

La Mosca² #23

efa

de la Escuela Freudiana de la Argentina

Publicación de la Biblioteca Oscar Masotta
de la Escuela Freudiana de la Argentina
ISSN 1853-8894 - Diciembre de 2018

ESCUELA FREUDIANA
DE LA ARGENTINA
Fundada por Oscar Masotta en 1974

Liliana Mabel Ganimi

Editorial / pág. 2

Andrés Barbarosch

Apuntes sobre la traducción / pág. 3

Verónica Cohen

Traducir / pág. 4

Edith Fernández de Baggiani

El descubrimiento de América. Un
acontecimiento lingüístico / pág. 5

Helga Fernández

De pajarona a pajarona / pág. 6

Alicia Hartmann

La lengua materna: los dos tiempos del
trauma / pág. 8

Ursula Kirsch

La lengua: ¿qué transmite? / pág. 9

Luz Lemos

Después de Babel: la traducción / pág. 10

Jorge Linietsky

De Dante Alighieri a Elizer Ben Yehuda
A propósito del film Lengua sagrada, lengua
hablada de Nurith Aviv / pág. 11

Patricia Martínez

La hermosa discusión Borges-Cortazar / pág. 12

Stella Maris Nieto

Una lectura entre líneas del texto de los
films de Nurith Aviv

Marcela Ramunni

Entrevista a Santiago Vazquez / pág. 14

Marta Rodríguez

Por ese Don de la palabra... / pág. 16

Alicia Russ

Habitar la lengua / pág. 17

Clara Zylbersztajn

Traducción de un decir / pág. 18

Vivian Luz / Traducir para la danza teatro /
pág. 20

Bruno Mesz / Intraducibilidad del lenguaje
de los sentidos / pág. 20

Ingrid Pelicori / Traducir para la escena /
pág. 22

Mario Javier Saban / De lo oculto a lo
revelado / pág. 23



ESCUELA FREUDIANA DE LA ARGENTINA

Institución Miembro Fundadora de Convergencia,
Movimiento Lacaniano por el Psicoanálisis Freudiano
Convocante de la Reunión Lacanoamericana de Psicoanálisis

Charcas 2650 (CABA) - 4961-7908

escuelafreudianadelaargentina@gmail.com

www.escuelafreudiana-arg.org

 Escuela Freudiana de la Argentina

La Mosca

de la Escuela Freudiana de la Argentina
Publicación de la Biblioteca Oscar Masotta
de la Escuela Freudiana de la Argentina
ISSN 1853-8894 - Diciembre de 2018

COMITÉ EDITORIAL

Responsable

Liliana Mabel Ganimi

Co-responsables

Edith Fernández, Luz Lemos,
Mónica Millone, Marcela Ramunni,
Marta Rodríguez, Clara Zylbersztajn

Función del lector

www.bibliotecaoscarmasotta.wordpress.com

Email de la biblioteca

bibliotecaefa@gmail.com

Diseño y producción gráfica

Gabriela Cosin

Ilustración de tapa: Piedra Rosetta



Charcas 2650 - CABA
Tel/Fax (54-11) 4961-7908
escfa@uolsinectis.com.ar
www.escuelafreudiana-arg.org
Facebook:
Escuela Freudiana de la Argentina

Impreso en Agencia CID: Av. de Mayo 666
Registro de la Propiedad Intelectual:
en trámite
ISSN: 1853-8894

Editorial

Liliana Mabel Ganimi *

En este Ciclo que estamos haciendo sobre la Lengua, tomamos dos puntos de interés. Uno hace centro en *Traducir*, implicada la función, desprendida del verbo, y por lo que él hace, en la práctica del discurso del psicoanálisis. El tema tiene una referencia fílmica que lleva ese nombre. Como también se lo encuentra en el oficio expresivo de la creación, aunque pareciera distante de las palabras, sin embargo es sostén de lo que ocurre en el arte. El segundo punto lo lleva la temática del film *Lengua Sagrada Lengua Hablada*. Así es que en esta publicación encontrarán en los autores, unos psicoanalistas de la Escuela y otros representantes de otros campos, cómo sus artículos construyen una especificidad intrínseca, o participan de la investigación interrogativa. Cada uno con su estilo y a su modo dan cuenta de la operación necesaria que se realiza cuando el verbo está en función al devenir acto. La falta de palabra, de su correspondiente en otra lengua, tiene consecuencias, producto de ausencias y de imposiciones de la lengua. Como se desprende de los textos y testimonios, el traductor, sujeto de su práctica, toma decisiones sin resguardo ni amparo, y será creador del referente lingüístico. En la inexistencia de la palabra justa y exacta, en el vacío constitutivo de la lengua y del entre las lenguas hallamos situada la intraducibilidad estructural. La *traición* en la lengua es condición, *atraviesa* la *traducción*, posibilidad de un nuevo decir. Ese paso, pasaje, el pase de un lugar a otro, no es sin marca.

Tomamos el aporte de los films de Nurith Aviv *Traduire*, y *Lengua Sagrada* y *Lengua Hablada*. Primero traducidos, luego integrado el subtítulo en español, ya pertenecen al acervo de la Biblioteca junto con el film proyectado en la actividad del 2016 *De una lengua a la otra*. Esta trilogía fílmica forma parte de la extensa obra de esta cineasta franco israelí. Su mirada hecha de imágenes y palabras, de movilidad y detención, interpela en cada relato el origen, los tropiezos de la lengua y los avatares del habla. Y del cruce con los acontecimientos, transmite el trazo en un relato familiar y la pertenencia a una territorialidad. Como en la actividad anterior, estos ejes son guía de esta Revista como del Panel del 7 de diciembre, instancia de cierre de este Ciclo con la proyección del film "Lengua Sagrada, Lengua Hablada", en la *Escuela*.

"Von Humboldt decía que más se esfuerza el traductor en ser fiel al texto que traduce, buscando por ejemplo la palabra idéntica en la otra lengua, más se aleja del espíritu del texto. Es decir que en la traducción no hay fidelidad sin traición.

Pero traducir significa llevar de un lugar a otro, de una lengua a otra, aunque no únicamente, por supuesto, ya que también existe la traducción de un jeroglífico a una lengua alfabetizada, o de una lengua a otra con un alfabeto diferente.

Lo digo para señalar que etimológicamente el *tra* es el mismo que se encuentra en *traición*, en *tradición*, en *transmisión*. El *tra* indica un atravesamiento como la conducción, el llevar, el *duc* de conducir, del conductor, del duque (*Il duce*, por supuesto, que conduce a la masa en el fascismo italiano).

Bien se podría decir que la traducción es una travesía, que por ejemplo, entre dos lenguas hay algo que atravesar, no simplemente un pasaje, un llevar de un lugar a otro; hay un cierto Aqueronte que atravesar."

"Conversación con Anabel Salafia sobre traducción", *LaPsus Calami* N° 4:
La traducción en Psicoanálisis, Otoño 2014.

* Psicoanalista. Miembro de la Escuela Freudiana de la Argentina. Responsable de la Secretaría de Biblioteca.

Apuntes sobre la traducción

Jacques Lacan al apostar en la transmisión del psicoanálisis tanto al matema como al escrito, postula la posibilidad de una transmisión sin equívocos. Lo que abre una serie de interrogantes entre los psicoanalistas, que van desde una incredulidad que no deja de ser una de las formas de la resistencia, hasta la exploración de las relaciones del psicoanálisis con el discurso de la ciencia. Lo que abre un abanico de problemas que van desde la indicación lacaniana de que el sujeto del psicoanálisis es el sujeto de la ciencia, hasta afirmar que el psicoanálisis no es una ciencia sino un discurso.

En la década del setenta, al postular el axioma de lo real “no hay relación sexual”, al producir la escritura lógica de las formulas de la sexuación, e introducir del lado femenino del cuadro el no todo, propende a la caída del universal, mientras lleva a adelante una elaboración lógica del mito de Edipo y el complejo de castración, de lo que Freud había planteado.

En la presentación del cuadro en el Seminario XX, “Aún” incluye las letras que conforman el álgebra lacaniana : $\$$, (sujeto tachado), Φ (mayúscula), $S(A)$ significativo del Otro tachado, a y La , La tachada. Los problemas de traducción hasta aquí se presentan como mínimos, se reducen al hecho de que se habla cuando se escriben las fórmulas, y por ello se producen equívocos.¹

Lo que por otra parte, no dejan de reconocer los mismos lógicos, que encuentran una solución a este problema postulando niveles de lenguaje. Por ejemplo: decir que una variable satisface a una función lógica, implica aclarar el uso metalingüístico de “satisface”, en la medida que difiere del uso del término tal como se lo

emplea en el lenguaje corriente. Lacan se nutre de los desarrollos de la lógica para el psicoanálisis hasta cierto punto, en el que marca su ruptura por los efectos de sutura que tiene la lógica.

La fórmula taxativa de Lacan “No hay metalenguaje” viene a decir que en la transferencia, la significancia está dada por la asociación libre, así como Freud había señalado que las glosas del sueño forman parte de su relato mismo, entonces cualquier intento de enmienda de lo dicho en análisis, sea por el analizante o el analista, no corrige nada de lo dicho, vale en tanto otra asociación, lo cual no es más que seguir una regla del análisis. No reducir el equívoco, hacer de la equivocación el equivalente de la dimensión del inconsciente, hace a la posición del analista.

Es lo que lo ha llevado a Lacan a sostener para los seres hablantes, que lo que interesa es la relación del sujeto del significante con la lengua (materna).

Y que los principales avances en la teoría se producen a través de los juegos de palabras, de los neologismos y las equivocaciones, que hacen a la hipótesis del inconsciente (“Cosa freudiana”). En este sentido, la obra de Lacan presenta dificultades a su traducción, que mantiene en un paralelismo con la rebeldía que ofrece la poesía a ser vertida en otra lengua de la cual proviene. Pero este no es el motivo por el que una política de la no publicación, la no edición, y la no traducción, con el cartel de “hay demoras” dejaría de equivaler a la forma de la censura de una obra.

En la clase donde introduce el cuadro de la sexuación en el Seminario XX, y en el que parece abordar al sexo como si el psicoanálisis fuese una ciencia, para entenderlo, Lacan menciona la importancia para su enseñanza del viraje galileano en el que lo ha inspirado el filósofo e historiador de la ciencia Alexandre Koyré.

Es así que Lacan como descanso de las formulas, prosigue la clase hablando del amor. Al margen de la in-

finidad de cuestiones que menciona, que no abordaré, haré un comentario sobre una condensación que produce a través de un juego de palabras. Dice así: “Aquí debe ayudarme la lengua, la francesa, no ofreciéndome como a veces ocurre una homonimia... sino permitiéndome decir que se *alma*. Yo *almo*, tu *almas*, el *alma*”. A lo largo de la clase se conjuga el verbo *aimer* (ama) con *ame* (alma)”.

Apoyándose en esta condensación, Lacan interroga la tradición filosófica sobre el alma para dar con una definición conforme al discurso del psicoanálisis.

Sin entrar en detalles sobre la palabra alma, que Lacan retoma a partir de la filosofía, el amor cortes y Sade; quisiera hacer referencia al modo en que se forjaron estos pensamientos sobre el alma tal como lo cuenta Koyré en “Aristotelismo y platonismo en la filosofía de la Edad Media”.

“La barbarie medieval, económica y política ha tenido como origen mucho menos la conquista del mundo romano por las tribus germánicas que la ruptura de las relaciones entre Oriente y Occidente, el mundo romano y el mundo griego. Y es la misma razón –la falta de relaciones con el Oriente helénico– la que ha producido la barbarie intelectual de Occidente. Como es la reanudación de estas relaciones, es decir la toma de contacto con el pensamiento antiguo, con la herencia griega, la que ha producido el desarrollo de la filosofía medieval. Ciertamente, en la época que nos ocupa, es decir, en la Edad Media, el Oriente –aparte de Bizancio– ya no era griego. Era árabe. Por eso son los árabes los que han sido los maestros y educadores del Occidente latino”

“En efecto, fuera de dos o tres diálogos traducidos por Cicerón (entre ellos el *Timeo*), ni Platón, ni Aristóteles, ni Euclides, ni Arquímedes, han sido traducidos al latín. Por lo menos en la época clásica”.

“El mundo árabe se siente y se dice heredero y continuador del mundo helénico”. Todas las obras científicas

* Psicoanalista. AME de la EFA.

y filosóficas serán bien traducidas (en el caso de Platón) expuestas y parafraseadas”.

“Sin duda este florecer de la civilización árabe-islámica ha sido de muy corta duración. El mundo árabe después de haber transmitido al Occidente latino la herencia clásica que había recogido, la ha perdido y repudiado”. Esta es la herencia clásica que recibe el Medioevo, y del que el escolasticis-

mo hace su refundición. Se traduce y la transmisión se produce por las vías más inciertas, a través del tiempo.

Para concluir, se puede decir que Lacan, por haber deslizado el objeto *a* en la tradición clásica, ha podido dar una nueva definición del alma:

“Si fuese verdad, sólo puede llamarse alma lo que permite a un ser —el ser que habla, para darle su nombre— soportar lo intolerable de su mundo, lo

cual lo supone ajeno a este, es decir, fantasmático. Lo cual es considerarlo en él, -en este mundo, solo por su paciencia y valentía para hacerle frente”. Y en referencia al vínculo que se establece con otros seres, en el mismo sentido, hablará de la amistad.

Notas

¹ Sin dejar de considerar, que en lo que hace al álgebra lacaniana se ha mantenido la letra *A* y *a*, que en la traducción del término *autre* (francés) al otro (en español) se pierde.

Verónica Cohen*

Traducir

Voy a tomar algunas cuestiones que ya desarrollé en la Revista LaPsus Calami 4 para pensar la bella película de Nurith Aviv *Traducir*.

No solo nos referimos a la traducción de una lengua a otra, a cómo pasa una palabra de una lengua a otra enriqueciéndola con su aporte, a comprender, interpretar, traducir el decir, la enunciación de un autor, sino a cómo aprende una lengua un sujeto, como aprende *lalengua* un niño, como un autor y un traductor traducen a un escrito sus ideas, su decir. Escribir en palabras, tener un estilo, no es ajeno a *lalangue*, *lalengua* en el autor tanto como en el traductor.

Freud escribía en un alemán clásico, pero Lacan, para desarmar la lectura postfreudiana, hizo un trabajo con la lengua francesa de su época. ¿No nos presentó un francés libre de las bellas letras francesas para que podamos detenernos en lo que nos quería decir? No hay lectura veloz de Lacan. Para despertar del sueño postfreudiano golpeó con su estilo. Y sí que fue el golpe del significante para los psicoanalistas.

Freud y Lacan vuelven a darle a la palabra un lugar destacado que solo tenía para algunos poetas, escritores y... traductores. Podemos hablar, entonces, de traducción de lo incons-

ciente con la interpretación, así como hablamos de traducción de lenguas.

Una buena traducción va a oscilar entre el inconsciente del traductor y el decir, *lalangue*, *lalengua* en el autor. Es el inconsciente del traductor y su amor por el autor los que pueden traicionar y enriquecer un texto. El autor escribe en esa *lalengua* hecha también con la de sus ancestros o rompiendo la misma.

El traductor entra en diálogo con el autor, con una fidelidad al sentido original, a las referencias y las fuentes del autor, así como el analista al escuchar borra su condición de sujeto para alojar el decir de su analizante.

¿Podría una traducción mejorar el original?

“Traducir es ya interpretar”¹. Vale decir que traducción e interpretación tienen un lazo profundo, no hay una sin la otra. Si hablamos de literatura, no hay posibilidad de traducir sin interpretar. El lenguaje es equívoco.

Walter Benjamin dice de la traducción: “Rescatar en la propia lengua el puro lenguaje exiliado en la lengua extranjera, liberar transponiéndolo, el puro lenguaje cautivo en la otra, esa es la tarea del traductor”². Entra en un diálogo con el autor. Si traduce a su lengua, lee en la otra lengua y escribe en la propia.

Lacan pone el acento en palabras cuya “traducción, transliteración” nos entrega junto con su estilo, —que llamé “golpe de significante”—, por ejemplo, el término *unbewusst*, que traduce a la lengua francesa por *l'une-bévue*, la una-equivocación.

¿No es una maravillosa manera de no holofrasear, de no convertirlo en palabra vacía usando lo que llamaremos su propia *lalangue*, *lalengua*?

Dice así: “*L'une-bévue* es una traducción tan buena del *Unbewusst* como cualquier otra, como el inconsciente en particular, que, en francés, y en alemán también, equivoca con la inconsciencia. El inconsciente no tiene nada que ver con la inconsciencia, ¿por qué, en consecuencia, no traducirlo muy tranquilamente por *l'une-bévue*? ¿Esa traducción no honra la enunciación de Freud sobre el inconsciente? Un sueño constituye una equivocación (*bévue*), tal como un acto fallido o un chiste, excepto que uno se reconoce en el chiste porque él se sostiene en lo que llamé *lalengua*. El interés del chiste para el inconsciente está ligado a la adquisición de la lengua”³.

¿Qué devela este invento de Lacan? El valor de *lalangue*, la lengua aprendida de cada uno a partir del decir del Otro primordial. Cada uno traduce (cuando no le es imposible) a partir del lenguaje y adquiere su propia significancia, construye su apropiación de *lalangue*, *lalengua*.

No solo traducimos de otras lenguas, también a partir de la propia. ¿Cuánto transmite Lacan solo con esta palabrita!

Tenemos *lalangue*, como capital significativa de un sujeto.

Henri Meschonnic plantea justamente cómo el lenguaje es el que transforma el pensamiento. Dice: “Sin darse cuenta, cuando se cree traducir

* Psicoanalista. AME de la EFA. Co fundadora de la Fundación del Campo Lacaniano.

un texto, es la propia representación del lenguaje lo que se muestra y se interpone entre el texto a traducir y la intención del traductor”.

En su maravilloso libro *Después de Babel*, Steiner despliega no solo la multiplicidad de lenguas sino la mismísima división de los sexos a partir del lenguaje. ¿No es eso coherente con nuestra idea de que somos cuerpos hablantes? La diferencia sexual, la falta de proporción sexual, se juega en las dimensiones del decir.

Sin embargo, interpretamos, traducimos, entendemos y desentendemos en el lazo con otros. Steiner dice que “cada lengua ofrece su propia lectura de la vida”⁴.

Traduttore, traditore, ¡pero no! ¡Cuántas extraordinarias obras en otras

lenguas desconoceríamos si no fuese por el acto de traducir! Si no hay quien traduzca, se pierde una lengua, la escritura de un autor, el decir de un sujeto y el deseo que lo anima.

Cito de nuevo a Steiner, que dice: “Moverse entre las lenguas, traducir, aun cuando no sea posible pasear sin restricciones por la totalidad, equivale a sentir la propensión casi desconcertante del espíritu humano hacia la libertad. Si nos encontrásemos alojados dentro de una sola «epidermis lingüística», o dentro de un puñado de lenguas, el carácter inevitable de nuestra sujeción orgánica a la muerte acaso nos parecería algo mucho más sofocante”.⁵

La tarea del traductor es la lectura amorosa del decir, de la enunciación del autor y no solo de sus dichos, de

sus palabras. Es eso lo que hace de una traducción un texto a transmitir. Traducir es traducir con *lalangue, la-lengua* en el autor, también para el traductor.

Concluyo destacando de nuevo que: la traducción, queridos lectores, es una conquista del lazo de palabra entre los hombres.

Notas

¹ André La Coque y Paul Ricoeur: *Pensar la Biblia*, Editorial Herder, Barcelona, 2001.

² Walter Benjamin: “La tâche du traducteur”, en *Mythe et violence*, Payot, Paris, 2011.

³ Jacques Lacan: *El Seminario, Libro XXIV: L’insu que sait de l’une-bévue s’aile à mourre*, clase del 16 de noviembre de 1976, inédito.

⁴ George Steiner: *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pág. 15.

⁵ *Ibid.*, pág. 482.

Edith Fernández de Baggiani*

El Descubrimiento de América. Un acontecimiento lingüístico

En 1492 la reina Isabel recibió como obsequio una guitarra castellana acompañada de una frase de Lorenzo Valla, filólogo y filósofo italiano del siglo XV, “*La lengua es el instrumento del Imperio*”. El Descubrimiento de América marca un hito fundamental en la historia universal. Pero es menos registrado que este hito conformó un acontecimiento lingüístico. En la Historia de la Traducción, el fortuito hallazgo colombino encuentra 1000 lenguas agrupadas en 123 familias lingüísticas no pertenecientes al sistema cuneiforme; los mayas tenían escritura jeroglífica e ideográfica, los aztecas sólo pictografía y los incas se comunicaban por quipus: cordeles de colores anudados, de significación matemática.

* Psicoanalista. Miembro de la EFA.

La ingente labor de intérpretes y traductores adquiere valor de hazaña lingüística, aun con los lugares confusos que jugaron en esta historia. La conquista de las dos civilizaciones imperiales Indoamericanas, azteca e incaica, no hubiese sido posible sin los intérpretes-traductores; Cortés y Pizarro posiblemente hubieran fracasado como antes otros conquistadores que no contaron con ellos. Colón muere sin saberse descubridor por no disponer de intérpretes. Luis de Torre, judío converso, llevado como intérprete por Colón en su primer viaje, aunque conocedor de varias lenguas no pudo usar sus “leyes de trabajo” en estas tierras.

En el Diario del Primer Viaje, Colón advierte sobre la necesidad de formar intérpretes para futuras empresas. Y a tales fines trasladan indios a España, los cuales además servirían como “embajadores”, pues al regreso del Viejo Mundo les dirían a sus hermanos de raza de las rectas y pacíficas intenciones de los europeos. Pese a los esfuerzos por conseguir un puente lingüístico, la comunicación seguía siendo intersemiótica. Esto planteó una disyuntiva: o los amerindios aprendían castellano o los colonizadores lenguas aborígenes. El resulta-

do, como conocemos, fue una rápida hispanización y la casi extinción de la población autóctona. Con Carlos V, a 100 años del descubrimiento, los sacerdotes se constituyeron de hecho en intérpretes - traductores. Los amerindios debían reconocer a la Iglesia como depositaria de la revelación y legitimar la jurisdicción de los reyes Católicos.

Antes de Cortés, otros españoles habían intentado hacerse de Tenochtitlan, pero aun habiendo fracasado se procuraron “lenguas” (intérpretes). Cortés contaba con intérpretes maya y náhuatl que hicieron posible comunicarse con el Impero Azteca. Sin embargo, estos intérpretes no serían fieles ni lingüística ni políticamente. La Malinche o Doña Marina, mujer de excepcional belleza y noble linaje indígena, cacica veracruzana, poseía el idioma maya y el náhuatl. Ya madre de un hijo de Cortés aprendió el castellano y sería intérprete, consejera y hasta espía, transformándose en un pilar político para la conquista de la Nueva España y Méjico.

En la conquista de Perú el papel de los intérpretes fue más dramático, menos profesional, mancillado por incompetencias y prevaricación. El

punto decisivo de esta conquista fue la ejecución del Inca Atahualpa, luego de su negativa a reconocer a la Iglesia y a los Reyes Católicos. En el juicio, el intérprete fue un joven indio, Felipillo, intérprete de Pizarro. Los historiadores concuerdan en que la traducción no fue fiel y lo implican en el fatal desenlace. Felipillo pertenecía a una tribu enemiga de Atahualpa y mantenía amores con una de sus concubinas.

Este bosquejo histórico permite mirar-pensar el factor lingüístico como constitutivo de nuestra América al Sur del Río Bravo. Con el conquistador, vemos aparecer a un Otro del lenguaje casi sin barrar – casi. Es un Otro que se posiciona como medio de dominación y, del lado de los amerindios, vemos un otro que se asimila o que resiste, entre otras vías, por la vía de las traiciones. El fuerte impacto cultural interpela el acto de interpretar-traducir y la vacilación abre un hiato donde siempre es posible un acto de traición, en el lugar donde los intérpretes pueden recibir sobornos o castigos, ocupando el lugar de víctima o victimario.

Debemos pensar que desembarcó un lenguaje portador de significantes de otra cultura que incluyó los del conquistador dominante, esos significantes Amo. Lalangue de dos terruños hecha de diferentes estofas ha chocado. El lenguaje interviene bajo la forma de lalangue. Lenguaje que se mezcla finalmente con el del aborígen americano para constituir otra subjetividad. Pero, ¿habrá sido posible transitar el pasaje de un Otro al otro? En este análisis, el Otro del

conquistador, inmiscuido en el lenguaje, llega a estructurar el inconsciente. No puede no ser constitutivo del sujeto allí donde éste se albergará en el intervalo entre dos significantes. En Ginebra, 1975, Lacan habló de hipótesis del inconsciente al que también nombró parletre. No hay hipótesis del inconsciente sin estar impregnado por el lenguaje. Y no sin el Otro vehiculizado en ese objeto - voz pulsional que ha de transformarse en lo más íntimo y lo más ajeno.

Por el 1502 Colón conquistó Martinica. Colonizada por Francia en 1635 tiene una fuerte historia de esclavitud de africanos llevados a la Isla en particular en el Siglo XVII. Es territorio francés desde 1816. Allí nació Frantz Fanon (1925-1961). Psiquiatra, filósofo y escritor; su compleja y controvertida obra política tuvo gran valor en los movimientos revolucionarios de los años 60 y 70. Pensador humanista existencial, radical en la cuestión de la descolonización y la psicopatología de la colonización. Fanon apoyó la lucha argelina por la independencia y fue miembro del Frente de Liberación Nacional Argelino. Como hijo de africano y blanco, influyó en él la realidad del racismo colonial francés. Aquí vemos la influencia de ese Otro en el tallado del sujeto Fanon, que a sus jóvenes 18 años se suma a las Fuerzas de Liberación Francesa contra la Alianza Nazi, para verlo en 1954 integrando secretamente el F.2 argelino. En 1956 escribirá su famosa Carta Pública rechazando su pasado "asimilacionista".

Interesan sus dichos sobre la relación del lenguaje con el colonizado. En

1952 publicó "Piel negra, máscaras blancas". Allí trata de entender por qué los negros adoptan valores de los "subyugadores": *"Estamos tratando de entender por qué al negro de las Antillas le gusta tanto hablar francés"*. La tesis central del libro puede resumirse en la idea de que los colonizados tratan de superar su condición asumiendo el bagaje cultural de los colonizadores, especialmente el lenguaje, pero al hacerlo toman normas inherentemente discriminatorias. Sartre, que prefacia "Los condenados de la tierra", dice: *"No hace mucho tiempo, la tierra estaba poblada por dos mil millones de habitantes, es decir, quinientos millones de hombres y mil quinientos millones de indígenas. Los primeros disponían del Verbo, los otros lo tomaban prestado (...)"*

Podemos decir que en tanto se identifican con ciertos significantes Amo del colonizador, los colonizados se ubican en una posición enajenada. Pero existe la operación de barrado que vemos aparecer bajo diferentes formas, llámense traiciones, rebeliones... o el advertir que el Otro, en su fundamental incompletud, está imposibilitado de brindar un significante único que nombre al sujeto.

Al decir de Guy Le Gaufey no se traducen palabras sino unidades de sentido.

Tra: atravesamiento. Traducir significa "llevar de un lugar a otro", de una lengua a la otra. Apropiándome de una figura lingüística que leí en Anabel Salafia, diré que, en el descubrimiento de América, para "llevar-llegar" de una lengua a la otra, hubo que atravesar un Aqueronte.

Helga Fernández*

De pajarona a pajarona¹

Cómo referirnos a la traducción partiendo de que la traducción de la que se habla en el documental se refiere

* Psicoanalista. AME de la EFA.

a la actividad literaria mientras que nuestro quehacer no implica este modo de traducción. No, en principio, porque lo escrito y lo hablado se corresponden con dos sintaxis distintas o dos lenguajes diversos, cuya transposición pasa por una transliteración. De manera que en esta nota opera una traducción o más precisamente una transliteración en acto, ya que se procura trasponer la acción

de traducir como práctica literaria de un texto a uno de los quehaceres del analista y la palabra hablada. La transliteración será doble: de una práctica a otra y de la consideración de lo escrito a la de lo hablado.

Uno de las cuestiones que se presentan en la traducción como actividad literaria es la cuestión del tono. Cuestión a la que me limito.

Los hablantes de la lengua española no solemos tener en cuenta qué es y qué implica el tono en la significación; no como los hablantes de lenguas tonales. En estas lenguas el tono de una sílaba provee una distinción semántica. En la lengua vietnamita el contorno del tono hace a la significación. *Ma* puede decir *madre, cáñamo, caballo, insultar, arroz o fantasma*, de acuerdo al contorno del tono con el que se lo pronuncie. Mientras que en español el tono sólo tiene un valor consensuado en la significación en la pregunta. Así distinguimos si lo que se dice es una afirmación o una pregunta. Pero, aunque el tono no forme parte establecida de la distinción semántica también hacemos uso del tono para significar. Se dicen cosas distintas de acuerdo a la cuerda que resulte tocada a través del diapasón vocal. La musicalidad del lenguaje da cuenta del empalme entre cierto aspecto del sonido y la significación. No me refiero al tono afectivo de quien habla o al aspecto del tono que puede hacerse signo de un diagnóstico para determinadas disciplinas, ni al tono de una geografía, tampoco al tono singular de cada quien, me refiero al tono que en teatro llaman *intensión*. Stanislavski, para formar a sus actores, les hacía decir una misma frase unas veinte veces hasta que en cada una se escucharan significaciones diversas. Este aspecto del tono dice, es significativo. Tanto dice que también dice que quien habla pero no dice puede no encontrar el tono o sonar infatuado. De ahí que este dramaturgo argumente que el perfeccionamiento fonético no puede reducirse a la ejercitación mecánica del aparato vocal sino al vivir lo que se habla. De ahí que Lacan especifique el tono como lo real del discurso o afirme que la verdad despierta o adormece depende del tono con que sea dicha.

En la forclusión se reprime también el afecto y este afecto retorna como voz. Lo mítico de la forclusión viene a sonorizarse a través de estas voces que retornan. El rechazo de la forclusión es proporcional al sonido de

la furia del retorno. Lo que retorna no es la reverberación de lo que fue dicho, son voces que reproducen lo que adquirió la gramática de lo *jamás dicho*, al modo de un eco desprovisto de su precedente materialidad; sin más tiempo y lugar que lo actual y dislocado. Si el resonar es el tiempo y el lugar mismos, a diferencia de la voz, las voces del retorno de lo mítico golpean, aturden, suenan seco, aunque sean endopsíquicas. Lo *jamás dicho* de la forclusión se reproduce como abolición significativa, también como un retorno ruidoso, indiscriminado, anónimo.

Toda alucinación es verbal. Si hablamos de un sujeto parlante la percepción del retorno de lo forcluido está consustancializada con un modo particular del lenguaje. Y como el lenguaje en el sujeto parlante está consustancializado, a su vez, con la voz, toda alucinación supone la voz por esta inherencia de la misma al lenguaje. Se alucina lenguaje y, si bien la voz no es el lenguaje, es consustancial al lenguaje por sus cualidades. Por estas cualidades la voz se anuda a la significación y un aspecto de la sonoridad interviene, como decía, en la significación misma. Pero en la psicosis, como la voz en la alucinación no anuda a la significación, es habitual que el tono signifique sólo imperativamente, tal vez más que por el tono mismo por su carácter de imposición. Tonos atonales, monotonales, en los que el *aparato del lenguaje* suena en su aparatosidad.

Este modo de retorno puede relacionarse con aquello que Freud llamó, en su trabajo sobre las afasias, *residuos o remanentes de la lengua*. Estos *bocados de la lengua* son los restos del idioma empobrecido del afásico, segmentos de determinadas conversaciones y declaraciones que tuvieron un papel decisivo en la vida de las personas antes de que se sumieran en la afasia, pero también pueden ser el contenido de una alucinación. El remanente es remanente a partir de que se ha producido una detención en el proceso gradual de escritura y reescritura, por lo que los

múltiples reordenamientos y retrascipciones —por los que los signos darían testimonio de las percepciones, se consignarían, revisarían y reproducirían en el curso de al menos tres transcripciones diferenciadas— no se suceden, produciendo como resultado *anacronismos*. Es decir, una temporalidad y una espacialidad que no tienen lugar. Las *letras* del anacronismo no son reordenadas y retranscriptas, marcando un límite en el proceso de reescritura, lo que las vuelve inalterables e intraducibles o lo que es lo mismo: texto inolvidable y testamento de un particular modo del lenguaje.

Si la forclusión no recae sobre el borramiento de la huella o la huella del recuerdo que se borra con el recuerdo mismo, sino que supone un doble borramiento de la huella consiguiendo a su doble negación —lo que implica lo irrepresentable de la ausencia del recuerdo de la huella de recuerdo y, entonces, lo irrepresentable de la ausencia— podríamos decir que, en tanto uno de los remanentes del lenguaje, el retorno de lo forcluido es una forma agravada de recuerdo, un no poder olvidar, una especie de recurrencia perpetua siempre actual a expensas de otros modos de reescritura y, entonces, de tonalidad. La actualidad de lo no habido no admite traducción. Las frases que se oyen son autosuficientes y de inmediata inteligibilidad para quien las percibe, no necesitan de comentarios y carecen de modulaciones.

San Agustín decía: “las cosas sin alma que emiten una voz, sea flauta o cítara, en el caso de que no introdujeran la distinción en sus notas, ¿cómo sabremos lo que tocan? Supongamos que la trompeta emite una voz indistinta, ¿quién se preparará para el combate?” Agrego: ¿quién se preparara para otra cosa que para el combate o para la persecución si el único tono que suena es el de la imposición?

Un analizante dice: *¿Entendes lo que significa que alguien te hable y no le importe si escuchas? Soy un aparato de transmisión. Soy una radio portá-*

til. *Me insultan: pajarona*. Oye voces, pero no las escucha.

En la psicosis o en el caso de cualquier modo de obstáculo a la reescritura, el analista propicia escuchar una diferencia respecto de la imposición. Se ajusta al lugar desde dónde escuchar y también ajusta el tono para que el anali-

zante escuche con otras modulaciones posibles lo que oye. De la tonalidad a la modulación hay un deslizamiento que sustrae poder a la monarquía de la imposición. En este sentido, la función del analista en la transferencia sería la de encontrarle a la *onda portadora* carente de matices una modulación o

una tonalidad que subjetive la furia del retorno. Una que de *pajarona* a *pajaronna* haga del sujeto inmanente a la alucinación otra cosa que objeto de lo que oye o aparato de transmisión portátil.

Notas

¹ Modulación tomada de Marisa Plastina. A.P. de la EFA.

Alicia Hartmann*

La lengua materna: los dos tiempos del trauma

El polémico Gunther Grass hace el 28 de octubre de 1964 un reportaje a la filósofa Hannah Arendt para la televisión alemana. En ese tiempo como bien sabemos, y desde 1941, ella residía en los EEUU.

En la entrevista Grass le pregunta qué queda de la relación a la Europa de 1933, donde la rajadura que inaugura la hegemonía del nazismo, cuando Hitler llega al poder. Una etapa temprana de su vida donde su relación con Heidegger la había marcado profunda y complicadamente en un lazo amoroso que persistió toda la vida tanto en lo personal como en su obra al punto de no poder llegar a cuestionar el costado oscuro de Heidegger en relación a la política. Grass tiene la impresión -y en parte es cierto- que nunca perdió Arendt la relación con esta época. Le pregunta directamente: ¿es una época que le hace falta? ¿la añora?

La respuesta de Arendt es contundente: *"no, no la extraño, lo que me queda, lo único que me queda de ella es la lengua, eso queda. Y eso es de mucha importancia para mí porque rechazo perder mi lengua materna. Tengo una distancia con el francés, que hablo bien, y en inglés escribo diariamente, pero aunque uso esa lengua tengo una distancia con ella. Hay diferencias sensibles entre otra lengua y la materna, bien lo sabemos"*, dice Arendt. *"En alemán conozco una gran*

cantidad de poemas de memoria. Los poemas, la poesía están siempre presentes en el fondo de la memoria. Eso se me torna imposible. Lo que haría en alemán jamás lo haría en inglés, en inglés es a fuerza de audacia con distancia, en alemán lo esencial lo conservo intacto".

Grass continua, y pregunta: *¿aún pensando en los momentos más amargos?* Ella responde: *"Siempre. No es la lengua alemana la que se volvió loca, es de otro orden la locura. Nada reemplaza a la lengua materna, hay algunos que se la olvidan, es verdad, pero yo no puedo, hablo con un fuerte acento y no utilizo las expresiones idiomáticas en inglés"*. Las personas que se olvidan, dice Arendt, en muchos casos son producto de un rechazo, de haber vivido un fuerte trauma, *"el shock para mí no fue 1933, fue la existencia de Auschwitz"*.

Recordamos aquí a Adorno: *"No hay más poesía después de Auschwitz"*, y a Paul Celan cuya obra esta atravesada por el pasaje de la Muttersprache a la Mördesprache, de la lengua materna a la lengua de los asesinos, Viktor Klemperer lo pone en palabras en *"La lengua del Tercer Reich"*. Nosotros lo experimentamos duramente con la censura que hizo la dictadura en las producciones de esa época: canciones, libros, expresiones que fueron destruidas, quemadas como en el caso de Centro Editor de América Latina.

Traducción es travesía, es pasaje, pasar de un margen a otro, todo el lenguaje es travesía y en psicoanálisis se podría traducir, también transcribir y transliterar; es siempre el camino, como dice Anabel Salafia: *"hay cierto Aqueronte para atravesar"*.

Lacan en la Conferencia de Bruselas del año 60 precisa la cuestión que lo propio del inconsciente freudiano es ser traducible aun donde no puede ser traducido, punto radical del síntoma y en todo caso el histérico puede prestarse a la función de lo que se traduce aun cuando su naturaleza sea lo indescifrado. De lo traducible a la cifra, y lo cifrado es el goce. No hay sujeto del inconsciente por afuera del goce que puja en el análisis por el desciframiento.

Si el trabajo es con el significante, hay un más allá que no agota esa lógica y que toca la dimensión de la letra que posibilita otra escritura. Es decididamente el pasaje *de una lengua a la otra* transliterando aún las formaciones del inconsciente que el sueño escribe. Escribe después de leer lo que en la vigilia no pudo ser ligado, lo que no pudo ser leído.

La insuficiencia de la traducción no solo es crucial en lo que hace al psicoanálisis. En la literatura Luigi Pirandello es harto elocuente diciendo en su ensayo "Ilustradores, Actores y Traductores": *"Si traducimos la palabra "liebe" por la italiana "amore" traducimos el concepto de la palabra nada más; pero ¿y el sonido? Aquel sonido particular con aquella especie de eco que suscita el espíritu y sobre el cual el poeta hace hincapié en aquél pasaje? Y la gracia que deriva de la especial coloración de las palabras, de las construcciones, de los modos de un idioma determinado?"*

Compara Pirandello el texto con un árbol: cuanto más nos esforcemos por considerarlo en su primer esplendor, más nos parecerá miserable y débil. Pirandello escribió este ensayo en 1908, no había leído con seguridad

* Psicoanalista. AME de la EFA.

a Freud ni a Lacan, pero ya anticipaba ese precoz concepto freudiano de herencia arcaica tal como Freud la define, a mi entender antecedente de *lalangue*. Herencia simbólica del lenguaje más allá de la palabra, en el sonido, en la cadencia, en la coloración del afecto, en el eco, en el resonar. La pulsión que se habla, lo vera-

mente intraducible que se escucha en los intersticios de lo que se dice, parafraseo a Norberto Ferreyra.

Para finalizar y retomando nuestro comienzo, eso que Hannah Arendt añora, que no quiere perder, esa lengua alemana plena de sonidos en la que somos introducidos en forma traumática por estructura y que tam-

bién traumáticamente le quitaron, allí es donde *lalangue* y la lengua operan como marca insustituible y es en el análisis, en el encuentro con la homofonía de lo que se produce, se escucha eso expresable pero no recuperable como primera marca de ese eco singular que atraviesa el decir.

Ursula Kirsch*

La lengua: ¿qué transmite?

Las lenguas encantan y prometen. ¿Será que lo que no se puede decir en una, es posible en otra? Cada lengua se sostiene enteramente en la estructura del lenguaje, pero, por su empleo, surge una dimensión que escapa al lenguaje mismo.

Uno de los modos en que esta dimensión se hace presente, se percibe cuando los traductores reflexionan sobre su práctica. Un traductor se enfrenta a un texto escrito donde la lengua despliega su potencial y su función. Tiene que encontrar un modo de entrar al texto. Es por eso que Walter Benjamin¹ señala en *La tarea del traductor* que, en el encuentro con el original, no se trata de lo que este comunica ni de lo que expresa, sino de su disposición interna a despertar una pregunta en quien lo lee, pregunta de la que depende su traducibilidad. No tanto que el texto la admita, sino que la pida. De este modo el original adviene con la traducción a una vida insospechada, por el hecho de que las lenguas, aun teniendo en cuenta las diferencias de las que proceden, no son extrañas entre sí, sino que se emparentan porque quieren decir. Para Benjamin el traductor es primero, un lector.

En esta línea, Delia Pasini² considera que la traducción permite rescatar un texto, y al hacerlo, incurre invariablemente en su transformación.

* Psicoanalista. AME de la EFA. Co fundadora de la Fundación del Campo Lacaniano.

Toda traducción comporta una pérdida y una recuperación. Y para Enrique Pezzoni, la buena traducción reinventa las visiones del mundo que surgen del texto original, no las describe, ni las explica.

¿Qué puede haber en un texto, que pida? Es algo que está en la lengua pero no es la lengua.

La traducción como oficio implica por parte de quien la practica, privarse de decir otra cosa que el texto. La traducción transmite el trabajo que la lengua le da al autor, no transmite la lengua. Lo que se transmite en ese trabajo es el modo en que la lengua le faltó al autor. Esa falta es propia de cada lengua, es lo que se pierde y se recupera o se reinventa.

Esto el traductor solo lo puede hacer con su lengua, la que habla y habita.

Por eso, en palabras de Amalia Sato³, un traductor solo puede traducir a su propia lengua. Y, cuando hay traducción ya no hay dos lenguas, hay una sola.

El traductor no elige, el texto le impone. Las circunstancias no las genera la lengua, sino el texto. No se puede decir que la lengua lo abre, sino que lo abre quien lo traduce, ahí hay un sujeto, un "lector" que solo puede leer con la lengua en la que vive.

Un texto es escritura. La traducción traslada ese escrito de una lengua a otra.

Una traducción se sostiene cuando logra hacer equivaler de una lengua a otra la resonancia de la enunciación en el enunciado.

Aun el más fundamentado de los bilingüismos no le resuelve al hablante

esa cierta dificultad con lo que dice. O dicho de otro modo, la afirmación de Lacan: "el inconsciente está estructurado como un lenguaje", no hace de la lengua por sí misma, la vía regia para abrirlo. El inconsciente es efecto del hecho de que hablamos, pero la lengua lo repele.

Aquí difieren la tarea del traductor y la tarea del analizante.

En la relación del inconsciente con la lengua encontramos que "un significante no se representa a sí mismo", que el significante no reclama un sujeto, sino que tiende a otro significante como a su realización. En la lengua el sujeto aparece adherido al significante, el significante se le impone y lo rechaza.⁴ Y, si "un significante representa un sujeto para otro significante", quiere decir que lo puede representar, pero no lo garantiza. Es por eso que en psicoanálisis decimos que un sujeto es efecto de lo que se escucha en lo que se dice, por su empleo. Por el empleo se denuncian un cuerpo y un deseo, con la lengua, pero en otra dimensión

¿Cuál es la relación del hablante con su lengua, en el punto en que por ella se entera que hay un saber que lo implica y no lo sabía? De amor odio, puede decirse, porque la lengua le hace pesar eso que ella no alcanza.

Esa dimensión no la aporta otra lengua, ni el más fundamentado de los bilingüismos. El bilingüismo extiende la lengua, siempre con el mismo truco, el mismo vacío de representación. Solo se sueña en la lengua en la que se habla.

Es Freud mismo el que utiliza la palabra *traducir* muchas veces cuando se refiere al modo en que la lengua

trabaja en un sueño. En los sueños, las representaciones se desplazan, se condensan, se transforman en lo contrario.

No traducen una lengua, sustraen la pulsión. Es en este punto donde se vuelve necesario abrir la lengua, y hacerla resonar por fuera de su intención, ya que Freud al utilizar la palabra *übersetzen*, es decir *traducir*, dice, al mismo tiempo, *transponer*, *poner algo por encima*. Donde retorna una

falta, una pérdida, una pregunta, una invención. Un sentido que duerme en la lengua, pero que el hablante de esa lengua solo sabe sin saberlo. Cuando se hace funcionar esa palabra desde otra lengua, ya no se trata de traducir sino de descifrar.

La traducción ajusta el sentido. El análisis encuentra el no sentido. El análisis abre, no traduce.

La lengua se especializa en esconder el inconsciente.

Notas

¹ Benjamin Walter, *Die Aufgabe des Übersetzers*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977

² Pasini Delia (1974 – 2018) *El arte de traducir*. Revista Criterio N° 2236. 1999. Traductora de W. Shakespeare y de Lewis Carroll.

³ Sato Amalia, traducciones: Sei Shonagon, *El Libro de la Almohada*; Mori Ogai, *En Construcción*; Natsume Soseki, *Kusamakura (Almohada de hierbas)*; Haroldo de Campos, *Yugen, Brasil Transamericano, Del arco iris blanco*; Clarice Lispector, *Revelación de un mundo*; entre otros.

⁴ J. Lacan Seminario La identificación, clase 24, inédito

Luz Lemos*

Después de Babel: la traducción

Cuando vimos en Biblioteca el film *Traduire*, de la documentalista Nurith Aviv ubiqué la relación que hay entre la lengua, la escena y los discursos. Continué explorando y encontré que provenía de distintos ámbitos de la cultura un término que ya había captado mi atención, con resonancia propia, es la palabra: Babel, Babelia, coincidía con la escuchada en la obra de la cineasta franco-israelí. Con su trabajo interroga el movimiento que sucede en el atravesamiento de la lengua, hasta en tiempos de la globalización.

Ya en la década del 80 George Steiner abordó el problema de una lengua única que expresara un alcance mayor, dice en su libro *Después de Babel* "quiero llegar a los filósofos del lenguaje, a traductores y lingüistas, a los estudiosos de las artes, la poética y la música, también al lector en general, sobre todo a los poetas esperando su respuesta" ... "La traducción se encuentra en la coexistencia y en el contacto mutuo de las miles de lenguas que se hablan en la Tierra."

Steiner dejó huella, sus efectos no cesan de ser leídos y aun cuando en el mundo se convoca a una temática global, las voces de Babel continúan

haciendo resonancia, su oleaje llega desde Europa, generan en ese movimiento de pensadores, artistas y poetas, el sostenimiento de lo necesario de la diversidad de lenguas y de las diferentes culturas. En el Mucem de Marsella se dio lugar al Congreso "Aprés Babel: Traduire" del 14 de diciembre de 2016 al 20 de marzo 2017, con participación de autores, traductores, artistas y filósofos provenientes de distintos países. Desde el arte la obra de Aviv, estuvo presente.

El Congreso se orientó a partir de la frase de Umberto Eco: "la lengua de Europa es la traducción", coincidiendo con otra de Barbara Cassin: *la lengua del mundo es la traducción*. Los autores se posicionaron con relación a sostener la diversidad de lenguas, la multiplicidad de culturas y de pueblos. Así como en las huellas de la ruta de la seda se ha ido conformando la Cultura del Mediterráneo, hoy persiste como movimiento de pensadores actuales, y ha incorporado la expresión del Arte también, ya tomaron distancia del globish, que es el lenguaje retractado-comercial constantemente estimulado desde los grandes medios.

En un panel, con la participación de los autores-traductores Moshe Ron y Mohamed Maouhoub se trabajó el libro *El monologuismo del otro*, escrito por Jacques Derridá. Maouhoub presentó a Derridá como: "francés de origen pied-noir, e hijo de madre judía, conviven en él el mundo árabe y el hebreo. En la *Protesta de Origen*

Derridá deja dicho: "une parle jamais une seule langue, une parle jamais qu'un seule langue", *no se habla una sola lengua, no se habla sino una sola lengua*. Y según Moshe Ron, Derridá deforma-transforma la lengua al llevar la referencia a un sujeto que adopta una forma europea, continúa: *Son difíciles para mí esos conceptos que en Derridá conllevan un doble sentido, donde tanto el mundo árabe como el hebreo están presentes al mismo tiempo*.

El oleaje de Babelia viene ondulante desde el Mediterráneo. Hay un suplemento literario de un diario hispano llamado Babelia. En Buenos Aires el 23 de abril de este año, se dio lugar a las Jornadas: "Reunión babélica con una lengua común", convocada por traductores e invitados participantes de la Feria del Libro. Una expositora, la autora traductora argentina, Cecilia Rossi, aborda la traducción desde el taller literario que conduce en la Universidad de East Anglia, Inglaterra, se pronunció diciendo: "cada traducción es la escritura de una lectura".

Nurith Aviv nos habla sobre la lengua materna, la hablada, la sagrada, que ella misma hace a su territorialidad. En esa diversidad de lenguas que se articulan y se tejen, encontramos que hay movimiento; así es la posibilidad de que conlleve, *en esa movida*, la existencia de un sujeto, y con aquello que hace discurso.

* Psicoanalista. Miembro de la EFA.

Jorge Linietsky*

De Dante Alighieri a Elizer Ben Yehuda A propósito del film *Lengua sagrada, lengua hablada* de Nurith Aviv

Este film documental de la directora israelí incursiona en la transformación del hebreo como lengua sagrada de las Escrituras, a lengua hablada, a través de entrevistas a judíos israelíes. El film compone una trilogía con "De una lengua a otra" y "Traducir".

Esta transformación del hebreo se operó a fines del siglo XIX en Palestina, provincia otomana. Es necesario precisar de entrada que una lengua sagrada o lengua muerta se practica en los ritos o liturgias, en razón de conservar las tradiciones y sus jerarquías. Esta lengua se aprende pasada la infancia, por lo que nunca puede ser una lengua materna. Es aprovechable introducir aquí cómo, en el Seminario XII, "Problemas Cruciales del Psicoanálisis, clase 15, Lacan recupera el valor de las lenguas muertas: *"Una lengua muerta no es en absoluto una lengua con la que no se pueda hacer nada, como lo prueba la experiencia"*. El Latín como lengua muerta en el período de la escolástica dio lugar a muy buenos lógicos, doctores de la iglesia, teólogos, etc. Pero esta referencia se da en el marco de un trabajo sobre la lógica del significante y el nombre propio, en el que Lacan se apoya en la diferencia aristotélica (De la interpretación, La Poética) en términos de oposición entre *ὄνομα* (onoma) y *ῥησις* (rhe-sis), es decir, la función de la nominación como opuesta a la de la enunciación de la frase, ya sea proposicional, relacional o predicativa. *"De esas dos grandes funciones conviene partir para ubicarse respecto a todo lo que se dijo*

* Psicoanalista. AME de la EFA.

después y que no data ni de Saussure, ni de Troubetzkoy, ni de Jakobson..." Ahora bien, Lacan precisa: *"La ῥησις funciona admirablemente en una lengua muerta, pero no la nominación ὄνομα"*. Cómo, entonces introducir nuevas nominaciones en una lengua muerta que se inscriban en la lengua. Incluso Lacan bromea sobre el Concilio Vaticano II (1962-1965) que fue hablado en Latín y se pregunta cómo se referían al "autobus" o al "café de la esquina".

Dante Alighieri (1265-1321) resuelve esta oposición entre *ὄνομα* y *ῥησις* en "De vulgari eloquentia", (Sobre la lengua vulgar) escrito en perfecto Latín, es retomado por Lacan en distintas clases del citado Seminario. Dante decide abandonar la lengua sagrada y sus coerciones por la lengua vulgar para resolver la cuestión de la escritura literaria; su "lingua grammatica" que selecciona como la lengua toscana de entre catorce dialectos de la península itálica y con ella escribe "La divina comedia". Dante busca la unidad lingüística y formula un ideal unitario de la lengua italiana. El dialecto toscano efectivamente ha devenido la base del italiano actual. Esta operación, -o mejor un acto-, de "De vulgari eloquentia", sólo por tratarse de un poeta resuelve el problema de la apropiación de un instrumento lingüístico, y la adecuación de la forma fonemática que toma la palabra vulgar en el intercambio entre el significante y el significado. Un acto se lee en las consecuencias y Lacan se pregunta en el Seminario XV, El acto psicoanalítico "¿...qué hay del acto en la poesía?"

Sin duda, es una innovación el hecho de que se ocupe en la lengua sagrada de la lengua vulgar, dándole la misma dignidad que tenía el Latín. Palabras que se consideraban indignas en "De vulgari eloquentia" se incluyen sin limitaciones éticas o estéticas en "La Divina comedia". *"Con la ayuda del Verbo celestial, procuraremos ser útiles a los que hablan la lengua vulgar..."* *"...llamamos lengua vulgar a la lengua que aprendemos sin regla alguna, imitando a nuestra nodriza" (Libro I).*

Lacan se refiere a este escrito de Dante: *"...manifestó el más vivo sentido del carácter primero y primitivo del lenguaje, del lenguaje materno, oponiéndolo a todo lo que en su época era apego, retorno obstinado a un lenguaje erudito y para decirlo todo, prelación de la lógica sobre el lenguaje."*

En el film "Lengua sagrada, lengua hablada", su directora Nurith Aviv, prologa en off, una serie de comentarios de los que sólo voy a extraer su referencia a Eliezer Ben-Yehuda: *"Recordando un sueño que había tenido en París en 1879, Eliezer Perlman, el futuro Ben-Yehuda, escribió: "Era medianoche, después de leer en los diarios sobre los búlgaros y su liberación venidera, oí que una extraña voz interior me decía: "Deja que Israel y el idioma renazca en la tierra ancestral"*. Aquí, algunos pocos elementos históricos se vuelven necesarios a estas consideraciones. Eliezer Ben-Yehuda (1858-1922) es considerado el padre del hebreo moderno, el operador del paso de la lengua sagrada a la lengua hablada. Nacido en Lituania, Rusia zarista, y criado como judío ortodoxo, es sin embargo, orientado por su maestro, en su juventud, hacia el estudio de las lenguas y el pensamiento libre no religioso.

Efectivamente, la guerra ruso-turca (1877-1878) en la que el triunfo ruso liberó a los búlgaros del dominio turco, junto a la percepción de la necesidad de resolver las distintas persecuciones, y restricciones antisemitas (políticas, legales, culturales, universitarias, pogroms, etc.) en toda la extensión europea y asiática durante el siglo XIX, como la necesidad de reducir la asimilación de los judíos a otras culturas, despertó su idea de la unificación de los judíos en su lengua sagrada ancestral y en el territorio de la Biblia, constituyendo un germen temprano del movimiento sionista europeo. Al respecto, Leo Strauss en "Liberalismo antiguo y moderno" se refiere a esto: *"Había que entenderlo en términos meramente humanos: como un problema puramente político que, como tal, no podía resolverse apelando a la Justicia o a la generosidad*

de otras naciones"... "En consecuencia el sionismo político se ocupó, en primer lugar, nada más que de liberar a los judíos de la degradación milenaria o de recuperar la dignidad, el honor o el orgullo judíos."

Ben-Yehuda emigró con su esposa a la Palestina turca en 1881. Puso en práctica con su mujer el ejercicio de la lengua hebrea, de manera que ya al nacimiento de su hijo, este devino el primer judío en tiempos modernos en tener el hebreo como lengua materna. Desplegó una intensa actividad en Palestina que transcurrió por la escritura de diversos trabajos sobre la lengua y su proyecto nacionalista, la enseñanza activa del hebreo para el que acuñó nuevas palabras para objetos y verbos inexistentes en la Biblia, y la creación del primer "Diccionario completo de hebreo antiguo y moderno". Este diccionario enumera todas las palabras utilizadas en la literatura hebrea desde Abraham hasta los tiempos modernos, evitando escrupulosamente las palabras arameas y otras influencias extranjeras que habían entrado en el hebreo bíblico y en la Mishná. Además, creó la "Academia de la Lengua Hebrea" y editó un periódico semanal en el nuevo hebreo, donde informaba sobre diversas noticias mundiales y culturales. Todo este movimiento padeció de consecuencias dramáticas para Ben-Yehuda ya que contó con el rechazo radical de la comunidad religiosa de Palestina que le decretó

el "kherem", la excomunión que se le aplicó a Spinoza en 1656. Incluso, fué denunciado por los mismos religiosos ante la autoridad turca como agente subversivo y condenado a un año de prisión, de la que fué liberado por el reclamo de distintas instituciones internacionales. Deportado por los turcos en la Primera Guerra Mundial como "ciudadano enemigo", retorna en 1919 y logra al año siguiente que el Alto Comisionado británico de Palestina declare al hebreo como uno de los tres idiomas oficiales del nuevo Mandato inglés.

Lacan se refiere al sentido de los actos revolucionarios en su Seminario "El acto psicoanalítico" a propósito de Lenin en tanto, más allá del objetivo trazado y su eficacia política, el acto revolucionario determina algo diferente que es "suscitar un nuevo deseo". Hasta Ben-Yehuda, los judíos de la diáspora en el siglo XIX hablaban las lenguas locales mezcladas con términos hebreos, o el ydisch. En Jerusalén hablaban ydisch, francés o árabe. El hebreo se habló en Judea hasta el año 200 D.C.

Esta política de la lengua, en la que hablar el hebreo "ya es política", efectivamente suscitó el deseo de practicarlo en su dimensión nacional. Ahora bien, el violento rechazo de los religiosos debe ser considerado con atención. No me ha sido posible conseguir aún el texto de su excomunión, como sí tenemos el de Spinoza.

Es un reduccionismo fácil explicarlo por una disputa política de poder hegemónico, y acusar a los religiosos de fundamentalistas.

Este sionismo en germen es no religioso, pero gira alrededor de un núcleo problemático en sí que es el paso político de la lengua que es "efectivamente sagrada" a la lengua hablada.

Esta lengua sagrada, al decir de George Steiner en "Un prefacio a la biblia hebrea" (1996): "No hay otro libro como este. Todos los demás están habitados por el murmullo de ese manantial lejano..." "Este impropriamente denominado Antiguo Testamento...", "...cuando me sitúo frente al autor o autores de los discursos de Dios...", "... los pronunciamientos de Yahvé están ya realizados en el instante de su enunciación". "¿Quién es Darwin, quién es Freud para alzar su voz por encima de la que sale de la zarza ardiente?". Podemos decir que para un religioso, ¿quién es Eliezer Ben-Yehuda y su propósito sionista para agenciarse de la $\sigma\sigma\mu\alpha$ palabra de Yahvé? Toda nominación es siempre "memorial del acto de la nominación" (Lacan), y ya el "Cratilo, o la exactitud de las palabras" de Platón designa al actor necesario que es el "demiurgo onomaton", el artífice de la nominación. George Steiner subraya, todavía, que el texto de la Torá, el canon bíblico, sustituyó al Templo destruido: "En la dispersión, el texto es la patria."

Patricia Martínez*

La hermosa discusión Borges-Cortázar

El original es infiel a la traducción
Jorge Luis Borges

La traducción del significado vuelve inaudible el significante.
H. Meschonnic.

Encontrar en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original.
Walter Benjamín

* Psicoanalista. Miembro de la EFA.

Borges nombra como "la hermosa discusión Newman-Arnold"¹ a la disputa entre dos helenistas ingleses por la traducción de Homero; lo importante es ejemplificar las dos maneras básicas del traducir. Newman aboga por el modo literal y la retención de todas las singularidades verbales, Arnold lo hace por la severa eliminación de detalles que obstruyen lo esencial del texto, la homeridad, por decirlo de alguna manera, que la literalidad no consigue retener y más aún ahoga².

Borges y Cortázar son traductores de La

carta robada de Poe. La "hermosa discusión" la vamos a plantear entre ellos.

Cortázar opta por una traducción literal. Intenta conservar los detalles del original, alterar lo menos posible la transposición de la sintaxis de Poe. Él decía que traducir representa una responsabilidad con el contenido del texto original y con el espíritu del autor.

Borges, efectúa una traducción libre, privilegia el sentido. Re-escibe lo que considera y lee aquello que lo atrapó. Escritura y traducción son dos caras de la misma moneda para él.

La traducción literal (Cortázar) y la re-creación (Borges) son dos métodos válidos de la traducción aunque excluyentes, según dicen en los ámbitos académicos.

Veamos más de cerca la tarea de Borges traductor.³

Respecto de la forma, cambia palabras repetidas por sus sinónimos; corta lo superfluo; simplifica lo confuso. Omite traducir partes del texto que considera innecesarias, él dice "toscas".

Lo más singular de esta traducción, son las modificaciones en el énfasis del relato.

En el cuento de Poe, y en la traducción de Cortázar, la carta es sustraída a una mujer, esa mujer es reina, quien sustrae la carta es el Ministro y a quien conviene mantener ignorante de todo esto es al rey.

Borges, por omisiones y transposiciones, cambia elementos: el sexo y la posición social de la víctima del robo quedan indefinidos y la intención del robo se define como chantaje, la intriga pasa a la relación entre el detective y el criminal. El énfasis narrativo pasa al ingenio del ministro que esconde la carta robada y la astucia del detective que la recupera.

Estas modificaciones no son triviales, determinan una orientación del meollo del relato.

Llegados a este punto podemos preguntarnos si la lectura que hace Lacan de "La carta robada" podría desprenderse de la traducción Borgeseana, sin reina y con chantaje.

Barthes en "El placer del texto", nos

dice que hay que poner el privilegio sobre el lector, porque sino sería considerar al escritor como propietario, no solo de su obra, sino del sentido de está. La cuestión es pensar el lector como alguien que al leer determina lo que lee. Lo cual nos autoriza a plantear otra pregunta: ¿qué diferencia hay, si la hay, entre leer y traducir? ¿Qué consecuencias hay, si lo que comanda es únicamente el sentido, un sentido, y desde ese sentido se lee/traduce/interpreta?

En los ámbitos literarios hay quienes dicen que la traducción de Borges es más bella y por tanto más lograda que la de Cortázar. No podríamos discutir tal afirmación. El interés al comparar las traducciones es leer como operaron con lo que está escrito.

Cortázar trabaja con la materialidad del lenguaje, que exige que ella haga su aparición desde su real boudoir⁴ y que la carta que quiere ocultar, de lugar a otros derroteros, que se hacen legibles, justamente, porque no se orienta en una dirección el sentido del relato.

"De la traducción nadie está libre" dice Antoine Berman⁵ y nos deja en su conferencia sobre el tema, la siguiente reflexión: "la traducción es traducción de-la-letra, del texto en cuanto es *letra*, esa es la esencia última de la traducción" es decir que nunca debe perderse de vista que la traducción se realiza sobre la materialidad del lenguaje. Berman es categórico: La letra es su campo de juego"

Elegí tres epígrafes, cada uno trae cuestiones a considerar.

Si nos interrogamos por lo escrito y su traducción, por lo que se da a leer y lo que se lee, por aquello que no puede ser apresado solo por el sentido, es porque estas cuestiones nos llevan a preguntarnos por la frontera del sentido, por el límite de cualquier sistema de representaciones, por lo que no se dirime en la teoría de los signos lingüísticos, por lo que abre el ombligo del sueño en nuestra práctica, por aquello que la letra bordea y que se abre camino más allá de las astucias de la razón.

Notas

¹ JLB. – Las versiones homéricas. Discusión.

² Al traducir quedan en evidencia desencuentros entre las lenguas en el modo que expresan. Por esos las traducciones literales pueden producir efectos ridículos, mientras que la recreación, eliminando esos detalles que llevan al desencuentro, pueden ser más fieles al original. Borges, por esas ironías del destino se piensa en la tercera posición, validando ambos modos.

³ Me baso para analizar la traducción de Borges en el texto: "Borges y la traducción" de Efraim Kristal - University of California, Los Angeles. Autor que considera que la traducción es de Borges y Bioy Casares.

⁴ Comparando las traducciones hay un momento que define el énfasis en el relato de Borges: ahí donde Poe escribe she y dice que la persona robada estaba en su real Boudoir, Borges omite el she, y traduce: la persona víctima del robo que estaba en la habitación real. Borra así las huellas que conducirían a que es a ella a quién le robaron. Y por otro lado determina el móvil del robo como chantaje algo que no figura en el texto en inglés. Cortázar por su lado, respeta el femenino she que supone que es una mujer a quién le sustraen la carta y conserva en su traducción el real boudoir, que alude al tocador de una mujer, mientras que la habitación elude el femenino.

⁵ Antoine Berman, seminario sobre la traducción dictado en el colegio internacional de Filosofía de París en 1984.

Stella Maris Nieto*

Una lectura entre líneas del texto de los films de Nurith Aviv

Lalengua nos hace, nos construye como seres hablantes, y es en lalengua

* Psicoanalista. AME de la EFA.

gua donde reside la singularidad en la que el psicoanálisis se apoya para escuchar al sujeto del deseo.

Es por esto que los films de Nurith Aviv me convocan, por tratarse de una cineasta lectora del pasaje *de una lengua a otra*.

Escuchar en el análisis es leer entre líneas los textos que lalengua pulsa con el significante, que como nos re-

cuerda Masotta, es tanto la palabra a la que da voz la alucinación auditiva, como la letra W de Wespe, del caso de Freud, como el grupo fónico Bo, del ejemplo de Bosnia.

Por esto leer entre líneas, es el camino que elegí para abordar los films.

Traducir

Traducir es leer en el entre dos, dos lenguas, dos textos como el relato en

sesión de un sueño y sus asociaciones. Lo dicho, lo no dicho, los cortes, interrupciones, intersticios.

Allí la lectura antecede a la escritura, para un sujeto, que lee sin saberlo con el rasgo primero, para luego poder escribir, dar permanencia, pues "verba volant" y "scripta manent".

Una traducción no reemplaza al texto en su lengua.

Diferentes textos en este juego flexible de lo simbólico y lo imaginario, se pueden extender en el tiempo y su confrontación arrojar una nueva narración.

El tiempo sostiene la falta, impidiendo encontrar una sabiduría como fin.

Se trata de un movimiento donde se destruye y se construye, entre la lengua hablada y el escrito.

En la traducción a otra lengua, algo se pierde, pero un núcleo duro resiste no queriendo ser traducido, como un agujero que pulsa inaccesible, como límite al retorno de lo reprimido.

Traducir es entonces volverse autor del texto, y siempre está en juego el asesinato del padre.

Se trata de decisiones de corte y de un exilio, una cierta ajenidad en relación a generaciones anteriores.

Para concluir, tomé el texto de un testimonio de la película **Traduire**, y lo puse en relación con un texto de Masotta.

Testimonio de Traduire: "Comencé a traducir en parte porque quería ser poeta y me di cuenta que esa era una manera muy buena de enseñarme a mí misma a escribir. Cada línea que se traduce puede ser interpretada de muchas maneras y la pregunta que surge es ¿vas a captar el significado, o el registro, o el estado de ánimo, o el ritmo o la música?"

Oscar Masotta, *Ensayos lacanianos*: "El poeta da testimonio de una relación profunda del deseo con el lenguaje. Un poeta habla con lo que dice, con los sonidos con los que no dice, con las escansiones, los ritmos, las formas cuantitativas del verso. Un poema es la suma de todos sus niveles y de las transformaciones que permiten pasar de unos a otros".

Lengua sagrada. Lengua hablada

"Un muro de lenguaje se opone a la palabra".

"A medida que el lenguaje se hace más funcional, se vuelve impropio para la palabra, y de hacérsenos demasiado particular, pierde su función de lenguaje". Jaques Lacan, *Función y campo de la palabra*.

"La poesía metafísica evoca mucho mejor el deseo que la poesía figurativa que pretende representarlo". Oscar Masotta, *Ensayos lacanianos*

La lengua hablada está viva, late, frente al empobrecimiento que generalmente abate al idioma.

Pero no se trata del lenguaje fijo del entorno familiar, sino de la necesidad de una lengua que flota y siempre vuelve a surgir, considerando que algo se pierde.

No se trata del apego o la afinidad, sino de la capacidad de reinventarse, deteriorando antiguas maneras, lo que arma una cierta ajenidad.

No se trata de juzgar a las palabras, ni del lenguaje sintético esterilizado y limpio, sino de dejarlas libres, aceptando que algo se pierde cuando se cruza a otra orilla.

Marcela Ramunni*

Entrevista a Santiago Vazquez

Músico, compositor, director, productor, docente. Director Académico y Fundador de CERPS. Creó y dirigió el Colectivo Eterofónico, La Bomba de Tiempo, La Grande. Creó el lenguaje de Ritmo y Percusión con Señas. Es autor del libro *Manual de Ritmo y Percusión con Señas*.

¿Cómo pensás el concepto o la función de traducción en la música?

La idea de Traducción en música creo que es distinta a la posible traducción por ejemplo en literatura u otras disciplinas donde hay un significado específico que se traduce a otra len-

gua. Si bien la música es un lenguaje, es un particular lenguaje simbólico. Hay una cantidad de usos a los que llamamos lenguaje y hay diversos estilos de diversos usos que transmiten estéticas distintas, estados emocionales distintos.

¿Cuál sería entonces el sesgo específico que se podría pensar en música en relación a la traducción?

Es un puente que me permite atravesar diferentes disciplinas y estilos, con un norte, una construcción que remite a principios similares que se manifiestan de diferentes formas y que dicen de lo mismo. Lo más cercano a traducción pienso que es la analogía. Es una sinestesia, una reacción en lo musical de abordar lo que produjo otra disciplina, leer un libro, una película, un sabor, olor y llevar eso, traducirlo digamos, a la música. Por lo tanto, cuando uno produce música partien-

do de aquello que fue producido por otra obra, tampoco se está traduciendo el sentimiento del autor original, sino que es una cadena de reacciones a partir de eso. Pero en esa particularidad se manifiesta la identidad del último autor. En todo lo que difiere del original me manifiesto yo con mayor pureza e identidad. Esa es la parte más interesante de una obra.

¿Sería el pasaje de un autor al encuentro de un nuevo autor?

Claro. Por ejemplo, Oliver Messiaen, compositor erudito contemporáneo y ornitólogo, registraba y almacenaba sonidos de pájaros de todo el mundo para luego hacer transcripciones para orquestas con esos cantos, tratando de representarlos fielmente, y en realidad cuando escuchas, lo que se escucha es el estilo de Messiaen y no el canto del pájaro. Ahí surge la identidad del autor. Claude Debussy

* Psicoanalista. Miembro de la EFA.

en música barroca también hizo algo parecido.

¿Y cuáles serían "los originales" para vos a la hora de componer?

Yo me sirvo de ciertas percepciones que, no son provenientes de un compositor o músico, pero que sin embargo tienen un sentido musical para mí, como, por ejemplo, los sonidos de obras en construcción donde hay mucha gente trabajando en simultáneo, hay mucho ritmo que tiene algo en común a la vez que están desincronizados entre sí. O los sonidos de los aspersores en las plazas... o caminar por zonas muy pobladas con muchos sonidos que se funden o colisionan y producen una emoción musical que influencia mi manera de hacer música. Son esas experiencias donde el ruido se transforma en música.

Ahí habría una lectura que se reescribe de otra manera también.

Si, y también me pasa que lo gustativo se me traduce en timbres sonoros, y a la inversa también de forma bastante nítida. Es usual en muchos músicos, Messiaen veía colores cuando escuchaba sonidos. Hay sabores que los asocio directamente a frecuencias del sonido, por ejemplo, los ácidos (limón, jengibre) tienen frecuencia específica muy aguda, están en 9.000 herts de vibraciones por segundo, o una salsa tiene muchos graves. Ahí hay una traducción o analogía inequívoca. La analogía es una herramienta conceptual para innovar o encontrar soluciones a problemas musicales. Pensar analógicamente sistemas que tienen funciones parecidas por más que sean de elementos diferentes. Ahora estoy dictando un curso sobre fuerzas constructivas de ensamble rítmico. Es la analogía entre ensamble de instrumentos rítmicos y estructuras arquitectónicas.

¿Cómo fue el proceso de invención del lenguaje de ritmo con señas, cuál fue la necesidad de crearlo?

El lenguaje de ritmos con señas que inventé para dirigir grupos rítmicos, en principio para armar el grupo La Bomba de Tiempo y ahora lo uso en La Grande, fue el resultado de una

fertilización mutua entre diversas ideas que venía trabajando hacia tiempo. Una de las ideas eran las ganas de poder aportar en Buenos Aires un fenómeno de percusión, equivalente en lo social a lo que sucede en Rio de Janeiro con el samba o el samba reggae en Bahía, no por la magnitud, sino por la posibilidad de armar un grupo de percusión que pueda servir para que la gente se reúna en un espacio y tiempo y que sienta que ese espacio y ese ritmo que se produce, se crea ahí, le pertenece. Que el ritmo de la percusión sea el elemento de comunión entre las personas de diferentes realidades sociales, culturales, económicas. En mi observación esa música les pertenece, la sienten genuina, tiene un tronco generacional, una tradición viva que los une a pesar de sus diferencias, como ocurre con el samba en el carnaval. Esa idea de poder imaginar, cómo contribuir a que algo así ocurra en Buenos Aires fue una pregunta que me hice durante mucho tiempo.

Por otro lado, la experiencia de trabajar con señas para dirigir improvisadores en un grupo previo que tuve, el Colectivo Eterofónico, surgió de una idea que tomé de Butch Morris, un compositor estadounidense que dirigía mediante señas sus grupos de free jazz. Tomé esa idea de él, de un contexto muy distinto en lo musical pero que, como herramienta tiene muchos otros posibles usos, a nivel estilístico.

Otra de las ideas que me aportaron, fue a partir de estudiar dirección clásica, y que lo hacía para poder dirigir a los músicos en un estudio de grabación cuando tocaran mis composiciones porque en realidad lo que me interesaba era componer y poder grabar discos. Y sumado a eso, toneladas de ideas rítmicas de análisis de grupos y de folklores de diversos lugares que fui recopilando, me llevaron a teorías del ensamble rítmico y finalmente esas señas del lenguaje son el nombre que le puse a esa fertilización de ideas rítmicas que vine desarrollando toda mi vida como percusionista.

Volviendo a la pregunta la cuestión

fue, ya que no tenemos en Bs As una tradición de percusión, tal vez desde la improvisación se podría alcanzar el efecto de pertenencia, porque la improvisación si bien no tiene una tradición de generaciones detrás, si tiene la realidad de que está representando en forma genuina y fresca a las personas que están en ese lugar y en ese momento, es una música creada *entre* los que están presentes inclusive el público. La improvisación entonces genera pertenencia.

Y así surgió la idea del ritmo con señas y de un juego con el ritmo que puede involucrar a cualquier persona que esté jugándolo.

Santiago, Muchas gracias por compartir tus ideas.



En la creación de S. Vázquez se "traduce" su interés por generar con su materialidad específica en la música, un encuentro "entre "y con "otros" que confluye en un acto.

Una forma singular de lazo social que no implica igualdad ni complementariedad, sino un hacer con la diferencia. Creó, a su modo, un lenguaje que colectivizó en una experiencia inédita. Al decir de Roland Barthes: "...el lenguaje es un perpetuo intercambio, ningún lenguaje es monológico...".

Su materialidad no es cualquiera, es aquella que se escucha, se lee, se mira, y por ende toca el cuerpo a la vez. Lo rítmico, la repetición, la vibración en percusión lleva la marca pulsátil y allí se produce algo, una transmisión llega a otros.

Algo pasa, en ese pasar-pasaje, del hacer en cada quien, con su objeto, siempre que esté en causa aquel.

La improvisación es la apuesta en sí, y al ser parte de la experiencia, un atravesamiento vez por vez puede acontecer... o no; lo que es seguro es que no es de cualquier otro, no hay amo de ese acontecer, tal vez es una travesía, una de un Otro al otro, y con los otros.

Marta Rodríguez*

Por ese Don de la palabra...

LENGUA SAGRADA LENGUA HABLADA. En este film la realizadora Nurith Aviv da cuenta a través de testimonios, y de acuerdo a la trayectoria de vida, la relación a la lengua hebrea. Son catorce testimonios de personas residentes, con diferentes edades y profesiones, comentan su experiencia con la lengua oficial en el Estado de Israel actual.

El **Retorno a Sión**, es un término que hace referencia al evento de la vuelta de los judíos a la Tierra de Israel después del Cautiverio de Babilonia tras el Decreto del emperador persa Ciro el Grande, el Conquistador del Imperio de Babilonia, 538 A.C. también conocido como el Decreto de Ciro. El significado bíblico de "El Retorno a Sion" o *Aliya* en hebreo, fue tomado de ese antiguo evento, y aprobado como una definición de las sucesivas inmigraciones de los Judíos a la Tierra de Israel, luego constituido en Estado en tiempos modernos. Uno de sus principales impulsores fue Eliezer Yitzhak Perelman, futuro Ben-Yeuda. Su trabajo sembró en suelo fértil, pues al principio del siglo XX el hebreo había avanzado un gran camino hacia convertirse en la lengua principal de la población judía durante el Gobierno Británico en Palestina, y la posterior fundación del Estado de Israel.

Seleccioné tres testimonios por sus características particulares, de una singularidad significativa, hacen al eje y nombre del film al remitirse a las consecuencias del paso de la *Lengua Sagrada a la Lengua Hablada*.

El primero es de **Victoria Hanna**, relato adaptado del Libro de la Creación, antiguo tratado místico hebreo -de fecha desconocida- construye, a través de una transmisión musical con tonalidad de canción, la descripción del aparato fonador: "cin-

co lugares acentuando cada uno: garganta, paladar, lengua, dientes y labios". Interpreta los distintos sonidos e inflexiones de la voz, y dice: son veintidos letras. Se acompaña de sus manos haciendo expresiones con su rostro y su boca en sincronía, continúa su canto, a veces tipo rezo, sin poder diferenciar el sonido de su propia voz, por momentos es de una profunda calidez, en otros adquiere su modalidad un carácter agresivo y marcial.

El siguiente es el de una escritora **Ronit Matalon** nacida en Egipto. Establece *diferentes capas*, como ella dice del lenguaje. El hebreo actual y del de su infancia. El que era de los libros de cuentos infantiles escritos en una lengua cercana a los textos sagrados. Relata como las traducciones del Talmud, la Mishná, transformaron la Lengua Sagrada en lengua viva o Lengua Hablada, posteriormente a su vez en lenguaje dinámico, de hablado sintético, el cotidiano, donde se juntan y distinguen 'en capas' las diferencias del hebreo mismo.

El último testimonio, con este cierra el film, es del joven **Arvit**, se llama "La oración de la tarde". Canta y se lo escucha a nuestros oídos americanos, como un rapeado. Suena una melodía hermosa en su conjunto, en la que están presente una apelación al Padre, el deseo de amar, de ser un hombre y de hacer la transmisión de la lengua, tomé algunas frases que dicen así: "*...no soy comprendido por las palabras a la edad de cuando todavía se moja la cama, y sé que hay un Padre detrás de la pared, existe, existe... las grietas se abren en el aire... las sílabas quemando profundo en la garganta ...soy también cruel... pero no lo suficiente para causar un amor... el fragmento dulce de la voz se escabulle... el hebreo es un lenguaje prostituido, seducido por las tentaciones de exiliados distantes ... son besos robados a la muerte "...Pero todo eso permanece para una eternidad"*

En estos relatos que seleccioné del film encontré el decir de un sujeto. En el primero me interesó esa peculiar descripción cantada del aparato

fonador sostén de la función invocante, que en ella esta implicada la escucha; en los dos siguientes reconocí significantes de los mitos y de la historia de ese pueblo en el entramado de sus decires ya hechos historia de vida. El Mito hace traza, funda, ante el vacío en el origen. Con su cualidad de estructuración, hará posible la transmisión de una lengua, establece él mismo un principio que permanecerá en el tiempo. Freud, labra y construye así teoría y fundamentación en el acceso a la simbolización del lazo social.

Tome unas frases de Freud donde trabaja la constitución de la sociedad como comunidad. Y si bien el hombre accede a lo simbólico, él deja sentado que no hay objeto, ni padre omnipotente y protector para la humanidad, solo aquel que oficiará desde la religión, creada por él mismo.

Freud 1913, en *Tótem y Tabú*: "Si los procesos anímicos no se continuaran de una generación a la siguiente si cada quien debiera adquirir de nuevo toda su postura frente a la vida, no existiría en este ámbito ningún progreso ni desarrollo alguno. En este punto surgen dos nuevas cuestiones: conocer el grado de continuidad psíquica que se puede suponer en la serie de las generaciones, y los medios y caminos de que se vale una generación para transferir a la que sigue sus estados psíquicos...Y se pregunta, si hay mociones pulsionales capaces de ser sofocadas y que no dejaran tras de sí fenómeno residual alguno. Pero no hay tal cosa. La sofocación más intensa necesariamente dejará espacio a mociones sustitutivas desfiguradas. Nos es lícito suponer que ninguna generación es capaz de ocultar a la que sigue sus procesos anímicos..."

Freud 1939, en *Moisés y la religión monoteísta* agrega "... están los fragmentos de origen filogenéticos y de una herencia arcaica, huellas mnémicas de las generaciones anteriores...," "concepto de verdad histórica ligada al retorno de lo reprimido"..... "la transmisión de algo sucedido, en una generación es capaz de producir

* Psicoanalista. Miembro de la EFA.

efectos sobre otras que desconocen los acontecimientos originales”.

Lacan efectúa un “Retorno a Freud” articulando elementos que le permitieron pensar de otro modo la estructura del sujeto y del inconsciente, dirá: “está estructurado como un len-

guaje”. El significante pasó a tener prevalencia: un significante representa a un sujeto para otro significante. Tomó e interrogó el pensamiento de diversos autores de su tiempo, revisó la concepción de la ciencia, y desarrolló una teoría de los discursos. Lacan en *Función y campo de la*

palabra y del lenguaje en psicoanálisis dice que en la experiencia psicoanalítica el hombre ha vuelto a encontrar la ley del verbo que lo ha formado, es por la palabra, *por ese Don*, por donde la realidad le llega, los significantes lo representan.

Alicia Russ*

Habitar la lengua

Traducir no es un simple pasaje de una lengua a otra. No por lo menos para el psicoanálisis ni para estudiosos de la lengua como es el caso de Nurith Aviv. En tanto la lengua es el lugar desde donde el sujeto habla, otras operaciones serán necesarias, y tendrá que ver con la situación del deseo para ese sujeto.

Nurith Aviv realiza un trabajo con un decidido interés por investigar las incidencias del hebreo, del yidish y de la combinación de ambos para un colectivo de estudiosos de la lengua, en sus distintas versiones. En ambos films, *Traduire y Lengua sagrada lengua hablada*, nos invita a un recorrido rico en variedades y matices que nos introduce como recién venidos al lenguaje, que siempre resulta un encuentro con el trauma.

En la primera traducción de la Biblia hebrea, el Talmud -es el texto principal del judaísmo rabínico, y constituye la tradición oral más importante con discusiones rabínicas sobre las leyes, tradiciones, costumbres-, el rey Ptolomeo reunió a 72 sabios, y les dijo a cada uno *Escribe la Tora* – es la tradición escrita más importante del pueblo judío - *de Moisés tu maestro*. Todos escribieron la misma versión y a esta traducción se la llamó Septuaginta. Hasta determinado momento, judíos y no judíos celebraban esta milagrosa traducción, dice Nurith Aviv. Para los cristianos esta traducción se convirtió en el Viejo Testamento.

* Psicoanalista. AME de la EFA. Integrante del Consejo de la Fundación del Campo Lacaniano

Algunos siglos posteriores los sabios judíos la rechazarían. La Tora será traducida luego al griego dispuesto por el rey Ptolomeo.

La traducción de la Tora como de cualquier escrito en este punto, acompañará al original pero no podrá sustituirlo.

Al revisar la tradición de la Biblia un escritor, se encuentra con un tipo de comentario llamado Midrash, comentario bíblico judío que viene del verbo hebreo *lidosh*, interpretar, buscar, investigar. Cuando se entra en la Midrash -método de interpretación o exégesis de un texto bíblico- hay explicaciones amplias, historias que no se encuentran en la Biblia, los personajes no aparecen de un modo cronológico permitiendo que se encuentren. La línea del tiempo se pierde para establecerse el tiempo como acontecimiento. Es un comentario infinito que no está sujeto a la Historia.

Hay muchas opiniones de los rabinos, pero no se llega a ninguna conclusión, no es el fin. El principio de no contradicción no cuenta y es diferente al pensamiento griego o científico con el que solemos pensar. Resulta una práctica de lectura, que confronta pasajes entre sí, y que arman una nueva narrativa que enriquece el texto bíblico.

La lengua hebrea consiste en raíces de tres letras que son muy polisémicas (Exposición de Pablo Amster, Panel La migración de la lengua, diciembre/2016). Las interpretaciones pueden ser largas y contradictorias. El Midrash está lleno de juegos de palabras, de modo que es interminable. El modo que cada cual traduce el Midrash, puede ser por ejemplo, siguiendo los proverbios.

Uno de los propósitos que insiste en quienes traducen, es que se transmita el hebreo, encontrándose con una mezcla entre lo arcaico y lo nuevo, lo escuchado y lo hablado; como le llaman el vulgar no siendo éste un término displicente, sino figurativo. El escuchado, marca una diferencia sexual, los hombres en su educación religiosa o en la sinagoga se encontrará en el pasaje a lo coloquial, a la literatura, a lo oral, con un cambio en su transmisión que las mujeres, al no poder tener la misma enseñanza, incorporan de otro modo. Las mujeres van al encuentro de los textos sagrados para apropiarse de aquellas letras y sonidos que formarán parte de su experiencia en canciones, poemas, enseñanza en colegios. Tiene un valor extra el hecho de ser mujer y conectarse con el Talmud, del cual las mujeres no han participado en ninguna instancia. Una escritora que estudia el Talmud, escribe a modo de éste, un libro que no se lee siguiendo un orden, permite leer desde el final al principio, desde el margen al centro.

Otra escritora refiere que además de escribir en el hebreo moderno, cita intercalando textos antiguos para producir efectos, como el sarcasmo o la ironía, de modo que el lector conocedor de su obra entiende de dónde toma su fuente, y qué parte se opone a otra en el mismo párrafo. En cambio el lector no avezado en estos juegos de la lengua, no entiende bien. Resulta interesante que al traducir el hebreo a cualquier lengua, se constata que queda algo perdido. Ella lo referirá al núcleo duro de la lengua sagrada que permanece, digamos inalterable, es lo real de la lengua que resiste y siempre queda algo perdido, se trate de la lengua que se trate.

En algunos casos mantener la fidelidad con un texto antiguo como el medieval, por ejemplo, conduce a antiguos pergaminos, de lo contrario se tiende a hacerlo comprensible, y se lo deforma.

Traducir el hebreo al yidish parece no ser lo mismo que traducir el hebreo a otro idioma. El yidish se crea a partir del hebreo, y durante siglos en una escuela tradicional, llamada kheyder, jóvenes judíos traducían palabra por palabra oralmente desde el principio del Levítico que es uno de los libros bíblicos del Antiguo Testamento y del Tanaj, y forma parte del Pentateuco, y de la Torá. Aquellos jóvenes tradujeron el Pentateuco y al leer el Talmud en la lengua sagrada, hebreo y arameo, discutían las preguntas en yidish. Esto influyó de tal manera, que cuando surgió la literatura judía moderna, fue bilingüe desde el principio. El yidish ayudó al hebreo a convertirse en un lenguaje literario. De modo que cuando de la escritura se pasó a transmitir ese texto al lenguaje hablado, la riqueza de ese intercambio se volcó en la escritura posterior. La literatura hebrea moderna devino de ese movimiento con la lengua. La traducción permanente de una lengua a la otra, en ambas di-

recciones dejó marcas en ambas literaturas. No se puede entender del mismo modo a autores que escriben en hebreo, sin tomar en cuenta el yidish.

Un atravesamiento de una lengua a otra, queda expresada por un escritor alemán que dice: *leo en hebreo y escribo en alemán es la manera más lograda a mí entender de lo que hace un verdadero traductor; la línea entre los dos idiomas es tan delgada que los problemas habituales de traducción dejan de serlo.*

Un traductor nacido en la frontera libanesa, aprende como primera lengua la hablada y luego el árabe literario como segunda lengua junto con el hebreo. Dirá que el hebreo es el de la policía, el soldado, el idioma del ocupante y de la cultura. Se introduce en una obra de Hanoch Levin que trata de un vecindario en ruinas, judío, donde todos tratan de emigrar y mueren. Sólo una prostituta emigra que logró engañar a todos. Traducir una oración de tres palabras le lleva veinte; *asesiné la lengua de mi padre, mi árabe*, dice el traductor; *tuve que abandonar mi gran amor por el árabe, el árabe es la lengua del Corán, de mi herencia, hay algo sagrado que es*

difícil de cambiar. Igualmente el árabe está cambiando, con los mensajes SMS, blogs, y se expresan en el lenguaje hablado. Empieza a expandirse el lenguaje hablado sin por ello degradarse.

Pasar de leer a decir, refiere un autor, cuando pasa por la boca, entra la política, la Biblia se convierte en un texto político, y la política se convierte en Biblia. Al poner en relación el hebreo con el yidish, lo particular es que las letras no representan lo que representan en la lengua sagrada. El hebreo representa la palabra de Dios, el yidish la palabra de los fieles.

Hay una construcción y deconstrucción, para disminuir el carácter de lo sagrado y para que haya sonidos que puedan emitirse desde la garganta.

Para algunos el hebreo por su pregnancia de las antiguas escrituras, es débil y poco versátil para pasar a decirlo, para otros es todo lo contrario, ya que la posibilidad de lo oral, enriqueció y le dio movimiento.

La lengua es como el nombre, nos lo dan pero no es nuestro, apropiarse es una experiencia para el ser hablante, y en el análisis hace a la experiencia del sujeto del inconsciente.

Clara Zylbersztajn*

Traducción de un decir

La certidumbre de que todo está escrito nos anula y nos afantasma, escribe Borges... En ese universo de libros donde todo está escrito, sólo se puede releer, leer de otro modo.

El último lector, Ricardo Piglia

Entre la lengua propia, materna y la extraña existe una tensión, cuanto más se esfuerza un traductor en ser fiel al texto que traduce, más se aleja del espíritu del texto.

* Psicoanalista. Miembro de la EFA.

En "Conversación sobre Traducción", Lapsus Calami 4, Anabel Salafia dice: *"Entre dos lenguas... hay cierto Aqueronte a atravesar."* Y agrega "no es simplemente un pasaje, un llevar de un lugar a otro". Entre una lengua y otra hay algo que escapa al lenguaje mismo, no sin una pérdida y una recuperación. Y entre ambas, encontramos la resonancia de la enunciación en el enunciado.

Etimológicamente en la traducción está indicado tanto el atravesamiento como la conducción. El "tra" es el mismo que se encuentra en traición, tradición y en transmisión. En la traducción no hay fidelidad sin traición. La traición también implica una transmisión. La tradición tiene que ver con algo que se dice y se conserva como recordatorio y el recuer-

do como una fidelidad. Borges en su concepción acerca de la traducción postula que el traductor es un verdadero escritor y que a veces la traducción no sólo es una pérdida, también puede ser, una invención literaria.

Desde la práctica del análisis, la letra en el inconsciente lee e interpreta, en su sentido más amplio, este pasaje *de una lengua a otra*, desde antes de la adquisición de la lengua materna a la que es arrojado el niño: Lalangue, ese aluvión de sonidos, ese baño del lenguaje. En principio, el niño inventa una lengua, luego perdida, de la que lalangue ya es una traducción.

Las formaciones del inconsciente tienen su base en las marcas del goce de la lengua de los padres, como sucede con los tics, los modos y recursos al hablar, las modulaciones, gestuali-

dades, y las tonalidades. El síntoma mismo responde a esto. No hay síntoma que no responda a un trauma que tiene su expresión en una marca que proviene de la lengua materna.

Para Jean Allouch, en lo que hace al discurso del Psicoanálisis, sostiene que hay una distinción necesaria a realizar entre traducir, transcribir y transliterar. Se trata, de la introducción de este tríptico, ya que estas operaciones nunca aparecen independientemente unas de otras y hay un hilo que la atraviesa, que no se refiere al concepto sino a la letra.

Freud habla a propósito de la Interpretación de los Sueños como "traducción", corrigiendo luego que no se trata propiamente de la transmisión de un sentido de una lengua a otra, sino más bien de un desciframiento como el de Champollion. Ciertamente, descifrar no es traducir, se necesitó la ubicación sobre la transliteración tanto en el desciframiento de Champollion, como el trabajo de elaboración del sueño.

Lacan, tempranamente de su lectura de Freud, lleva a cabo transliteraciones: con "familionario" realiza una transliteración de los términos de la

Subversión del Sujeto al Grafo del Deseo, grafo que a su vez es la transliteración de los circuitos que se producen a lo largo del Seminario sobre las Formaciones del Inconsciente.

Del pasaje de lo oral al escrito, se puede transcribir fonemáticamente lo cual sería hacerlo a la letra ó transliterar, de una lengua a otra, conservando la homofonía y cambiando algunas letras con conservación del sentido.

La transliteración, la función de la homofonía y la escritura son operaciones que pueden producirse en la traducción. Con Lacan la noción de "literalidad" cambia. Traduce de muchos modos algunos términos del alemán, transliterando, cambiando algunas letras de ese término y conservando el sentido que tiene de ambas lenguas. Lo importante, señala Anabel Salafia, es la función operativa de la transliteración. Lo que la transliteración indica acerca de la "homofonía", es la relación del análisis, de lo que se dice con el escrito. No se trata de un juego de palabras sino lo que hace a la función de la letra, a la identificación entre la lectura y la escucha.

Ahora bien, ¿cómo llamar a la operación, al modo de acoger el texto que realiza Lacan con la obra freudiana?

Guy Le Gaufey toma distancia respecto de que Lacan pueda ser considerado un traductor de Freud, aunque lo leía en alemán. "El Retorno a Freud" implicó cuidar los términos que Freud había empleado, a veces subrayándolos con una traducción nueva a la recibida para establecer mejor un sentido hasta entonces escondido y que escapaba a la lengua misma. La manera en que importó ciertos términos de Freud al francés, su modo de domiciliar un concepto en movimiento en un pensamiento propio a la palabra fuente, el estilo de pensamiento, se acerca más a una "apropiación" que a una traducción. Su idea de traducción como traducción de un decir y no sólo de un dicho. Esto nos lleva a la cuestión de la transmisión.

Transmitir implica apropiarse y el precio de la apropiación de una lengua no va sin una "traición", sin traición no hay fidelidad posible para transmitir, pero permite también "instalar" ese texto en una nueva ubicación lingüística, cultural y política.

Gabriela Odena*

Traduire

*Desierto en exilio escribe su nombre
vivo en pasajes, mixtura de idiomas,
lenguas de orientes y occidentes
de llanuras y de valles
dialectos amanecidos y olvidados
montañas de ecos, resonancias perdidas
lenguas prohibidas alumbran la usurpación.
El solsticio enciende de traducciones
el lazo entre las lenguas
marcas de otro en paisaje propio.
Universos ajenos, leguas de sonido
en letras vociferan la multitud
extasían su lumbre de voces habitadas,
ínfimo arbitrio acentuado cae*

*relata agonías, resplandores de éxtasis
en marcos de ventanas traslúcidas.
Traduire,
lenguas habladas, lenguas escritas
siglos literarios en acervo los trazos en piedras
multiplican la voz, atraviesan fronteras,
pueblan de letras los márgenes,
intermitente mareo de la noche unísona.
Pobladores del vacío, paisanos del decir
auscultan de fervor intercambiable
noches de palabras por venir.
Sera el viento su nombre dado
traslaciones de huellas y sus sombras
madrugan de porvenir la desilusión.*

* Psicoanalista. Miembro de la EFA.

Vivian Luz

Traducir para la Danza teatro

El mundo literario es parte de mi ser, tanto como el del movimiento. Por eso quizás la tarea de traductora se me hace sumamente placentera en mi viaje artístico.

En mis inicios fui escritora. Publiqué precozmente en la adolescencia un libro de prosa poética, incentivada por mis padres total y activamente inmersos en el mundo del arte, la plástica y la literatura. Sin embargo la fuerza del cuerpo pudo más. La danza me había acompañado desde niña. Giros para generar sensaciones de violento mareo, pequeños zapatos que dibujaban líneas de las posiciones de la técnica clásica, despedidas a mi padre con rituales coreográficos de infinitas piruetas, a la maestra del barrio subyugante e inalcanzable, en los festivales de fin de curso multitudinarios, pura adrenalina... Cuando tuve que elegir abandoné la carrera de letras, a punto de recibirme. El llamado de la escena me atrapó.

Todas las imágenes que cabalgaban literariamente en mi espacio de pensamiento y poética excedían el lenguaje escrito. Necesitaba traducirlas a un lenguaje corporal mucho más amplio, lleno de ambigüedades y sentidos múltiples. Siempre me atrajeron las infinitas interpretaciones que emergen de obras donde el movimiento es central. En efecto mi tarea es plasmar, traducir mis ideas e imaginario al cuerpo.

El recorrido es arduo. El punto de partida es una idea no guionada. Los intérpretes bucean en los estímulos dados entrecruzándolos con recorridos propios. El cuerpo dirige y plasma el primer mapa de la obra. La música acompaña, el guión se entrelaza desde las profundidades de la búsqueda y empuja hacia la superficie imágenes, emociones, poesía. En mi recorrido artístico comencé a sumar algunos textos acotados y la técnica de video-arte que como sutiles andamios sostienen y potencian la traducción buscada de la idea al cuerpo.

La docencia que ejerzo hace más de cuarenta años también tiene ese perfil sostenido en el arte de la traducción. Leer los cuerpos, interpretarlos para poder ayudar en el camino de la formación, es traducir los signos acompañando el proceso de concientización con objetivos claros e imágenes adecuadas.

En estos tiempos de cruces interdisciplinarios la obra escénica es atravesada por múltiples vectores diferenciados. La tarea de la dirección es traducir cada código para aunar y ecualizarlos volviéndolos potentes en el sostén del producto artístico. Mis obras de danza teatro tienen en general la particularidad de arrancar desde la hoja en blanco. Sólo lanzo una idea rectora y pregnante que perfila el comienzo. Luego la tarea del grupo de trabajo es traducir esa idea y pasarla al cuerpo, la imagen, la música, la luminaria y eventualmente a los textos de apoyo.

Mi última producción "Los Restos" tiene un origen puntual en un viaje a Epecuén, pueblo sumergido en la provincia de Bs As y vuelto a emerger 20 años después. Esas mágicas

ruinas blancas nos conectaron con el tema, ambicioso por cierto de la muerte y su contracara de la vida. Traducir esta experiencia a una obra escénica requirió mucho tiempo y esfuerzo. Exploramos la temática desde lo fantasmático, apropiándonos de las ruinas presentes a través de videos escénicos, abordando el dolor de las mujeres que quedaron frente a la muerte en la otra orilla y finalmente generando la celebración que exorciza la finitud del ser humano y acaricia la vida. Cada instancia fue trasladada a un lenguaje corporal diferenciado y con entidad propia.

Los videos filmados en el lugar fueron la óptima elección escenográfica. La música fue creada a posteriori. El compositor debió por su parte hacer también una tarea de traducción viendo los ensayos en vivo y filmados, al igual que el iluminador y la vestuarista dando el último impulso a la obra. Todo el equipo generó igual metodología siendo traductores de la idea original a sus propios lenguajes. Los intérpretes, pilares del desarrollo de la idea pasan al cuerpo los estímulos que generamos en la investigación previa. Al tener los textos en mi producción un rol menor, el cuerpo tiene que abordar la posibilidad de traspaso de ideas emociones, sensaciones, imágenes, simbolizando en códigos corporales reinventados cada vez.

El éxito del producto dependerá de la buena amalgama entre las disciplinas, tarea del director por cierto.

En mi vida artística lo sensorial prevaleció a lo intelectual. Sin embargo el mundo de la palabra y lo simbólico se ha entretreído y articulado con el eje del cuerpo. Un cuerpo musical, emocional, literario. De hecho también mi tarea docente además de la transmisión inherente al trabajo, se centra en una poética especial para traducir en palabras los objetivos del movimiento a investigar.

Vivian Luz es coreógrafa, directora, intérprete, docente de danza teatro y contemporánea.

Bruno Mesz

Intraducibilidad del lenguaje de los sentidos

Las variedades del olor carecen de nombre, dice Platón en el *Timeo*; y recientes investigaciones parecen indicar que los olores que podemos distinguir se cuentan por billones¹. Lo mismo puede decirse de los timbres musicales, o de los acordes que pueden tocarse en un piano; pocos, sin embargo, reciben denominación propia². La infinita variedad de la percepción contrasta con la escasez de sus correlatos lingüísticos. Además, las categorizaciones en estos dominios sensoriales no solo son deficientes, de grano grueso, sino que tampoco abarcan todo el espacio perceptual. Por lo cual muchas experiencias quedan en el campo de lo singular, lo residual y lo innominado.

Pareciera entonces que existen limitaciones en la traducción de los sentidos al lenguaje. ¿Se trata de límites *fuertes*, universales, válidos para todo lenguaje, o *débiles*, específicos de ciertas culturas?

Respecto de las restricciones *fuertes*, en caso de existir éstas (lo cual no es claro en absoluto), dos tipos de causas posibles se presentan naturalmente: las que radican en la arquitectura cognitiva humana, y las que responden a límites expresivos intrínsecos al lenguaje. Focalizándonos en el primer tipo de causas, y tomando el caso de los olores como ejemplo particularmente saliente, es posible que la hipótesis fodoriana de una arquitectura cognitiva modular sea válida en ciertos casos, y que el procesamiento de un módulo mental dedicado a generar, por ejemplo, representaciones internas de percepciones olfativas, no sea accesible al lenguaje. Los módulos de procesamiento sensorial filogenéticamente más antiguos y que se hayan conservado invariables durante la evolución del lenguaje en la especie humana serían más encapsulados en sí mismos, más impermeables a la comunicación, debido a que originalmente existían solos, sin contrapartes verbales. Puede ser el caso también de que haya una competición por recursos: hay evidencias de que el lenguaje y los olores comparten redes neuronales y por lo tanto habría interferencias entre ambos, dando como resultado una cascada de deterioro de la señal desde la percepción olfativa hasta su verbalización³. Es posible que la memoria olfativa se active primariamente en presencia del estímulo aromático, cuya variedad química y perceptual es enorme (ver nota 1), no codificable en un vocabulario de tamaño limitado, o saturada de tantos transitorios y matices que no pueden retenerse de forma suficientemente estable para ligarlos a un nombre. Aparentemente, no podemos verbalizar (ni expresar en música o imágenes) más que aspectos muy limitados de nuestra percepción (ni de la compleja emocionalidad que la percepción evoca); la inefabilidad es lo que prevalece... Por otra parte, sólo las percepciones conscientes son en principio nombrables, mientras que los olores pueden ser percibidos en estados no conscientes⁴, como puede verse por su capacidad para afectar el contenido onírico⁵.

Con respecto al segundo tipo de causas, relativas a límites del lenguaje, el carácter digital, discreto de éste contrasta con lo analógico de la percepción (por ejemplo, de un gesto facial o musical).

Ya se mencionó el tamaño finito del léxico frente a los innumerables matices de la sensación, y si bien nuevos términos emergen todo el tiempo, se trata de un proceso gradual que requiere la formación de consensos de interpretación por parte de la comunidad lingüística.

Un vocabulario finito además presupone categorías (por ejemplo, se habla de olores femeninos, medicinales, nocturnos, desagradables...), mientras que la identidad de un olor es singular.

También hay límites inherentes al aprendizaje de la lengua: para aprender una palabra sensorial, una comunidad entera tiene que tener acceso a un ejemplar denotado por ella, lo cual no es factible en general.

En cuanto a limitaciones *débiles*, nuevamente el caso de los olores es un ejemplo ilustrativo. Hay comunidades que desarrollan lenguajes más exhaustivos y precisos para los aromas, como los especialistas en perfumería⁶, o culturas

donde los olores juegan un rol central, como los Jahai, un grupo de cazadores-recolectores de la Malasia⁷. Culturas que tengan una cocina simple o carezcan de instrumentos musicales pueden tener un vocabulario muy restringido en los dominios del sabor o del sonido simplemente por esta causa, meramente contingente.

Algunas de estas limitaciones pueden aplicarse también a las "traducciones" entre distintas modalidades sensoriales, llamadas "correspondencias transmodales" (crossmodal correspondences) en el ámbito de la psicología empírica⁸. Se trata de asociaciones espontáneas y estadísticamente consistentes que se establecen entre dimensiones básicas de distintos sentidos. Por ejemplo, un sonido grave (propiedad auditiva) se asocia regularmente con un tamaño grande (propiedad visual).

En este caso, el lenguaje es sólo uno de los factores que intervienen en la correspondencia. Para tomar un caso específico, consideremos el caso del sabor y el sonido⁹. Hay bastante evidencia que muestra que el sabor ácido se asocia con sonidos agudos y el amargo con sonidos graves. Aquí es razonable suponer que hay una base corporal: hablamos, cantamos y saboreamos con los mismos órganos, o casi los mismos. Al probar algo ácido hay un gesto facial típico (que ya hacen los bebés), que produce, si se vocaliza, sonidos con formantes vocales agudas (y también emerge ese gesto espontáneamente al escuchar un sonido agudo y penetrante). Estos entrecruzamientos en el cuerpo se refuerzan con correspondencias emocionales y semánticas, y quedan plasmados en el lenguaje: se habla así metafóricamente de sonidos brillantes o dulces, colores estridentes, olores suaves.

Pero estas metáforas transmodales plantean también sus propios desafíos de traducción, pues distan de ser comunes a todas las lenguas. Mientras que nosotros hablamos de sonidos agudos (un término visual y táctil), se habla de sonidos altos (*high pitch*) en inglés, pequeños (en Bali y Java), jóvenes (los Suyá de la Amazonia), débiles (la tribu Bashi del África Central) o incluso, "aquellos que siguen a los cocodrilos" (los Shona Mira de Zimbabwe)¹⁰. Notablemente, en cada cultura los sonidos graves se denominan por un término de polaridad opuesta en la misma dimensión que los agudos (sonidos bajos, grandes, viejos, etc). Nuevamente surge la pregunta (bastante occidental en sí misma) de los universales: estas diferencias culturales, ¿pueden ser referidas a un conjunto limitado de mapas subyacentes, quizás emergiendo de experiencias corporales básicas, interacciones con el entorno físico, o estructuras cognitivas, como un único código semántico abstracto de oposiciones en distintas dimensiones? Dejamos acá con este interrogante abierto.

Bruno Mesz es Pianista, licenciado en Matemáticas, Investigador en MUNTREF Arte y Ciencia.

Notas

¹ Bushdid, C., Magnasco, M. O., Vosshall, L. B., & Keller, A. (2014). Humans can discriminate more than 1 trillion olfactory stimuli. *Science*, 343(6177), 1370-1372.

² Incluso la "set theory" que nombra conjuntos de notas arbitrarios con un código técnico, se limita a una sola octava, clasifican-

do decenas de acordes posibles. Pero el número total de acordes en un piano es del orden de cien billones de trillones...

³ Olofsson, J. K., & Gottfried, J. A. (2015). The muted sense: neurocognitive limitations of olfactory language. *Trends in cognitive sciences*, 19(6), 314-321.

⁴ Stoddart, D. M. 1990: The Scented Ape: The Biology and Culture of Human Odour.

⁵ Braun, M. H., & Cheok, A. D. (2014, November). Towards an olfactory computer-dream interface. In Proceedings of the 11th Conference on Advances in Computer Entertainment Technology (p. 54). ACM.

⁶ Zarzo, M., & Stanton, D. T. (2009). Understanding the underlying dimensions in perfumers' odor perception space as a basis for developing meaningful odor maps. *Attention, Perception, & Psychophysics*, 71(2), 225-247.

⁷ Burenhult, N. and Majid, A. 2011: Olfaction in Aslian ideology and language. *The Senses & Society*, 6, 19-29.

⁸ Spence, C. (2011). Crossmodal correspondences: A tutorial review. *Attention, Perception, & Psychophysics*, 73(4), 971-995.

⁹ Mesz, B., Trevisan, M. A., & Sigman, M. (2011). The taste of music. *Perception*, 40(2), 209-219.

¹⁰ Eitan, Z., & Timmers, R. (2010). Beethoven's last piano sonata and those who follow crocodiles: Cross-domain mappings of auditory pitch in a musical context. *Cognition*, 114(3), 405-422.

Ingrid Pelicori

Traducir para la escena

Sin ser traductora profesional, mi trabajo como actriz me ha conducido numerosas veces a la necesidad de traducir textos para la escena. Mi tarea comenzó cuando al recibir ciertas traducciones para actuar, notaba que estas traducciones, aunque tal vez correctas en cuanto al sentido, conspiraban contra la actuación, la volvían inmediatamente dura, artificiosa, sin vida. Mis primeras traducciones surgieron, entonces, a partir de mis necesidades actorales. Y, por supuesto, por mi conocimiento de algunos idiomas, pero sobre todo por mi conocimiento de la relación entre el actor y la palabra: esto es, lo que se puede poner en la boca, lo que como texto se puede ligar a un cuerpo, lo que un cuerpo puede encarnar. O sea, por mi condición de actriz, es decir, de persona que lleva muchos años arriba del escenario experimentando las relaciones entre un cuerpo y un lenguaje.

En el teatro se suele realizar una nueva traducción para cada nueva puesta en escena. El traductor, salvo una clara decisión en contra, traduce con su lenguaje, que es el de su época. Y así, las traducciones –despojadas del rasgo particular del original- envejecen rápidamente.

Pero además, en el teatro, la traducción se concibe para una puesta en escena determinada, para un momento determinado y para un director determinado, que tiene una visión de qué quiere generar con el espectáculo en su conjunto, y por lo tanto con su lenguaje (me refiero a: distancia o cercanía, cotidianidad o extrañeza, un registro poético o no, un sentido contemporáneo o una sensación algo arcaica). A veces estas decisiones coinciden con las del autor original, y a veces el director desea superponer ciertos procedimientos al material original, de acuerdo a un criterio más general de lo que se propone con el espectáculo. Todas estas decisiones van a incidir en el tipo de traducción que resulte la más adecuada.

En mi experiencia, fueron pocas las veces que tuve que traducir textos naturalistas o cotidianos. Estos no ofrecen mayores dificultades, basta con encontrar la equivalencia más fluida para nuestro idioma; lo que reconocemos como el habla de nuestro lugar, eliminando las construcciones que arrastran hábitos del idioma de origen, y que perturbarían el sentido coloquial que la obra busca.

El trabajo se vuelve más complejo cuando se trata de traducir textos que tienen un tratamiento especial del lenguaje, textos teatrales poéticos o directamente en verso. Acá se abre un sinnúmero de nuevos problemas y de decisiones a tomar. Aceptando, por supuesto, que la única sabiduría consiste en elegir con buen tino qué sacrificar.

Para ejemplificar, me tocó traducir "Bajo el Bosque de Leche", un texto muy poético de Dylan Thomas, que se estrenó en el Teatro San Martín, donde la musicalidad de las palabras, los ritmos, los juegos sonoros, juegan un papel muy importante tanto en el clima y el tono general, como en el sentido profundo del texto. El primer problema deriva de que el inglés es una lengua muy sintética, liviana, con muchos monosílabos, que permite una rápida musicalidad y muchos juegos rítmicos, Nuestra lengua carece de esa flexibilidad. Las palabras en castellano son largas, con muchas vocales, de modo que los efectos rítmicos pueden resultar pesados o demasiado previsibles. El desafío era cómo conservar en nuestro idioma la musicalidad, la liviandad de esos textos y su carácter lúdico. El trabajo fue, entonces, intentar recrear el tipo de operaciones y procedimientos en juego, así como atender al tipo de efecto que se quería provocar. Oír la intención. Henri Meschonnic ha dicho que al traducir poesía "más que lo que dice un texto es lo que hace lo que hay que traducir." "Se trata de hacer en la lengua de llegada, con sus medios propios, lo que el texto le hace a su lengua".

En otras ocasiones debí traducir textos que fueron escritos en otros siglos. Por ejemplo Hamlet. En principio, si de oír la intención se trata, diremos que Shakespeare no tenía ninguna intención de sonar arcaico. De manera que –para ser fieles- el lenguaje no debiera sonar envejecido, y el tratamiento poético –aun en su artificio- debería tener una resonancia que nos interpele hoy.

Un problema recurrente en el teatro es si traducir los clásicos en "tú" o en "vos". Yo soy partidaria de traducir en vos, puesto que es nuestro idioma, y un actor argentino hablando de tú siempre suena artificial, impostado; salvo que sea un clásico español, en cuyo caso toda la cadencia es coherente con ese uso. Pero también es cierto que en Shakespeare y en la tragedia griega, a veces el uso del vos suena chocante. Un actor argentino representando Hamlet que diga "Andate a un convento" cuesta digerirlo. Pero también es un problema para un actor argentino decir "Vete a un convento". En mis traducciones de los clásicos, me dediqué a buscar formas de conjugación que no discriminen entre el tú y el vos, usando diversos procedimientos e intentando variarlos para que se vuelvan invisibles y resulten naturales.

El clásico es tal porque sigue siendo activo, nos sigue hablando hoy, pero el desafío es hacer que se pueda escuchar,

esto es encontrar un equivalente en el tratamiento del lenguaje que pueda ser dicho hoy y acá para que lo pueda escuchar, captar y apreciar un espectador argentino contemporáneo. Así, traducir para la escena conlleva un compromiso con el tiempo presente, la necesidad de hacerse cargo de cómo dialoga ese lenguaje con el público de aquí y ahora, y cómo resuena en la actualidad. Si, como ha dicho Franz Rosenzweig, "traducir es servir a dos amos", en este tipo de desafíos esos dos patrones extreman su tensión.

Pero además del lenguaje de partida y el lenguaje de llegada, el traductor debe tener en cuenta las necesidades de la escena. En primer lugar la concepción de un director que ubica ese elemento —el lenguaje— en un contexto mayor —el espectáculo— que lo condiciona y redefine.

Y en segundo lugar, se debe asumir que es a través del actor que ese lenguaje llegará a destino. La escena presupone la oralidad: un cuerpo, una voz. Se traduce para un actor que va a decir el texto, que va a ponerlo en su boca, o sea lo va a ligar a su cuerpo. Y en ese pasaje del papel a la carne, la resonancia de las palabras, el ritmo, la musicalidad, y todo el tratamiento del lenguaje, va a afectar la sensibilidad del actor, su fluidez, su capacidad de emocionarse y emocionarlo y en definitiva la calidad de su actuación.

Cuando se traduce para la escena, se traduce para una voz. Las palabras le dan forma a la voz, la "informan". Pero la palabra dicha no significa solo por la palabra misma, sino también por el acento, el tono, el ritmo. La voz, que es revelación de una subjetividad, articula una relación entre el sonido y el sentido, modela la palabra, la trabaja, como si fuera un instrumento al que se hace sonar, vibrar, cantar.

Los actores, idealmente, desarrollamos una facultad de conexión íntima con la palabra, una escucha atenta y sutil a las resonancias y vibraciones que produce, permitiendo que la voz las recoja y las asuma. Se trata de habitar la palabra, ser caja de resonancia de su música y, entonces, ofrecerse para que la palabra sea más plena, para que diga más profundamente. La palabra dicha "*antes que concepto es un acontecimiento que capta mi cuerpo*" (M. Ponty).

Pero además, en la palabra dicha, en esa oralidad que es presencia, cuerpo, subjetividad, música, se inscribe lo no dicho, incluso lo indecible: aquello que, en un cuerpo que habla, no termina de cerrarse y queda abierto en la voz, y que remite a ese fondo oscuro contra el que se erige la claridad del lenguaje. Allí baila el actor con la palabra, asumiendo el hermoso desafío de revelar el sentido y al mismo tiempo custodiar el enigma.

Ingrid Pelicori es actriz y traductora.

Dr. Mario Javier Saban De lo oculto a lo revelado

Indagar, explorar, descubrir, *traducir*... son verbos que se los puede considerar 'elementos claves' en la constitución de la estructura del ser humano. No existe en la historia un componente tan universal como es el interés, la búsqueda del conocimiento y el crecimiento, son constantes.

Todas nuestras limitaciones estructurales como seres humanos provocan una división radical de la realidad: existe lo oculto y lo revelado. Lo oculto es todo lo que se encuentra fuera de nuestros límites estructurales, y lo revelado es lo que sospechamos que hemos descubierto.

Para crecer constantemente hay que entrenarse en una actitud de sospecha. Todo cabalista sospecha que debajo de la realidad revelada siempre existe una realidad oculta más profunda y más extensa. Es notable en este sentido la conexión entre lo freudiano y la mística hebrea: ambas son posturas de sospecha, de búsqueda, de exploración... donde las limitaciones deben ser destruidas para dar nacimiento a un nuevo mundo y a un nuevo horizonte.

El descubrimiento de la actitud que hizo de Freud y de todos aquellos que le siguieron como detectives, digamos de la *mente humana*, ya lo habían realizado los cabalistas, los antiguos sabios de la mística judía durante la Edad Media. Sin embargo encontré un elemento probablemente sospechoso para la ciencia racional moderna, pero que me llevó a comprender mejor las relaciones entre lo revelado y lo oculto.

En la tradición mística judía trabajamos con diez dimensiones (Diez Sefirot) y todas ellas se encuentran entrelazadas en forma permanente. Entonces apareció ante mí el concepto del "*alma*". No quiero entrar en cuestiones filosóficas sobre qué es el alma, sin embargo me llamó poderosamente la atención que un nivel del alma humana perteneciese a la Psique. Si esto era así entonces los cabalistas al revelar cinco niveles del alma, dos abajo y dos arriba de la Psique, me llevaban a comprender la Psique en forma cosmogónica. Es que la Psique es un elemento de la propia naturaleza, y por lo tanto, no puede estar desvinculada de la naturaleza donde ella misma se ha desarrollado. En definitiva lo oculto no se reduciría entonces a lo "Oculto de la Psique", sino a lo "Oculto del Cosmos", porque fue en el contexto del Cosmos donde esa Psique se desarrolló.

El "Sod", el secreto de los cabalistas, es que en realidad todo es secreto, pero no un secreto del observador que distorsiona lo observado, como ya lo explica la física cuántica, sino un secreto más profundo, el secreto de la mente en realidad, es el secreto de la existencia. El problema que plantean los cabalistas es que si un sujeto no comprende su "misión" en esta existencia, los problemas de su Psique continuarán. Por lo tanto no podemos intentar equilibrar al sujeto, sino es un sujeto para el "futuro". Todo sujeto es una construcción histórica (familia, religión, padres, abuelos, etc), pero todo sujeto es un proyecto, y el proyecto es mucho más que su historia, porque de acuerdo al proyecto se puede re-interpretar absolutamente la propia historia personal. No existe determinismo histórico, porque en el proceso de transformación, como es una reinterpretación permanente de su propia historia, hay que decir que se construye identidad. Sin embargo, la identidad es dinámica, y en esto debemos entrenarnos a liberarse de las limitaciones estructurales (moral) que han sido impuestas. El sentido de la existencia solo se puede lograr cuando se libera el sujeto de la totalidad de sus condicionamientos. ¿Eso es posible? El cabalista hebreo afirma que es posible.

Lo que no se debe confundir es al religioso con el místico. El religioso posee un Dios infantil (padre protector), pero el místico se ha liberado de la idea de Dios. Dice el texto de Proverbios en la Biblia, "El necio lo cree todo, el inteligente comprende".

La comprensión en un nivel lleva al ateísmo, y el ateísmo en un primer nivel es saludable al liberar la intermediación de seguridad, sin embargo, cuando ingresamos en el vacío existencial, debemos liberarnos del ateísmo. Borrar lo espiritual es borrar la misión existencial de todo ser humano, desde estas perspectivas de la escritura. *No existe curación sin esperanza. No existe una liberación del yo si el sujeto no avanza hacia adelante, podemos aceptar que existen bucles mentales identitarios que nos crean anclajes pesados. Pero la oportunidad existencial es qué hacemos con estos anclajes. El nivel de felicidad que un sujeto alcanza es cuando comprende el funcionamiento de la realidad, pero no de modo dogmático sobre una escuela de pensamiento sino liberándose continuamente de las estructuras que lo predeterminaron (moral). Ser libre pues no es una tarea fácil, para liberarnos de los intermediarios de seguridad el esfuerzo personal es alto.*

Aquí entonces llegamos a lo que en hebreo llamamos el Tejom (el abismo), la angustia de la existencia, la angustia de nuestra finitud frente al Infinito. Y estamos allí en una situación más desesperada: estamos solos. Hay dos formas de estar solos, la primera, la necesidad de los "otros" adquiriendo dependencias emocionales, y la segunda, el deseo de estar con los "otros" aunque soy feliz en el estado de soledad, porque he alcanzado el deseo de mi trascendencia.

La Cabalá hebrea con su potente herramienta del árbol de la vida y sus diferentes dimensiones nos sitúa sobre una sabiduría ancestral donde la mente (Neshamá) está comple-

tamente relacionada con el cuerpo físico (Nefesh), pero lo más importante, donde la mente tiene una conexión con el contexto que va más allá del lenguaje. Aunque tenemos en el árbol de la vida la dimensión de Hod del lenguaje estructurado, no por eso abandonamos niveles del lenguaje más elevados como en la dimensión de Netzaj, así es la música, el arte, la escultura, etc.

Pero *lo misterioso siempre es lo que no decimos*, lo que ocultamos, no lo que ocultamos deliberadamente, sino lo que nos ocultamos a nosotros mismos. ¿Cómo liberarse de nosotros mismos para ser *realmente felices*? Quien logra el sentido de la existencia sea este sentido una construcción, o sea una misión del alma, y se hace *feliz* porque logra un entrenamiento permanente frente a los obstáculos. Todo sujeto necesita reinterpretar su historia a la luz de su futuro, entrenarse en esta visión de la realidad, sospechar de su propio lenguaje.

En la tradición de la cábala decimos que lo más importante no son las letras, porque las letras del texto son la excusa para ver la luz blanca del papel. Lo importante no es el negro de la letra impresa, es que esta oscuridad de la tinta me permite ver la luz que me rodea. No realicemos una reducción. Si un sujeto logra ver la luz del papel entonces comprenderá la función de la oscuridad de las letras. No anclarse en el lenguaje, intentar captar la luz de fondo, es el verdadero mensaje y propósito de esta existencia. Shalom.

Mario Javier Saban es Doctor en Filosofía (2008) Universidad Complutense de Madrid. Dr. en Antropología (2012) Univ. Rovira i Virgili de Tarragona, Dr. en Psicología (2015) Univ. Ramon Llull de Barcelona. Dr. en Historia (2016) Univ. de Lleida. Dr. en Teología (2018) Univ. de Murcia. Dr. en Matemática Aplicada (2018) Univ. Alicante. Autor, 15 obras publicadas.

FUNCIÓN DEL LECTOR

www.bibliotecaoscarmasotta.wordpress.com



Biblioteca Oscar Masotta

La biblioteca de la Escuela Freudiana de la Argentina