaría como un barco a la deriva de los cimientos sobre los que se erige el original, hacen necesario cierto anclaje del proceso, una limitación de su flujo, así como una protección simultánea de la movilidad contenida bajo el signo. Así, el traductor, capitaneando el navío a través del mar de las palabras, navega hacia la apertura, pero, amenazado ante la tempestad del sinsentido y los cantos (o ruidos) de las sirenas, se agarra al timón, con la esperanza de llegar a buen puerto.

5. CONCLUSIONES

La condición infinita y múltiple de la novela posmoderna prueba la necesidad de implementar un teoría de la traducción postestructuralista y postpositivista que libere al texto de las tinieblas de la univocidad y la referencialidad. Con todo, esta era de la desconstrucción y la libre interpretación parece requerir el establecimiento de cierto anclaje, en un intento de no incurrir en la desconstrucción de la propia desconstrucción y limitando así la idea del “todo vale”. Como apunta Norris,

[t]he deconstructors clearly expect that their texts will be read with care and attention, their arguments weighed and their conclusions discussed in a decently responsible manner. Yet how can this be squared with their own professed scepticism towards meaning, logic, truth and the very possibility of communication? Their case might seem open to what the philosopher Jürgen Habermas, in a slightly different context, has called the ‘transcendental tu quoque’. That is, they demand that their texts be properly understood – or at least intelligently read – while ostensibly denying the power of language to encompass any such end (Norris 1982: 125).

Precisamente, este supuesto de la contención de la apertura parece ser la única forma de justificar la impracticabilidad de una traducción espontánea en sintonía con la metodología kerouackiana, que excluiría de la actividad traductológica los procesos de documentación y revisión, sin los cuáles el proceso de traducción resultaría incoherente. En su lugar, el traductor debe aspirar a la ejecución de una traducción espontánea fingida que abarque los procesos mencionados anteriormente sin que eso suponga la negación de la apertura del signo y la aniquilación del frenetismo lingüístico conferido por el

autor original. Esta postura, que exige el inicio de una nueva línea de investigación, no haría sino confirmar las palabras de Eco, Tymoczko y muchos otros sobre el posicionamiento del traductor y el estado de negociación constante en el que este se encuentra: la tarea del traductor no es inocente, pues se basa en la toma de decisiones; en la preponderancia de la conciencia racional sobre la creativa, algo que, hasta cierto punto, supone una traición del producto y método originales, asentados sobre los cimientos de la espontaneidad y la liberación de los procesos mentales. No obstante, tener conciencia sobre el poder del lenguaje y el grado de manipulación hasta el que se puede acceder se convierte, cuanto menos, en el más útil de los recursos, desde el momento en que dicha conciencia confiere al traductor la capacidad de hacer un uso justo del lenguaje, canalizando la desconstrucción de la desconstrucción al tiempo que protege la apertura del signo.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1994). *Oeuvres Complètes*. Paris, Éditions du Seuil. Citado por la traducción española de Enrique Folch González (2002): *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona, Paidós.
- Barthes, Roland (1968). *Le Bruissement de la langue*. Paris, Éditions du Seuil. Citado por la traducción española de Cristina Fernández Medrano (1987): *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós.
- Charter, Ann (1957 [1972]). “Prólogo” en: Jack Kerouac (ed.): *On the Road*. Strand (Londres), PenguinBooks Ltd.
- Coy, J. y Juan José Coy (1976). *La anarquía y el orden: una clave interpretativa de la literatura norteamericana*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A.
- Eco, Umberto (2003). *Direquasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Bompiani, Milán. Citado por la traducción española de Helena Lozano (2008): *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Barcelona, Lumen.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New Fetter Lane (Londres), Routledge.
- Hutcheon, Linda (1984). *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Nueva York, Methuen, Inc.
- Kerouac, Jack (1957). *On the road*. Nueva York, Viking Press. Citado por la traducción española de Martín Lendínez (1986). *En el camino*. Pedró de la Creu (Barcelona): Anagrama.
- Kerouac, Jack (1957 [1972]). *On the Road*. Strand (Londres), Penguin Books Ltd.
- Norris, C. (1998). “Deconstruction, Posmodernism and Philosophy of Science: Some Epistemo-critical Bearings”, *Cultural Values*, 2: 1, 18-50.

- Norris, Christopher. (1982 [2002]). *Deconstruction*. New Fetter Lane (Londres), Routledge.
- Stephenson, Gregory (1990). *The Daybreak Boys: Essays on the Literature of the Beat Generation*. Southern Illinois, Southern Illinois University Press.
- Tymoczko, Maria (2007). *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester, St. Jerome.
- Tymoczko, M. y E. Gentzler (2002). *Translation and Power*. Amherst/Boston, University of Massachusetts Press.
- Vidal Claramonte, M. Carmen África (2012). *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*. Granada, Editorial Comares.
- Vidal Claramonte, M. Carmen África (2005). *En los límites de la traducción*. Granada, Editorial Comares.
- Vidal Claramonte, M. Carmen África (1990). *Hacia una patafísica de la esperanza*. Universidad de Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- Vidal Claramonte, M. Carmen África (1989). *¿Qué es el posmodernismo?* Universidad de Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- Vidal Claramonte, M. Carmen África (1988). *Bajo el signo de Saturno o la apertura posmoderna*. Universidad de Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.