

quien el primero menciona en muchas de sus creaciones insistentemente. De modo ilustrativo, se desmenuza la expresión que da nombre a la obra y que tiene carácter atributivo: *Son gotas de autismo visual*. Para Chejfec, estos microrrelatos se componen de partes autónomas y reiteradas que tratan de verbalizarse como objetos plásticos; la previsión de la dificultad del propósito se enfatiza en la premonición del margen al que puede llevar el empleo de un lenguaje devenido autista.

Tres son las entrevistas incluidas (sin orden cronológico) en el volumen: “Me dirijo a un lector que todavía no existe”, “Confesiones del reverso” y “¿Qué hacía el Arzobispo de La Habana leyendo *Paradiso*?” conducidas respectivamente por Carlos Espinosa Domínguez en 2001, por Pablo Cuba de Soria en 2006 y 2012, y Enrico Mario Santí en 1996. El diálogo que se produce pone de manifiesto una punzante actitud polemista y marginal del entrevistado que hila memoraciones, explicaciones y conceptos, que van desde lo personal, a lo literario o lo cultural, capaz de provocar el desconcierto y la iluminación casi simultáneamente. Las respuestas que proporciona a los interlocutores continúan la retórica habitual de su creación artística; de manera que se construyen desde la contradicción con que describe la pertenencia y el rechazo a Orígenes, desde la retórica del escritor no-escritor, o desde la esencialidad de alguno de los heterónimos más característicos: el Dr. Fantasma y el Constructor de Cajitas.

Finalmente, se incluye la transcripción completa de la conferencia titulada “Maestro por penúltima vez”. Pronunciada dentro de un ciclo titulado “De poeta a poeta” celebrado en Madrid en 2009.

Por petición expresa de los organizadores del evento, el autor vuelve a reflexionar –sin renunciar al discurso característico de la poética descrita para sus obras literarias– sobre la relación que mantuvo con Lezama y la significación del creador de *Paradiso* como escritor, como director de *Orígenes* y como maestro.

Si bien los artículos que componen el volumen no son inéditos, ya que han aparecido con anterioridad de diversos modos en otras publicaciones, el acceso a estos no es inmediato en todos los casos. La recopilación de los mismos en *La Patria Albina*, gracias a la labor como editor de Aguilera, además de facilitar la lectura como conjunto de estudios, aproximaciones y entrevistas, cumple la función de reforzar el interés creciente por García Vega que poco a poco se ha de ir consolidando a través del aumento del número de textos y de las perspectivas de análisis crítico por medio de la aparición de colecciones de ensayos tan oportunas como la que se reseña.

JESÚS GÓMEZ-DE-TEJADA

(UNIVERSIDAD DE SEVILLA / IDESH.  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHILE,  
SANTIAGO DE CHILE)

**M<sup>a</sup> Carmen África Vidal Claramonte:** *“Dile que le he escrito un blues”. Del texto como partitura a la partitura como traducción en la literatura latinoamericana.* Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert 2017. 186 páginas.

Este estudio de Vidal Claramonte parte de un presupuesto fundamental que abre y cierra la obra: traducir e interpretar es vivir (pp. 16 y 156). Este deseo y, a la

vez, necesidad de traducir, lleva a la autora a estudiar la complejidad de la palabra a través de distintos campos (literatura, pintura y, muy especialmente, música) e idiomas (particularmente español e inglés) a través de la traducción entendida como una metáfora de la movilidad contemporánea, imaginando una red infinita de conexiones, como la biblioteca borgiana. Desde esta aproximación, la autora reivindica la traducción como un proceso creativo de primer orden, no necesariamente supeditado a la creación poética o musical. De hecho, la traducción, si se encara como una simple forma meramente mecánica e instrumental de reproducir una lengua en otra, se empobrece considerablemente. En este sentido, Vidal Claramonte organiza su texto alrededor de la “interpretación” que tanto músicos como traductores dan a un texto literario o una partitura musical. La traducción es una interpretación en el sentido pleno de la palabra, que actualiza el texto pasado o foráneo a una audiencia que no tiene acceso a ese original. Dentro de esta aproximación musical, se reivindica la revalorización del ruido, lo más importante.

Para lograr su objetivo, el texto se articula en cinco capítulos, precedidos de un prólogo de David Johnson y seguidos de un epílogo de Esperanza Bielsa. En el primer capítulo, “*Allegro ma non troppo*”, la autora ofrece su marcha comparativa entre traducción y música, partiendo de una idea del antropólogo Lluís Duch: vivir es traducir, interpretar. El ser humano vive interpretando las cosas a palabras y estas a otras palabras. La autora defiende que, si bien la relación entre la música y la literatura existe desde hace tiempo,

no ocurre lo mismo con la traducción y la música, y esta obra pretende llenar ese vacío, mezclando ambos campos. Por si la idea pueda parecer descabellada, ofrece una serie de ejemplos que ayudan a reivindicar la mezcla de distintas disciplinas consideradas dispares, tal y como ella hace en este texto.

El segundo capítulo reivindica el papel del ruido en la traducción, entendiendo por tal “la multiplicidad inherente a la palabra, las múltiples voces que constituyen el significado” (p. 45), es decir, toda la polisemia y las distintas connotaciones de un término. Para ello, se mete en la música y en la pintura, analizando los *White paintings* de Robert Rauschenberg en 1951 y la revolucionaria “4’33” de John Cage, que demuestran que el blanco neutral o el silencio total no existen, ya que cada persona aporta su propia experiencia cultural y personal a la interpretación de la obra. De la misma manera, cada palabra evoca y viene acompañada de ruidos y ecos que no son los mismos para cada persona. El lenguaje carece de la neutralidad e inocencia que antaño se le presuponía. De ahí que la labor del traductor sea reflexionar sobre “cómo se construye el mundo con el lenguaje” (p. 42), entrando en la dimensión ética y revalorizando la función del ritmo y el papel del ruido, que pasa a ser lo más interesante y difícil de traducir para la autora. El ritmo es el elemento que construye esos ruidos y refleja una organización y una visión del mundo en una cultura particular a través de mecanismos de repetición. Vidal Claramonte entra en los problemas internacionales causados por malas traducciones, o los problemas de traducir obras como *Tintín* o *Astérix*.

En el tercer capítulo, se centra en el concepto de equivalencia, comparando la obra de dos músicos y dos escritores. La primera dupla, formada por Igor Stravinsky y Milan Kundera, le sirve para contrastar la visión que ambos tenían de sus “intérpretes” (directores de orquesta en un caso, traductores en el otro) como alguien que debería ser “invisible” y no afectar en lo más mínimo el original, con la visión que la otra dupla, formada por John Gould y Jorge Luis Borges, para quienes el intérprete es un recreador o reescritor del original. La obsesión final por el control y la autoridad final que tenían Stravinsky o Kundera (y que para Theodor Adorno significaba una mentalidad fascista) contrasta con la visión que Borges tenía de la “versión definitiva” de una obra como una falacia irreal (p. 71), puesto que el original y la traducción son siempre infieles el uno al otro. De hecho, Vidal Claramonte recalca cómo Borges llegó a construir varias historias como traducciones infieles de otros textos, y esa multiplicidad y diferencia entre las versiones constituye una fuente de riqueza para él, al contrario de lo que pensaba Kundera, quien llegó a reescribir varias veces sus obras y en distintos idiomas, en busca de esa versión final y definitiva. La autora dedica bastante espacio a estudiar la visión que Borges tenía de Cervantes, sobre todo en el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, pero también a lo largo de su obra, con el tema de la duplicación y de los espejos como metáforas de la duplicidad entre el original y la traducción. De ahí pasa a estudiar a John Gould, quien (para horror de Stravinsky) consideraba que eran posibles múltiples interpretaciones diferentes de una misma partitura. La

autora concluye analizando cómo, en el caso de la literatura experimental, es necesaria una aproximación como la de Borges para posibilitar la traducción de este tipo de obras que juegan con el lenguaje, con sus ruidos y ritmos.

El cuarto capítulo, “Voces en contrapunto”, le sirve a Vidal Claramonte para emplear este recurso musical, el contrapunto, en el estudio de obras con el fin de demostrar cuestiones de poder y asimetría en obras que presentan un espacio cosmopolita y multilingüe. Partiendo de Edward Said y su obra *Reflections on Exile*, en la que este reparaba en el continuo fluir en que vive el exiliado, este capítulo analiza la complejidad lingüística en la obra de una serie de escritores a caballo entre dos culturas (o, como ella los denomina siguiendo la terminología de Daniel Aaron, “hyphenated writers”, p. 101), con los consecuentes problemas de traducción para ese contrapunto entre las dos melodías o ritmos de las dos lenguas presentes en sus obras. Así, y usando los conceptos bajtinianos del dialogismo y lo carnavalesco, al igual que los códigos fronterizos de Gloria Alzandúa o el concepto de universalidad ambigua de Étienne Balibar, la autora entra a estudiar a escritores como Julia Álvarez, Tato Laviera, Luis Rafael Sánchez, Ana Lydia Vega, Rosario Ferré y Esmeralda Santiago. Estos autores emplean distintas técnicas contrapuntísticas (como el empleo de sintaxis española en inglés, o la mezcla de términos de una y otra lengua) que suponen un reto para el traductor. Se para a analizar especialmente el papel que tenía el español peninsular a la hora de traducir estas obras en inglés y español caribeño. Concluye, trayendo a colación a Paul Ricoeur, Jacques Derrida

y Michel Serre, con varias ideas de posibles metodologías traductológicas para conservar la diversidad el contrapunto del original.

El último capítulo, “Coda: un beso no es un *kiss* (por fin, el *blues*)”, reflexiona sobre cómo las palabras no tienen un sinónimo perfecto en otras lenguas, puesto que no solo significan, sino que implican y evocan esos ruidos que ella analiza en el capítulo segundo. Por lo tanto, no existe la traducción única y perfecta, sino versiones. A través de la reflexión que Roland Barthes hacía en *El placer del texto* sobre sentir los idiomas, aunque no se siga uno solo desde el punto de vista lingüístico, ella dice que la esencia de traducir es ese sentir los ruidos e impurezas de los diferentes ritmos de culturas e idiomas diferentes. Difícil labor, pero no imposible. La creatividad, pues, es clave.

Obra gratamente interesante y recomendable para los amantes de la traductología, especialmente aquellos que busquen una referencia teórica (estudiantes de posgrado, profesionales), especialmente en las áreas de la literatura y la publicidad, no tanto la traducción técnica. Tal vez no recomendable para estudiantes de licenciatura, puesto que es una obra bastante teórica. La lectura es grata y a pesar de entrar y salir de distintas artes (principalmente literatura y música, pero también pintura) e idiomas (inglés, español, francés, alemán...) se lee con gusto y fluidez. Algunas ideas, como la consideración de los escritores latinos en EE UU como literatura poscolonial, pueden estar abiertas al debate, y para algunos lectores ciertas nociones pueden parecer viejas ideas en envoltorios nuevos (por ejemplo, el “ruido” como una versión del conjunto

formado por la polisemia, la connotación y la evolución diacrónica de la palabra), pero la propuesta de la traducción como un arte creativo que crea su propia versión es válida y muy relevante.

MIGUEL GONZÁLEZ-ABELLÁS  
(WASHBURN UNIVERSITY,  
TOPEKA, KANSAS)

**Katherine Ford: *The Theater of Revisions in the Hispanic Caribbean*. Basingstoke: Palgrave Macmillan (New Directions in Latin American Culture), 2017. IX + 219 páginas.**

El proyecto de Katherine Ford considera el intrincado proceso y funcionalidad de la reescritura en el género teatral caribeño y su intrínseco valor para (re)presentar la identidad nacional y regional de una determinada época. En su análisis crítico, Ford se encarga de subrayar las formas en que dieciséis nuevas revisiones teatrales del Caribe hispano dialogan con el texto original para entender en qué maneras y por qué motivos se revierte al pasado para encontrar soluciones en el presente y lograr así, mejorar el futuro. Ford mantiene el hilo analítico de cada una estas obras a través de la noción del palimpsesto y responde a la incógnita: ¿por qué el pasado (regional, literario, histórico y religioso) importa a la hora de hacer teatro y qué puede aprender “el lector/espectador” de dichos procesos de revisión?

Tal respuesta se formula en seis capítulos orgánicamente estructurados para dilucidar el proceso y producto de revisiones teatrales en Cuba, Puerto Rico y