

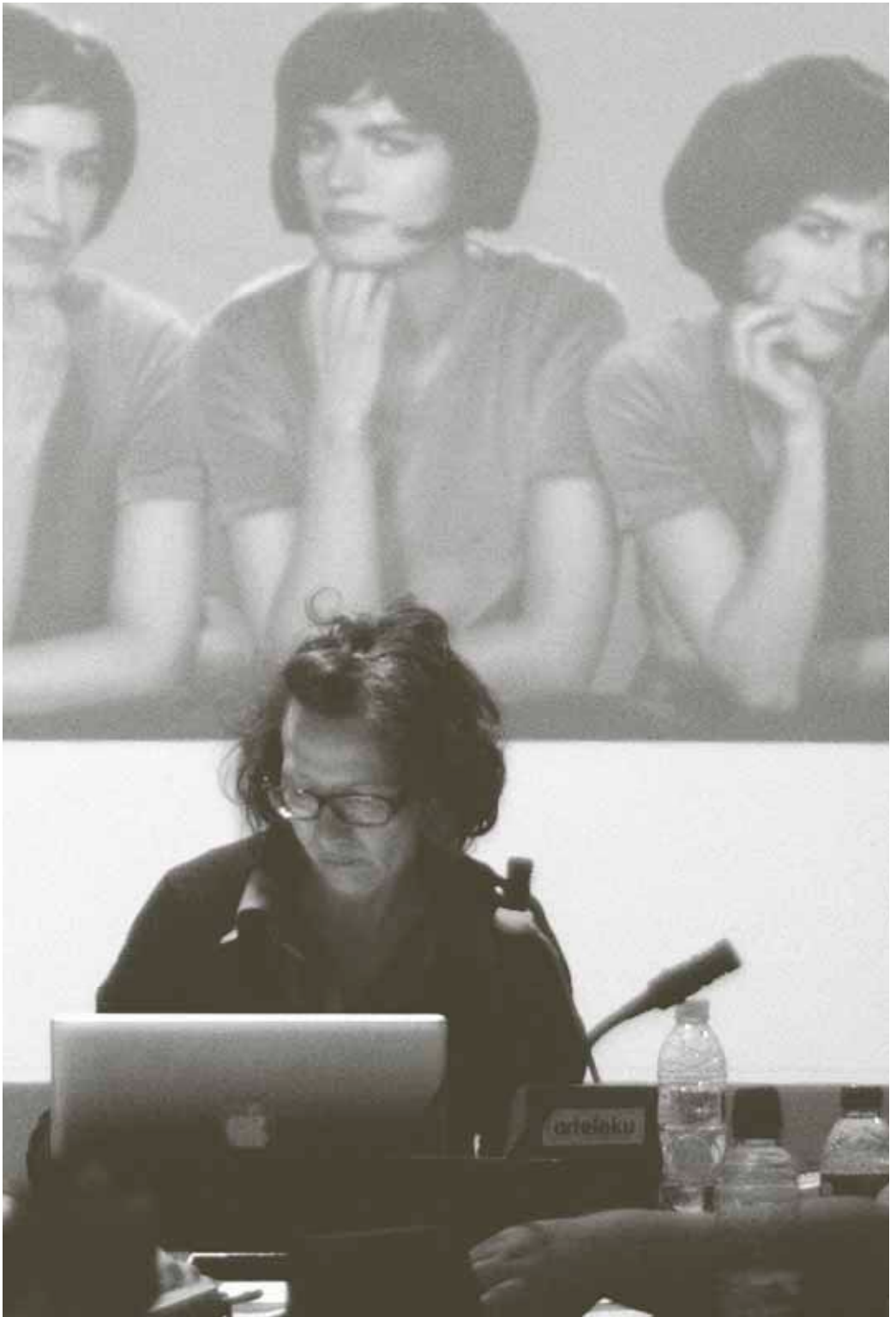
Kultura itzulpen ariketek batak besteari jarraitzen diote, bai egunerokotasunean eta baita hurrengo orrialdeetan ere. Itzulpenek kode eta objektuen artean erlazio posibleak irudikatzen dizkigute, mekanikotasunetik haratagoko harreman bide berriak eraikitzearekin batera. Itzulpenarena ariketa errepikakorra izan arren, eta ariketa errepikakorra delako da berria haueetatik ondorioztatzen den informazioa.

Itzulpengintza norberak egunero egiten duen ekintza da. Inguratzen gaituzten kodeak ulertzeko, horietaz baliatzeko eta horiek eraldatzeko ekintza. Ulermen, baliatze eta eraldaketa hau aurrera eramateko teknika ezberdinak erabiltzen ditugu. Hona ekarri ditugunak, teknika ezberdinetatik eta teknika ezberdinez hitz egiten diguten esperientziak dira.

Los ejercicios de traducción cultural se suceden unos a otros en las páginas que siguen, tal y como ocurre en la cotidianidad. Las traducciones son representaciones de las posibles relaciones entre códigos y objetos, al tiempo que construyen nuevas formas de relación más allá de su propio mecanismo. Aunque la traducción sea un ejercicio repetitivo –y precisamente porque es un ejercicio repetitivo–, la información que produce es siempre diferente.

La traducción es un acto habitual en nuestra vida. Un acto de comprensión de los códigos que nos rodean, un acto de utilización y de transformación de los mismos, para cuya materialización utilizamos diversas técnicas. Hemos traído a estas páginas experiencias que nos hablan desde y sobre algunas de estas técnicas.





↑ *Processing the Copy* tailerra, Artelekun. [Aitor Bengoetxea]

Cornelia Sollfrank

Cornelia Sollfrankek margolaritza ikasi zuen Municheko Arte Ederreko Akademian (Irak. Helmut Sturm/SPUR), eta Arte Ederrak Hochschule für bildende Künste Hamburgren (Irak. Bernhard Johannes Blume).

90eko hamarkadaren erdialdetik aurrera, Cornelia Sollfrank hacker, ziberfeminista, artista kontzeptual eta net.artistak ikertzen jardun du, eta munduko komunikazio sareak eta abangoardia klasikoen arte estrategia subertsiboak medio digitalera transferitzen. Interes berezia agertzen du egiletza eredu berriekin esperimintatzen, mota guztietako eskuratze artistikoekin jarraitzen eta jenialtasunaren eta originaltasunaren gaineko mitoak deseraikitzen –*Automatically Generated Authorship*, audio lana (2004)–. Lan ildo horren muinean, net.art generator kontzeptua dago; hau da, Interneteko materialak berriz konbinatu eta haiekin collageak egiten dituzten ordenagailu programak. Zenbait urtez, Sollfrankek ekarpen artistikoak egin dizkio egile eskubideei eta jabego intelektualari buruzko diskurtsoari –*Legal Perspective*, plug.in, Basilea (2004); *I Don't Know*, Cornelia Sollfranken eta Andy Warholen arteko elkarrizketa bat, bideo (2006); *MuseumShop* (2007)–.

Haren lanaren beste alderdi batek zerikusia du lankidetzarekin, sareko lanarekin eta komunikazioarekin, horiek guztiak arte praktikak baitira. Testuinguru horretan, Sollfrank *THE THING Hamburg* arte eta kritikari buruzko sareko aldizkariaren koeditorea da. Gainera, haren lan askotan agertzen da –inplizituki zein esplizituki– genero ikuspegi espezifikoak. 2006an, Sollfrankek *revisiting feminist art* sortari hasiera eman zion, eta bertan errepikatu egiten ditu arte feministaren hasierako jarrerak. Sollfrank → artwarez.org eta → obn.org orrien webmissterra da. Zenbait posta zerrenda eraman eta moderatu egiten ditu; besteak beste, Hanburgoko *[echo] Kunst, Kritik und Kulturpolitik, Surveillance Studies* eta *Oldboys*. Bere komunikazio egituraren barruan badu, orobat, blog bat eta bere zerbitzaria.

Sollfrank *frauen-und-technik* eta *–Innen* kolektiboen kide fundatzailea izan zen, eta *Old Boys Network* munduko sare ziberfeminista abiarazi zuen. Elkarlanean jardun zuen, ziberfeminismoari buruzko nazioarteko hiru kongresu antolatuzko (1997–2001). *Female Extension* (1997) proiektuan (1997) –museo batek net.arten gainean egindako lehen lehiaketaren hackeatzea–, Sollfrankek net.arteko 300 emakumezko artista birtualez bete zuen museo bat.

[Maider Zilbeti]

Azken urteotan egiletza eredu berriekin esperimentatzean finkatu duzu zure interesa. Feminismoan, eta zehazkiago ziberfeminismoan, nola garatzen dira egiletzaren kontzeptua eta ideia?

Zer motatako egiletza beharko litzateke zure ikusmoldearen araberako ziberfeminismoaren helburuak betetzeko?

[Cornelia Sollfrank]

Lehenengo eta behin, aipatu nahi nuke egiletza, kontzeptu gisa hartua, sormenezko diziplina guztiei aplika dakiekeela; baina artista naizenez, niretzat oso gauza logikoa da neure diziplinaren ikuspegitik abiatzea.

Gaur egungo arte munduari begirada bat egiten badiogu, oraindik ere desberdintasun nabarmena hautematen dugu gizon eta emakume artisten (=egileen) kopuruen artean; ez bakarrik artearen historia markatzen duten erakusketa handietan ordezkatuak artean, baita arrakasta profesional (eta finantzazko) handiena izan duten artisten artean ere. Baztertze horrek arrazoi estrukturalak ditu, eta badu erlaziorik «arte» eta «artista» berez definitzeko tradizioarekin. Arte feministaren historiak ekarpen baliotsua egin du esparru horretan, bere diziplinaren jatorriak aztertzean. Giorgio Vasarik 1550ean «Pintore, eskultore eta arkitekto bikainen bizitzak» izenburua daraman idatzitako lehen arte historian emakume gutxi batzuk agertzen ziren, baina haien bigarren mailako posizioa erakusteko helburu bakararekin. Maik Christadlerrek azaltzen duen moduan, emakume artistak kanpoan geratzen ziren barnean sartze hutsaren bidez. Vasarik printzipio maskulino eta femeninoez eta haiek sorkuntzazko ekintzarekin zuten erlazio «naturalaz» egiten zuen deskribapenak ekarri zuen sormena gauza maskulinotzat jo izatea, eta gainera egiletza zein artelana gizonetzkoaren eta «beste» emakumearen artean bereizketa eginez eratzen da. Egiletza eredu feministez edo ziberfeministez gogoeta egin nahi badugu, lehenbizi historia hori ulertu beharko dugu, eta gero, estrategiak garatzen hasi, emakume sortzailearen paper neketsua islatu, deseraiki eta hari azpjjana egiteko.

Egiletzari buruzko teoria feministarentzat, kontu nagusietako bat izan da beti ea egile banakoaren kontzeptuari eutsi nahi diogun –eta kontzeptu hori batez ere egiletza maskulinoarena izan da–, ea esparru horri eutsi nahi diogun eta bakar-bakarrik falta diren gizabanako femeninoak gaineratu, edo ez ote zen hobeia izango bestelako kontzeptu bat pentsatzea, eskuarki. Ikuspuntu historiko batetik, emakumeek ez dute sekula izan egile posizioa okupatzeko eta dagokien autoritatea erreklamatzeko aukerarik; bestalde, bada ikuspegi feminista bat emakumezko egileak berreskuratzen, berriro ebaluatzen eta kanonaren parte izan daitezen lan egiten duena. Eta uste dut galdera horrentzat ez dagoela erantzun argi eta garbirik; antza denez, estrategia kontraesandun sorta bat sortzen baitu.

Michel Foucaultentzat, hori baino gehiago medio bat da egilea, eta haren bitartez adierazten da tradizio kultural guztia. Hark idatzi zuen: «Egilea ez da bere testuen jabea, eta ez du haien gaineko

Orduan, non geratzen da bere kabuz hitz egiten duen emakumezko artista/sortzailearen irudia? Egiletza banakoari –maskulinoari– azpizana egiteko aukerak praktika politiko–estetikoak ekoiztera eramaten al gaitu?

Orduan, egiletza eredu berri horiek estrategia kontraesandunen alde jokatzeko dutenak al dira? Estrategia kontraesandunen bat aipatu al zenezake?

ardurarik ere; ez da ez ekoizlea, ez asmatzailea». Foucaultentzat egilea korapilo bat besterik ez da eragin amaigabeen sarearen barruan, eta edozein «jatorritatik» urrun aurkitzen da. Ikuspuntu horrek izugarri lagundu zidan, eta nire arte praktikan hori konbinatu egiten dut neure buruaren eszenaratze ludiko eta performatiboarekin; ez jada egile gisa, jenio gisa baizik.

Oso galdera garrantzitsua da hori, egiletza (maskulinoa) eta haren funtzioa zalantzan jartzeak eta eztabaidatzeak ez baitu esan nahi besterik gabe egiletza kontzeptua atzean utz dezakegunik. Egiletzak mendebaldeko gure gizartearen (baita kapitalismoaren ere) oinarriak dauden indibidualtasun eta subjektibotasun ideia garrantzitsuetan botatzen ditu erroak. Kritikak eta eredu berriak adierazteko edozein saialdik kontuan hartu behar du tradizio hori. Eta motibo horrexengatik daude arrazoi mordoxka egiletza kontzeptuari besterik gabe ez ikusiarena ez egiteko. Eberhard Ortland alemaniar filosofoak zenbait kategoriatan banatu ditu arrazoiak: ekonomikoak, politikoak, erotikoak eta semantikoak.

Sortzen diren praktika politiko eta estetikoak buruz egin duzun galderari erantzuteko, lehenik eta behin, arte produkzioaren alorreko nozio jakin batzuk –hala nola, jenialtasuna– mantentzeko interesa nork duen eztabaidatu beharko da. Jenialtasuna kontzeptu burges peto-petoa da, eta jokaera eredu bat sortzen du artistarentzat, indibidualista, asozial, arrotz apolitiko edo tentel gisa. Molde horretako jokaera eredu baten helburua ez da gizartearen aginte egiturari erronka jotzea, ezta arteen ikusmolde emantzipatzaile bat babestea ere. Horrenbestez, arteen ikusmolde burgesaren ugaltzearen zerbitzura –ikuspegi kolaboratzaileak eta banatutakoak barne– besterik gabe ez dauden praktika guztiak eredu berriak dira.

Egia esan, kontraesandunak izan daitezke, itxuraz; baina nik nahiago dut performatiboak direla esan. Izan ere, aldi berean hainbat posizio hartzean, agerian uzten dituzte azpiko egiturak.

Halako estrategia baten adibide bat da *Improved Tele-vision* nire proiektua → <http://artwarez.org/static/improvedTV>

Arnold Schönberg *Verklärte Nacht* lan goiztiarrean oinarritzen da. 70eko hamarkadaren hasieran, Nam June Paik pieza hari erantzun zion, erreproduktzio abiadura %25 murriztuta; emaitza binilozko disko batean grabatu zuen, eta Merce Cunningham

Performatibotasunak egiletza askotarikoa behar al du funtziona dezan?

Egiletza askotariko lan batek ezinbestean eskatzen al ditu estrategia kontraesandunak?

haren lagunak musika pieza berriarentzako koreografia sortu zuen. Dieter Roth artista, Schönbergen miresle handia bera, oso haserretu zen «musikari egindako irain» harengatik, eta bi urte geroago, Paiken diskoa grabazio estudio batera eraman, abiadura laukoiztu eta berak ere grabatu egin zuen emaitza –«jatorrizkoarekin» antzekotasunik bazuen ere, ez zen berdin-berdina– binilozko disko batean, oraingoan bere izenpean. Interbentzio sorta haren berri jakin nuenean, Schönberg-Paik-Roth genealogiari neure izena gaineratzea erabaki nuen, eta beste interbentzio bat egitea, «behin betikoa» esan niona.

Interbentzioaren parametroa musika erreproduzitzeko abiadura baitzen, abiaduraren gaineko erabakia entzuleriaren esku uztea deliberatu nuen, entzulearen esku, alegia. Internet plataforma batean, erabiltzaileak berak erabaki dezake zer abiaduratan erreproduzitu behar den musika, eta erakusketa hartarako egin nuen soinu instalazioan Schönberg-Paik-Roth-Sollfrank genealogia sortu nuen, lauron marrazki potreta sorta baten bidez. Haien ondoan testu bat zihoan, informazio gehigarria emateko; atzealdean aditzen zen musika, berriz, piezaren hainbat bertsioren arteko nahasketa bat zen.

Nik areago esango nuke performatibotasuna egiletza askotarikoaren adierazpena dela, baina horrek ez du nahitaez esan gura zenbait pertsonak inplikaturata egon behar dutenik. Egiletza askotariko kontzeptua inongo arazorik gabe gauza dezake pertsona bakar batek.

Ezetz uste dut. Kontraesanezko estalkia jokoan sartzea edo ez testuinguruaren araberakoa da. Demagun pertsona batzuek elkarren artean produktu bat sortu dutela, esate baterako, ordenagailu programa edo jolas bat –adibide horiek erabili ohi dira egiletza eredu berri gisa medio digitalen alorrean–. Halako kasu batean, funtzionala izango den produktua sortzea da helburua.

Kasu honetan, interesgarriak diren ondorioak ez dira egiletzari dagozkionak, ekonomikoak baizik. Artearen munduan hori bestelakoa izan liteke, motiboa oraindik ere erreferentzia nagusia delako, beharbada ez nahitaez lana ekoizteko orduan, bai, ordea, lana hautemateko orduan.

Esan al daiteke egiletza askotarikoak bakarrik sortzen duela estetika politiko bat?

Gai politikoez ari gara artelan bateko motibo diren aldetik? Artea berez politikoa dela dioen ideiarri jarraitzen al diogu? Seguru asko ez, bi ikuspegi horiek ahalbidetu egiten baitute lan horiek erraz bereganatzea artearen merkatu nagusiak, eta hartara, haien nolakotasun erradikal edo erresistentziazkoak neutralizatzea. *Old Boys Network* –1997an sortu nuen elkarkidetzan nazioarteko lehen sare ziberfeminista → www.obn.org– sarearen leloa, berriz, «Modua da mezua, kodea kolektibotasuna» zen. Lelo horrek gure ideia adierazten zuen; alegia, erradikalismo ororen jatorria dela gauzak NOLA egiten dituzun, eta horrekin batera erresistentzia politikoa NOLA antolatzen zarenetik abiatzen dela. Eta nik beti uste izan dut antolatzeke gure MOLDEA nolabaiteko estetika bat zela. Hortik lotura bat eraiki genezake, zure galderara itzuliko gaituena.

Estetika politikoa ziur aski ez da gizabanako batek artelan batean sor dezakeen zerbait, erreferentzia sistema bat baizik; testuinguru bat, bereganatu dezaten aukerari aurre egiten diona, bereganatu nahi duena edonor dela ere, helburua edozein dela ere.

Artearen merkatu nagusiaz mintzo zara. Artearen merkatu nagusi horrek bultzatu al zaitu legezko borroka?

Egile eskubideei buruzko gaiekiko nire konpromisoaren hasiera izan zen, hain zuzen, behin batean Suitzan aurkeztu behar nuen erakusketa bat bertan behera geratu zenean, ustez egile eskubideak urratzen nituelako. Hura 2004an gertatu zen. Harrezkero, ikerketak egin ditut egile eskubideen eta «jabego intelektualaren» gainean eta horiek artearekin duten erlazioarekin lotutako gaietan. Eta niretzat garrantzitsua da esatea lan hau egiten ari banaiz, ez dela sistemaren biktima naizelako; aitzitik, legea erabiltzen dut, lege adituak eta lege sistemaren logika osoa darabiltzat material gisa nire lan artistikorako.

Egia esan, arlo horrek arazo asko ditu, eta garatzeko duen modua oso kezagarria da; neurri batean, baita absurdoa ere. Arazo horietako batzuk argitzeko, nire diziplinaren (artearen) metodoak erabili besterik ez dut egiten; estrategia horrek ez bakarrik emaitza estetikoak emango dituelakoan, baizik eta guztiz desiragarria izango litzatekeen eragin politikoa ere izango duelakoan.

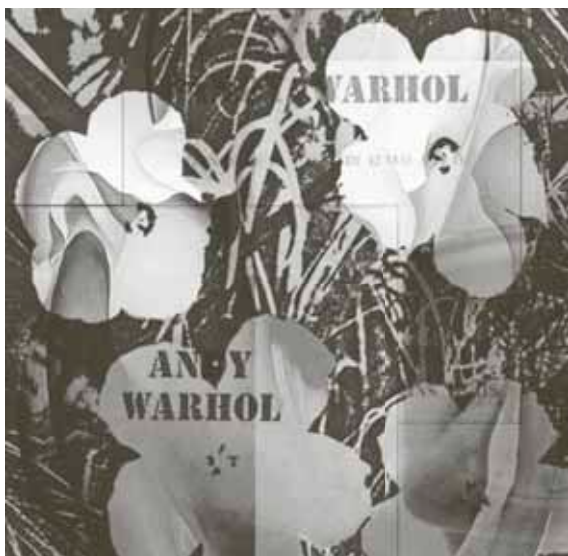
Deskriba al zenezake ildo horretan doan egungo zure proiekturen bat?

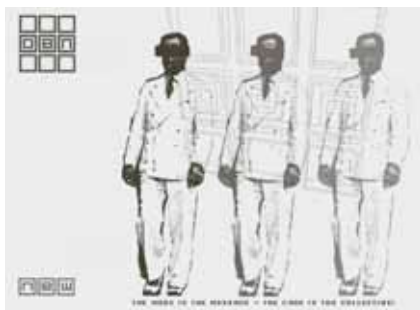
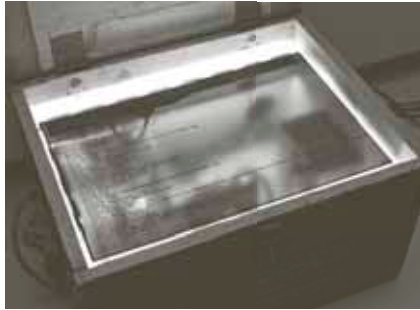
Suitzako erakusketa bertan behera geratu zeneko hartatik abiatuta, «monografia» artistiko bat eraikitzeari ekin nion. Liskarbide izandakoaz –Andy Warholen lore famatuak– baliatzen da, beste artista baten obra bere lan berriaren parte

Erakusketa hori egiletza askotarikoaren gaineko zure kontzeptu teorikoak praktikara eramateko ariketa bat al da? Zein izango da zure hurrengo urratsa estrategia politiko-estetiko horretan?

balitz bezala erabiltzen duen artistaren alderdi posible guztiak irudikatze aurrekari moduan. Neure lege ikerketa egin nuen aurrena, eta haren emaitza bideo batean bildu. Gero lau abokatu espezializaturik egin nien kontsulta, beren aholkularitza profesionala eman ziezadaten (beste bideo-instalazio bat), eta azkenik artistarekin (Warhol) alegiazko elkarrizketa bat izan nuen, gaiaz mintzatzeko (oraingoan ere bideo bat). Gainera, loreen irudien aldaera gehiago sortu nituen zenbait formatutan (kopia digitalak, pintura, animazioa), egokitzapen adibide gehiago sortzarren. Honetan ere, egiletzaren eta originaltasunaren alderdi filosofikoak izan ditut helburu, egile eskubideari zuzen-zuzenean lotuta baitaude, noski. Une honetan, monografia bukatzen ari naiz, eta Warhol Fundazioari baimen eskakizun bat egin diot; izan ere, loreak egokitzapen artistiko batean erabiltzeko baimena eskatu nahi diet. Emaitza ikusgai egongo da uda honetan HMKV Arte Mediatikorako Elkartean (Dortmund, Alemania) arteari eta egile eskubideei buruz egingo den erakusketa batean.

Ez dut inoiz urratsez urrats lan egiten, nik aldi berean gauza desberdinak egiten ditut, eta zenbait estrategiari jarraitzen diet. Nire lanaren parte handiena une honetan ikerketak betetzen du, doktoretza bat prestatzen ari bainaiz Dunder Unibertsitatean, Eskozian. Artearen, egile eskubideen eta ezagutzaren ekonomiaren gaineko gaiez idazten ari naiz; baina, era berean, esparru horretako estrategia artistiko eta estetikoak analizatzen, eta baita sintetizatzen ere, saiatzen naiz. Abian dagoen beste proiektu bat → <http://thing-hamburg.de> Internet plataforma da. Arteari eta kritikari buruzko plataforma bat da, batez ere Hamburgoko komunitateari zuzendua. Plataformaren kide fundatzailea naiz, eta aldizkari sekzioaren koeditorea. Orain horretaz asko hitz egiten ez den arren, medio txiki eta ukimenezkoek jokatu beharreko rola oso garrantzitsua da, eta orain arte ez da oso erabilia izan, batez ere artearen munduan. Arrazoiren bat dela medio, jendea hipnotizatuta bezala geratzen da arte aldizkariari begira; eta, beraz, engainagarriak izateaz gainera, erabat erreakzionarioak ere badira.





Cornelia Sollfrank

Cornelia Sollfrank estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de Munich (Prof. Helmut Sturm/SPUR), y Bellas Artes en la Hochschule für bildende Künste Hamburg (Prof. Bernhard Johannes Blume).

Desde mediados de los 90, Sollfrank –hacker, ciberfeminista, artista conceptual y net. artista– lleva investigando las redes de comunicación a nivel mundial, y transfiriendo estrategias artísticas subversivas de las vanguardias clásicas al medio digital. Se muestra especialmente interesada en experimentar con nuevos modelos de autoría, continuar todo tipo de apropiación artística y deconstruir mitos sobre la genialidad y la originalidad –*Automatically Generated Authorship*, obra de audio (2004)–. En el núcleo de esta línea de trabajo está su concepto de *net.art generator*, programas de ordenador que recombinan y hacen collages con material de Internet. Durante varios años, Sollfrank ha hecho contribuciones artísticas al discurso acerca de los derechos de autor y la propiedad intelectual –*Legal Perspective*, plug.in, Basilea (2004); *I Don't Know, una conversación entre Cornelia Sollfrank y Andy Warhol*, vídeo (2006); *MuseumShop* (2007)–.

Otro aspecto de su trabajo tiene que ver con la colaboración, el trabajo en red y la comunicación como prácticas artísticas. En este contexto, Sollfrank es co-editora de la revista de arte y crítica online *THE THING Hamburg*. Además, muchas de sus obras incluyen –implícita o explícitamente– un enfoque específico de género. En 2006 Sollfrank empezó la serie *revisiting feminist art*, en la que repite las posturas iniciales del arte feminista. Sollfrank es la webmisster de → artwarez.org y → obn.org. Gestiona y modera una serie de listas de correo, entre ellas [*echo*] *Kunst, Kritik und Kulturpolitik*, de Hamburgo, *Surveillance Studies*, y *Oldboys*.

Un blog y su propio servidor son también parte de su infraestructura comunicativa. Sollfrank fue miembro fundadora de los colectivos *frauen-und-technik* e –*Innen*, y puso en marcha la red mundial ciberfeminista *Old Boys Network*. Colaboró asimismo en la organización de tres congresos internacionales sobre ciberfeminismo (1997-2001). En su proyecto *Female Extension* (1997) –el hackeado del primer concurso sobre net.art llevado a cabo por un museo–, Sollfrank inundó un museo con 300 mujeres artistas virtuales de net.art.

[Maidier Zilbeti]

Durante los últimos años tu interés se ha centrado en experimentar con nuevos modelos de autoría. En el feminismo, y más concretamente en el ciberfeminismo, ¿cómo se desarrollan el concepto y la idea de la autoría?

¿Qué tipo de autoría se necesitaría para lograr los objetivos del ciberfeminismo tal como lo entiendes tú?

[Cornelia Sollfrank]

Antes que nada, me gustaría mencionar que la autoría como concepto puede aplicarse a todas las disciplinas creativas; pero como soy artista, para mí lo más lógico es empezar desde la perspectiva de mi propia disciplina.

Si echamos un vistazo al mundo del arte contemporáneo, seguimos enfrentados a una diferencia notable en cuanto a la cantidad de hombres y mujeres artistas (=autores) representados, no sólo en las grandes exposiciones que marcan la historia del arte, sino entre todos los artistas de éxito profesional (y financiero). Esa marginalización tiene razones estructurales, y guarda relación con la tradición de definir el «arte» y el «artista» en sí. La historia del arte feminista ha hecho una valiosa aportación en ese ámbito, investigando los orígenes de su disciplina. En la primera historia del arte, escrita por Giorgio Vasari acerca de «Las vidas de los pintores, escultores y arquitectos más excelentes» a partir de 1550, se incluían unas pocas mujeres, pero con el único propósito de demostrar su posición secundaria. Tal como lo explica Maïke Christadler, las mujeres artistas estaban excluidas por su mera inclusión. La descripción que hacía Vasari de los principios masculinos y femeninos y de su relación «natural» con el acto creativo trajo como resultado que se considerase la creatividad algo masculino, y además la autoría y la obra de arte se constituyen distinguiendo al hombre de la mujer «otra». Si queremos pensar acerca de modelos de autoría feministas o ciberfeministas, primero tenemos que comprender esa historia, y después podremos comenzar a desarrollar estrategias para reflejar, deconstruir y socavar el peliagudo papel de la mujer creadora.

Una de las cuestiones centrales en la teoría feminista de la autoría ha sido siempre si queremos mantener el concepto del autor individual –que ha sido predominantemente un concepto de autoría masculina–, si queremos mantener ese marco y solamente añadir los individuos femeninos que faltan, o si sería mejor pensar un concepto diferente, en general. Desde un punto de vista histórico, las mujeres nunca han tenido la oportunidad de ocupar la posición de autoras y de reclamar la autoridad correspondiente; por otra parte, hay un enfoque feminista que trabaja en la recuperación de mujeres autoras, en su reevaluación y en hacer que formen parte del canon. Y creo que no hay una respuesta inequívoca a esa cuestión, que parece provocar una serie de estrategias contradictorias.

Michel Foucault considera al autor más como un medio mediante el cual se expresa toda la tradición cultural. Escribe que «el autor

Entonces, ¿dónde está la figura de la artista/creadora que habla por sí misma? La posibilidad de socavar la autoría individual –masculina– ¿nos conduce a producir prácticas político-estéticas?

Entonces, ¿esos nuevos modelos de autoría son los que optan por estrategias contradictorias? ¿Podrías mencionar alguna estrategia contradictoria?

no es el propietario de sus textos, y tampoco es responsable de ellos; no es ni productor ni inventor». Para Foucault, el autor no es sino un nudo dentro de la red de influencias interminables, y se encuentra lejos de cualquier «origen». Ese enfoque me ayudó mucho, y en mi práctica artística combino eso con una puesta en escena lúdica y performativa de mí misma, no ya como autora, sino como genio.

Ésa es una pregunta muy importante, porque cuestionar y discutir la autoría (masculina) y su función no significa que simplemente podamos dejar atrás el concepto de autoría. La autoría hunde sus raíces precisamente en las ideas trascendentales de individualidad y subjetividad sobre las que se cimientan nuestras sociedades occidentales (incluido el capitalismo). Todo intento de formular críticas y nuevos modelos tiene que reconocer esa tradición. Y es también la causa de que haya una serie de razones por las que no podemos ignorar sin más el concepto de autoría. El filósofo alemán Eberhard Ortland ha identificado diversas categorías de razones: económicas, políticas, eróticas y semánticas.

Tu pregunta acerca de las prácticas políticas y estéticas resultantes debería responderse mediante la discusión acerca de quién podría estar interesado en mantener ciertas nociones de producción artística, como por ejemplo la genialidad. La genialidad es un concepto auténticamente burgués que crea un modelo de conducta para el artista como individualista, asocial, *outsider* apolítico o idiota. Un modelo de conducta así no tiene como objetivo desafiar la estructura de poder de la sociedad ni apoyar una concepción emancipatoria de las artes. Por consiguiente, todas las prácticas que no sirven a la reproducción de la concepción burguesa de las artes –incluyendo los enfoques colaborativos y distribuidos– son nuevos modelos.

De hecho pueden parecer contradictorias, pero prefiero llamarlas performativas, en el sentido de que dejan al descubierto las estructuras subyacentes, al ocupar diferentes posiciones al mismo tiempo.

Un ejemplo de tal estrategia es mi proyecto *Improved Tele-vision* → <http://artwarez.org/static/improvedTV>

El proyecto se basa en una obra temprana de Arnold Schönberg, *Verklärte Nacht*. A mediados de los 70, Nam June Paik respondió

a aquella pieza reduciendo su velocidad de ejecución en un 25%; grabó el resultado en un disco de vinilo, y su amiga Merce Cunningham creó la coreografía para la nueva pieza musical. El artista Dieter Roth, que era un gran admirador de Schönberg, se enfadó mucho por aquel «insulto a la música», y dos años más tarde llevó el disco de Paik a un estudio de grabación, lo reprodujo multiplicando la velocidad por cuatro, y también grabó el resultado –que mostraba similitudes con el «original», pero no era idéntico– en un disco de vinilo, esta vez bajo su nombre. Cuando me enteré de aquella serie de intervenciones, decidí añadir mi nombre a la genealogía de Schönberg-Paik-Roth haciendo otra intervención, que llamé «definitiva».

Como el parámetro de la intervención era la velocidad de reproducción de la música, decidí someter la decisión acerca de la velocidad al auditorio, al escucha. En una plataforma de internet, la usuaria puede decidir por sí misma a qué velocidad debería reproducirse la música, y en la instalación sonora que hice para una exposición, creé la genealogía de Schönberg-Paik-Roth-Sollfrank por medio de una serie de retratos pictóricos de nosotros cuatro, cada uno de ellos acompañado de un texto que aportaba algo de información adicional, mientras en segundo plano se oía una música que era una mezcla de las diferentes versiones de la pieza.

¿La performatividad necesita una autoría múltiple para funcionar?

Yo diría incluso que la performatividad es la expresión de la autoría múltiple, pero eso no significa necesariamente que deban estar implicadas varias personas. La autoría múltiple puede perfectamente ser un concepto desarrollado por una sola persona.

¿La obra de autoría múltiple supone inevitablemente estrategias contradictorias?

Creo que no. Que la envoltura de contradicción vaya o no a entrar en juego depende del contexto. En un caso, pongamos por ejemplo, en que una serie de personas crean conjuntamente un producto, digamos un programa de ordenador o un juego –esos suelen ser los ejemplos empleados de modelos nuevos de autoría en el ámbito de los medios digitales–, el único objetivo es crear un producto que sea funcional.

Las consecuencias interesantes en este caso no son las de autoría, sino las de economía. Dentro del mundo del arte eso podría ser diferente, debido a que el motivo sigue siendo la referencia principal, puede que no necesariamente para la producción, pero ciertamente para la percepción de la obra.

¿Puede decirse que solamente la autoría múltiple crea una estética política?

¿Hablamos de temas políticos como motivo de una obra de arte? ¿Seguimos la idea de que el arte es político de por sí? Probablemente no, ya que ambos enfoques permiten que las obras sean fácilmente absorbidas por el mercado dominante del arte, neutralizando así todas sus cualidades radicales o de resistencia. El eslogan del *Old Boys Network* –la primera red ciberfeminista internacional que cofundé en 1997 → www.obn.org– era «El modo es el mensaje, el código es lo colectivo». Ese eslogan expresaba nuestra idea de que todo radicalismo tiene su origen en *cómo* haces las cosas, y, junto con ello, la idea de que la resistencia política empieza en *cómo* te organizas, y siempre he considerado nuestra *forma* de organizarnos una especie de estética. Desde aquí podemos construir un vínculo que nos devuelve a tu pregunta.

La estética política probablemente no es algo que un individuo puede crear en una obra de arte, sino un sistema de referencias; un contexto que se resiste a la posibilidad de absorción, por parte de cualquiera, sea cual sea el objetivo.

Hablas del mercado dominante del arte. ¿Ha sido ese mercado dominante del arte el que te ha impulsado a la lucha legal?

El punto de partida de mi compromiso con los temas de derechos de autor fue la vez en que se suspendió una exposición que pensaba presentar en Suiza debido a una supuesta violación de derechos de autor. Aquello fue en 2004. A partir de entonces he investigado en temas de derechos de autor y «propiedad intelectual» y su relación con el arte. Y para mí es importante plantear que hago ese trabajo no como víctima del sistema; al contrario, utilizo la ley, expertos en leyes y toda la lógica del sistema legal como material para mi trabajo artístico.

En realidad, ese campo presenta muchos problemas, y el modo en que está desarrollándose es muy alarmante y en parte absurdo. Lo único que hago es emplear los métodos de mi disciplina (el arte) para iluminar algunos de esos problemas, con la esperanza de que esa estrategia no sólo vaya a crear resultados estéticos, sino que tendrá también un impacto político que sería de lo más deseable.

¿Podrías describirnos alguno de tus proyectos actuales que vaya en esa dirección?

A partir del caso aquel en que suspendieron mi exposición en Suiza, empecé a construir una «monografía» artística. Se vale de lo que ha sido la manzana de la discordia –las famosas flores de Andy Warhol– como precedente para representar todos los aspectos posibles de un artista que usa la obra de otro artista como parte de su nueva obra. Primero hice mi propia

investigación legal, cuyo resultado plasmé en un vídeo. Después consulté con cuatro abogados especializados para que me proporcionaran su asesoramiento profesional (otra instalación de vídeo), y finalmente construí una conversación ficticia con el artista (Warhol) a fin de hablar de la cuestión (una vez más, un vídeo). Además creé más variaciones de las imágenes de las flores en diversos formatos (copias digitales, pintura, animación), a fin de crear más ejemplos de adaptaciones. Una vez más, mi objetivo con ello son los aspectos filosóficos de la autoría y originalidad, que están por supuesto vinculados al derecho de autor. En este momento estoy a punto de terminar la monografía con una petición a la Fundación Warhol de permiso escrito para emplear las flores en una adaptación artística. El resultado será exhibido en una exposición sobre arte y derechos de autor que va a tener lugar este verano en la Asociación de Arte Mediático HMKV de Dortmund, Alemania.

¿Esa exposición es un ejercicio para llevar a la práctica tus conceptos teóricos de autoría múltiple?
¿Cuál va a ser el próximo paso de tu estrategia apolítico-estética?

Nunca trabajo paso a paso, sino que hago cosas diferentes y sigo diversas estrategias en paralelo. La mayor parte de mi trabajo en este momento es investigar para sacarme un doctorado en la Universidad de Dundee, en Escocia. Escribo sobre cuestiones de arte, derechos de autor y economía del conocimiento, y trato de analizar, pero también de sintetizar, las estrategias estéticas y artísticas en ese terreno. Otro proyecto en marcha es la plataforma de Internet → <http://thing-hamburg.de>. Se trata de una plataforma de arte y crítica, destinada principalmente a la comunidad de Hamburgo. Soy co-fundadora de la plataforma y co-editora de la parte de revista. Aunque ya no se habla mucho de ello, el papel a desempeñar por los medios pequeños y táctiles es muy importante, y aún no ha sido muy utilizado, sobre todo en el mundo del arte. Por alguna razón, la gente se queda mirando como hipnotizada a las revistas de arte, no solamente engañosas, sino también totalmente reaccionarias.



Dossier

K U L T U R A
I T Z U L P E
N A K
T R A D U C C I O
N E S C U L T U
R A L E S

Azucena Vieites
Xabier Erkizia
Xabier Paya
Fran Ilich



↑ Azucena Vieites. Artista eta Galería Fúcaresen kortesia.

Azucena Vieites



Edozein arte praktikaren garapenean, itzulpenak zerikusia du gauzatze zehatzeko teknika batekin. Irudiak beren materialtasuna, nola dauden eginda, haietaz ateratzen dugun zentumen-esperientzia kontuan hartuta eraikitzen direla jabetzeko, ikasi egin behar dira haiek «gorpuzteko» erabilitako prozedurak.

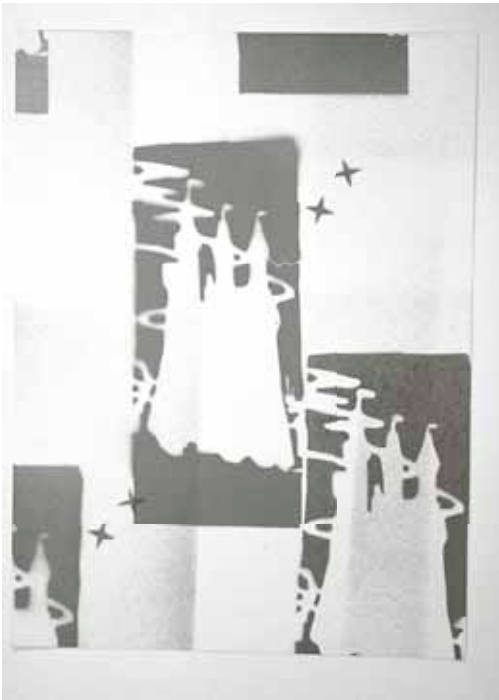
Oraindik orain serigrafiara itzuli naiz marrazkiak teknika batetik beste batera pasatzeko. Serigrafiak beti harritzen nau, ahalmen hori du, eta garrantzitsua da egiten duzunak harritu zaitzala. Bat-batean irudi bat sortzean badago magiarik, badago harrigarrik. Gorputzak berak esku hartzen du horretan. Keinu baten bidez, ekintza baten bidez, doi-doi aldi berean, atzerapenik gabe, emaitza bat lortzen dugu. Ekintzaren hondarra lortzen da. Hondarra emaitza organiko gisa, eta horretan badago inplizitu doilorkeria ideia bat. Irudien gorpuztasunetik lan egite horretan kontua ez litzateke hainbeste izango serigrafiaz marrazkiak berregitean datzan prozesu bat dokumentatzea (dokumentu ideiak halako izaera birtual bat bereganatzen du), baizik eta hondar ideiak batzea, emaitza organiko doilor moduan, asimila ezin moduan.

Serigrafia teknika espezifikoak irudi bat behin eta berriz eta berriz lortzea ahalbidetzen du. Horrek hainbat kontu daramatza berekin, jatorrizko, kopia, lan bakar, seriatu edo erreproduzigarri ideiekin zerikusia dutenak. Sturtevant emakume artistak dioen bezala: «Errepikapena ez da errepikatzea». Errepikapen efektuan, irudikatutakoa barreiatu, indargabetu egiten da. Irudia efektu errepikakor horretatik abiatuta eraikitzen da. Zirrikituetan zerbait gertatzen da, irudikapena bera gainditu egiten duena, bakandu. Arte praktikaren izateko arrazoietako batek zerikusia du urruntzea eragiteko ahalmenarekin.

Prozesuak esentzialismoa kentzen dio irudi jatorrizko bakar bati, eta geure buruari galdetzera bultzatzen gaitu haren izaera naturalaz. Hura errepikatua, kopiatua, imitatua izateko gai izateak ekartzen du jatorrizko/kopia aurkako binarioak zalantzan jartzea eta orijinalaren izaera lehena eta kopiaren izaera eratorria ukatzea. Absurdoaren ideia bat txertatzera eramaten gaitu, irudi absolutuari eta narrazio molde linealei dagokienez.

Joan den apirilean nire lana erakustera gonbidatu ninduten Madrilén egin ziren *La copia, lo falso (y el original)* jardunaldien testuinguruan. Entzuleen arteko pertsona batek esan zidan teknika bat teknika ideiatik kanpo garatzeaz mintzatu nintzen heinean, paradoxikoa zela ikustea nire azken lanak hasierakoak baino hobekak zirela, hobeto eginda zeudela. Teknika bat haren absentiatik abiatuta garatzeak ahalbidetu egin dit hura gero eta hein handiagoan kontrolatzeko gai izatea, bidea ez galtzea sortuak diren itzaropen batzuen inguruan, aurretiko konbentzio baten inguruan. Teknikaren nondik norakoak ikasteak haren absentsia izan du abiapuntu, artistak dakienetik edo ez dakienetik abiatutako ez egite bat izan da, eta horrek egia ideia jakin bati erantzuten dio; horregatik funtzionatzen du azkenean, hobeto itzulita dagoela gertatzen da azken batean.





Jardunaldi haietan aipatu nuen behiala musika bikote bat ikusi nuela eszenatokira ateratzen; hasi da musika, ikusleen aurrean geratu dira, haiei tinko begira, ez dira ezein unetan hasi kantatzen, musikak iraun duen bitartean jarrera horretan jarraitu dute, kantatu gabe, begiradak tinko, ongi pasatzen. Zerbaiten hasiera ematen du, baina hasiera hori behar baino luzeago luzatzen den neurrian, nahasgarria suertatzen da. Beste kasu bat ere aipatu nuen, mahai inguru batera gonbidatu duten artista batena, oso gutxi hitz egiten duena, ia ezer ez. Muga batzuen barruan, badaki oso *performer* ari dela jokatzeko.

Bi kasuotan agerian geratzen da irudikatzen dutena edo irudikatzen ez dutena ustez izan beharko luketen edo egin beharko luketenari dagokionez: musika bikote batek, kantatu; artista hizlari batek, zerbait esan, ordainduko zaion denbora tarte hori okupatu. Biak inpostoreak irudi lezakete, aurretiko itxaropen batzuk ez betetzean, aurretiko konbentzio bati ez erantzutean. Nik izan nuen esperientzia, ordea, izan zen bai kasu batean bai bestean irudikatutakoak lehen aipatu dudan egia ideia horri erantzuten ziola. Erradikaltasun handiko ariketa da edukitzen ez saiatzea, espazio hutsak betetzen, haiek konbentziotik abiatuta eraikitzen, ez saiatzea. Ekimen horiek errepikapen efektu baten moduan gauzatzen dira, ez abestea, ez hitz egitea minutu bat, bi, hiru edo denbora gehiago. Edukitzen ez saiatze horren ahaleginean, emaitza bazterretan, mugetan gertatzen da, eta bazter horietatik gaintzen da irudikapena bera. Oso litekeena da beste itzulpen batek hutsegiteak besterik ez erakustea.

Nire lanean halako collage ideia bat garatuz joan naiz, paisaiatik, albo-alboan dudan ingurunetik abiatuta. Apropiazioa gehiago da baliabide bat helburu bat baino. Nire lanaren abiapuntuan dauden irudiek zerbait dute aurkitutako objektutik, eta emaitzak ere bai. Helburua halako oroimen estetiko-politiko bat irudikatzea da, denbora zehatz

bati eta igarotze horretatik guztitik pasatze esperientzia bati dagokiona: bizitasuna lausotuz doakion oroimen bat.

Besteak esaten edo egiten duena ulertzean datza itzulpena, enpatia prozesua da, eta nork bere burua ulergarri egitea, zauden lekua kokatzen saiatuta. Beste pertsona batzuen lana biltzeak nolabaiteko urrutiko harremana ahalbidetzen dizu, genealogia bat, konplizitate eta ezagutza molde bat.

Erabili izan ditudan zenbait izenburuk marrazkientzako edukitze-espazio bat sortu dute, mantendu egin dena hura agortu den arte.

Juguemos a prisioneras, Los sueños de vidrio te engañarán, Get Your Laws Off My Body, No mires, Pirates on Parade, Sorgiña zara zu? Ezetz harrapatu!, ¿Quién es libre de elegir?, Remake of the Weekend, Jeux de Dames Cruelles, Dibujos del Natural, Som aquí, Results, Apuestas feministas, Práctica más fracaso, Straight Not, Arty, The Remix, New Feminism, My Body My Right, Alrededor del mundo, Apuntes para un arte de la resistencia, Un cambio de forma, Oye lo que traigo, Positivamente sucio.

Musika entzuten dut lanean ari naizen bitartean. Erakusketa bat egin nuen *Oye lo que traigo* izenburukoa; errealtatean erakusketa hartara ez zinen joaten ezer entzutera, ez baitzegoen musikarik, haren inguruko erreferentziak besterik ez. Entzuten dudana musika *mainstream* irratietatik dator, hala nola Kiss FM. Paradoxikoa da, konbentzioetatik aldendu nahi dudana bitartean, lanean ari naizenean konbentzional esan geniezaiokeen leku batetik datorren musika entzutea. Herriaren opioa. Horren guztiaren halako nolakotasun sorgortzaile, hipnotiko bat erabiltzeak bidea ireki eta zer gertatzen den ikustea ahalbidetzen digu.

Joan den apirilaren lehen bi asteetan serigrafia tailer bat eman nuen Artelekun,

Adierazpen erradikalak izenekoa. Artista gonbidatu bat bere lanaz ari zen hizketan. Aurreko egunetan sortutako auzi asko planteatzen hasi zen. Nik oharrak idazten nituen, beste pertsona bat esaten ari dena biltzen duen idazkari baten modura. Aldi berean objektibotasunetik eta subjektibotasunetik. Objektibotasuna ez da existitzen, dena da subjektiboa. Nire lanaz objektibotasunetik hitz egiten amaitu dut arretagatik, egiaztatu dudalako nola itxaroten dion emakumeari subjektibotasunaren zera horrek, besoak zabalik, emetasunaren zaborra esaten diot nik. Buñuelek eta Dalík ariketa bat egiten omen zuten, ideia bati hiru minutu baino denbora gehiago ez ematea, horrelako zerbait. Hiru minutu pasatu ondoren, konbentzioa sartzan da atetik. Suposatzen dut geroago ariketa berrikusi egin daitekeela, betiere hasierako ideia hori, gordetzen duen etika posiblea, errespetatuta.

Soinuek aldarreak transmititzen dituzte, norbaitek esan zuen noizbait. Irudiek ere aldarreak transmititzen dituzte. Malenkonia irudien bitartez. Bizitasun mailak transmititu ahal izateko modu egokia da melodia. Maila horiek oso nabarmenak direnean, gehiegizko horrek berregokitzearen premia izan lezake.

Eman ditudan azken tailerretan –lehen aipatutako Artelekukoa, serigrafiaz, eta beste bat marrazkiaren inguruan, *Una aproximación al dibujo DIY* izenekoa, otsailaren azken astean Cuencako Arte Ederreko Fakultatean eman nuen–, parte-hartzaileek estimatu egin zuten ezer bukatu behar ez izatea, azken emaitzaren arabera artista hobea edo eskasagoa izateari lotutako konparazioen mendean ez egotea: askapen bat. Planteatu nuen proposamena ez zen horrenbeste prozesu bat burutzea marrazketaren edo serigrafiaren bidez, baizik eta areago prozesua hastea eta haren desbideratzei erreparatzea. Ba hori. ♦



FERIA: **Helena,** **Marta y** **Elisa., en una feria.**



NEW FEMINISM


Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions

Marina Gržinić / Rosa Reitsamer (eds.)

LÖCKER



Azucena Vieites


 REPETICIONES
 REPETIR

En el desarrollo de cualquier práctica artística, la traducción tiene que ver con una técnica de materialización concreta. La consciencia de que las imágenes se construyen teniendo en cuenta su materialidad, cómo están hechas, qué experiencia sensible tenemos de ellas, pasa por un aprendizaje en relación a los distintos procedimientos a través de los que éstas «toman cuerpo».

Recientemente he retomado la serigrafía para trasladar dibujos de una técnica a otra. La serigrafía tiene la capacidad de sorprenderme siempre, resulta importante que lo que haces te sorprenda. Hay algo de magia, de inaudito, en que, de repente, aparezca una imagen. Algo en lo que interviene el propio cuerpo. A través de un gesto, a través de una acción, exactamente al mismo tiempo, sin retardo, obtenemos un resultado. Lo que se obtiene es el resto de la acción. El resto como resultado orgánico, y en ello hay implícito una idea de abyecto. En ese trabajar desde la corporeidad de las imágenes no se trataría tanto de documentar un proceso que consista en reelaborar dibujos a través de la serigrafía (la noción de documento adquiere un cierto carácter virtual), sino de aunar las ideas de resto, como resultado orgánico y abyecto, como lo no asimilable.

La técnica específica de la serigrafía permite obtener una imagen una y otra y otra vez. Trae consigo cuestiones que tienen que ver con la idea de original, copia, obra única, seriada o reproducible. La artista Sturtevant dice: «Repetición no es repetir». En el efecto de repetición, lo representado se desvanece, se desvirtúa. La imagen se construye a partir de ese efecto reiterativo. En los intersticios ocurre algo que excede a la propia representación, que la enrarece. Una razón de ser de la práctica artística tiene que ver con la capacidad para provocar extrañamiento.

El proceso desencionaliza una imagen única, original, y nos hace preguntarnos sobre su carácter natural. Que ésta sea susceptible de ser repetida, copiada, imitada, supone cuestionar los opuestos binarios original/copia y negar el carácter primero del original y el derivativo de la copia. Nos lleva a incorporar una idea de lo absurdo con respecto a la imagen absoluta y a las formas lineales de narración.

El pasado mes de abril se me invitó a mostrar mi trabajo en el contexto de las jornadas *La copia, lo falso (y el original)* que se celebraron en Madrid. Una persona del público me comentó que en la medida en la que yo había hablado de desarrollar una técnica al margen de la idea de la técnica, resultaba paradójico comprobar que mis últimos dibujos parecían que eran mejores que los primeros, que estaban mejor hechos. Desarrollar una técnica desde la ausencia de ésta ha posibilitado que progresivamente haya sido capaz de controlarla, que no me despiste en torno a unas expectativas que ya están creadas, a una convención previa. El dominio de la misma se ha desarrollado desde su ausencia, desde un hacer que no parta de lo que el artista o la artista ya sabe o ya se sabe, y responde a una cierta idea de verdad; por esa razón finalmente el dibujo funciona, en definitiva lo que ocurre es que está mejor traducido.





En estas mismas jornadas comentaba que en una ocasión vi a un dúo musical salir a escena; comienza la música, se quedan delante del público, mirándolo fijamente, no terminan cantando en ningún momento, mientras dura la música se mantienen de esa manera, sin cantar, sosteniendo la mirada, divertidos. Parece como un principio de algo, pero en la medida en la que ese principio se prolonga más de lo que pareciera necesario, resulta desconcertante. Comentaba otro caso, el de un artista que es invitado a una mesa redonda y no habla mucho, no habla casi nada. Dentro de unos límites, se sabe muy *performer*.

En los dos casos se desvela lo que representan o no representan en relación a lo que se presupone que tienen que ser o a lo que tienen que hacer, como un dúo musical, cantar, como un artista-conferenciante, decir algo, cubrir ese espacio de tiempo por el que se le va a pagar. Ambos podrían aparecer como impostores al no cubrir unas expectativas previas, al no responder a una convención previa. La experiencia que yo tuve sin embargo fue la de que lo representado en un caso y en el otro respondía a esa idea de verdad de la que he hablado antes. Es un ejercicio de gran radicalidad no tratar de contener, de llenar espacios «vacíos», de construirlos desde la convención. Estas iniciativas se materializan en un efecto de repetición, de no cantar, de no hablar durante uno, dos, tres minutos o más tiempo. En ese esfuerzo por no tratar de contener, el resultado tiene lugar en los márgenes, en los límites, y es desde esos márgenes desde donde se excede a la propia representación. Es muy probable que otra traducción no nos hubiera mostrado nada más que errores.

He venido desarrollando en mi trabajo una cierta idea de collage, a partir del paisaje, del entorno que me rodea. La apropiación es un recurso más que una finalidad. Las

imágenes a partir de las que trabajo tienen algo de objeto encontrado y el resultado, también. Se trata de representar una especie de memoria estética-política en relación a un tiempo concreto y a una experiencia de tránsito, de paso por todo ello, una memoria cuya intensidad se va difuminando.

La traducción consiste en comprender lo que dice o hace el otro, en un proceso de empatía y en hacerse entender, tratando de situar el lugar en el que te encuentras. Recoger la obra de otras personas te permite una especie de contacto en la distancia, una genealogía, una forma de complicidad y de conocimiento.

Algunos títulos de los que me he servido han generado un espacio contenedor de dibujos que se ha mantenido mientras éste no se ha agotado.

Juguemos a prisioneras, Los sueños de vidrio te engañarán, Get Your Laws Off My Body, No mires, Pirates on Parade, Sorgiña zara zu? Ezetz harrapatu!, ¿Quién es libre de elegir?, Remake of the Weekend, Jeux de Dames Cruelles, Dibujos del Natural, Som aquí, Results, Apuestas feministas, Práctica más fracaso, Straight Not, Arty, The Remix, New Feminism, My Body My Right, Alrededor del mundo, Apuntes para un arte de la resistencia, Un cambio de forma, Oye lo que traigo, Positivamente sucio.

Suelo escuchar música mientras trabajo. Hice una exposición con el título *Oye lo que traigo*, en realidad era una exposición en la que no ibas a escuchar nada, no había música, sólo referencias en torno a ella. La música que suelo poner viene de emisoras *mainstream*, tipo Kiss FM. Paradójico, me quiero alejar de convenciones y sin embargo cuando trabajo escucho una música que viene desde un lugar que podríamos decir convencional. El opio del pueblo. Hacer uso de una cierta cualidad narcotizante, hipnótica, de todo esto, nos permite abrirnos paso y ver qué ocurre.

Durante las dos primeras semanas del pasado mes de abril di un taller de serigrafía en Arteleku, *Expresiones radicales*. Un artista invitado hablaba sobre su trabajo. Planteaba muchas cuestiones que habían ido surgiendo los días anteriores. Yo iba anotando, como una apuntadora que recoge lo que otra persona va diciendo. Desde lo objetivo y lo subjetivo al mismo tiempo. La objetividad no existe, todo es subjetivo. Yo he terminado por hablar de mi trabajo desde la objetividad por precaución al comprobar cómo eso de la subjetividad espera a la mujer, con los brazos abiertos, lo que yo llamo, la basura de la feminidad. Un ejercicio que debían plantear Buñuel y Dalí consistía en no dejar más de tres minutos para una idea, o algo así. A los tres minutos la convención entra por la puerta. Supongo que después el ejercicio es susceptible de ser revisado, siempre que se respete esa idea inicial, la posible ética que contiene.

Los sonidos transmiten estados de ánimo, lo dijo alguien en algún momento. Las imágenes también transmiten estados de ánimo. Melancolía a través de las imágenes. La melodía es una buena manera de poder transmitir niveles de intensidad. Cuando estos son muy acentuados, ese exceso puede necesitar de un reajuste.

En los últimos talleres que he dado, el de serigrafía en Arteleku antes mencionado y otro acerca del dibujo, *Una aproximación al dibujo DIY*, que tuvo lugar durante la última semana de febrero en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, los participantes agradecieron no tener que terminar nada, ni estar sometidos a las comparaciones de ser mejor o peor artista en función del resultado final, una liberación. La propuesta que planteé consistía no tanto en terminar un proceso a través del dibujo o la serigrafía como en iniciarlo y observar sus derivas. Pues eso. ♦

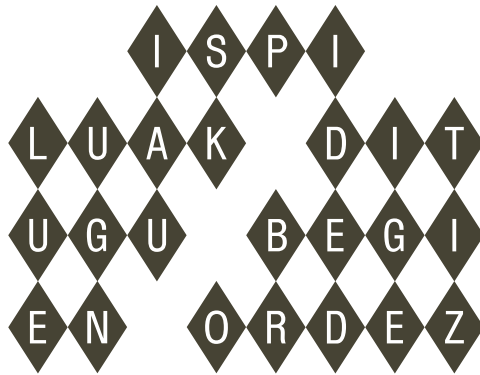
**Their
Names In
Lights . . .**



↑ *Telenouvelle Basque tailerra, Artelekun.* [Aitor Bengoetxea]



Fran Ilich
dept@fiction.de



Mexiko Hiriko Goethe Institut-eko tailer batean gaude, kontua da telefono mugikorrez film labur bat sortzea, eta ikasleetako bat naiz. Data gaur izan daiteke, edo joan den astea, baita duela hamar urte ere, baina errealitatean egun hauetan gertatzen da. Ez da kontzentratzen garelako, ez asko ez gutxi, telefono mugikorrez filmak egiteko teknologian, ez horixe. Istorioak kontatzearen auzi zaharrea zentratu gara, eta lehen astea errutinazkoa da, zortzi ordu egunero ideiak garatzen, gidoiak idatzi eta eztabaidatzen, eta istorio bat kontatzera bultzatzen gaituzten ikuspuntu eta interes desberdinez eztabaidatzen; eta pixkanaka, mingarriro, ulertuz eta onartuz goaz halako obsesioz kontatu nahi dugun «hori», halako atxikimendua sortzen digun hori, ez dela istorio bat, ezta hurrik eman ere, baizik eta ozta-ozta sentimendu bat, zirriborro bat, pertsonaia bat eta egoera bat; abiapuntu bat bai, baina oso gutxitan istorio bat. Prozesu hori sarri askotan terapia psikologiko bilakatzen da ikasleentzat; gogora datorkit kolonbiar emakumezko argazkilari bat, buru bakoitza mundu bat dela (*as if*) eta zahar-etxeetan dagoen jendea istorioez beteta dagoela dioena, baita nola Till Passow-k, tailerra zuzentzen duen zinemagile alemaniarrek, galdetu dion zehazki non dagoen istorioa, berak ez baitu ikusten. Edo nola emakume kolonbiarrek hitzordua izan nahi duen bere mutilagun-ohi frantziarrekin, falta handian botatzen baitu, galderak egiteko, mutilak bihotza ireki dezan kameraren aurrean, publikoa garen aldetik ez interesatu ez seduzitzen ez gaituzten galderei erantzutean: berataz pentsatzen du orain, jada elkarrekin ez daudenean? Zorionsua al da? Zer pentsatzen du heriotzaz? Zergatik moldatu ahal izan ziren fisikoki, baina ez emozionalki ez mentalki? Zergatik alde egin zuen? Edo mutil hori, Mexiko Hirira herri urrun batetik iritsi berritan hiria nola prozesatu ez dakien arrosa-saltzaile bat erakutsi nahi duena. Zer egin emakume horrekin? Nola edo hala, mutil horrek (ikaslea, aktorea, zinemagile-

gaia) neska arrosa-saltzailearen bere ideiaz haren jarrera bera erakusten du: ez daki nora joan bere gidoiarekin. Eta Till berriro galdezka: Baina non dago hemen istorioa? Ez dut inon ikusten! Eta pentsatzen dut gazta saltzen dituzten menonita intzestuzaleez, duela 300 urte europar modernotasunari uko egin eta teknologiarik gabe bizitzera joan zirenak Amerika izeneko mundu berri bateko landetxe urrunetara; horiek kaleetako semaforoetan daude, hiriak ez ditu batere hunkitzen, haren kaos aurreratua mespretxatu egiten dute, batere aintzat hartu gabe, 1996ko kontsulta zela eta Mexiko zeharkatu zuten zapatista haiek bezala, honako hau esaten baitzuten: «ezinezkoa da indioi dagokigunez hain aurreratuta dagoen herrialdea izatea hau. Hori bihurtu nahi al gaituzte?».

Pixkana-pixkana, tailerraren barruan, elkarrizketan harrapatuta, orduetan barrena batzuk besteen isla bihurtzen gaituen ispilu-jolas batean galtzen gara behin eta berriz. Batzuetan sinesten hasten naiz errealitatea konplexua dela eta geruza asko dituela, eta buru bakoitza mundu bat dela. Hala eta guztiz ere, topiko sarri horretan ez erortzen saiatzen naiz.

Argi dago gerrak ispiluen bidez eta hitzen bidez irabaz daitezkeela, eta Malintzinek Cortési emandako hizkuntza alorreko laguntzarik gabe, agian inbaditzaileak betiko geratuko ziratekeela *lost in translation*. Jarraian, konkistatzaileak garaituek beren hizkuntza ikas zezaten arduratu ziren, hitz egin zezaten, uler zezaten eta hartaz pentsa zezaten, eta gainera hartaz mintza zitezten, hartara mundu ikuskera menderatzailea ezagutu zezaten eta isiltasunez eta soinuez hura ikasi eta atzeman zezaten. Hau da, beraiek eraikitako eta lehenagotik menderatutako hizkuntzaren egitura auresangarrietan mugatuta gera zitezten. Hori da erabiliena, klasikoa. Globalizazioaren zutabe nagusia. Nahitaezko protokoloa. Horrela bakarrik menderatzen duzu besteren gogoia,

sedukzioaren eta errepikapenaren bidez. Kolonizatuek zure kontzeptuak adieraziko dituzte beren hitzez (haiek ez badakite ere, zureak direnak), beren ideiez eta hizkuntzaz (sistema eragile moduan jardungo du hizkuntzak, eta sistemak –zure sistemak– behar duen bezala funtzionatzen jarriko ditu). Ondoren datoz sinesmenak, erlijioa, desirak, eta hori edukita gainerakoa berez dator. Betiko daude galduta ispilu-jolas batean: telebista ikusten eta desiratzen eta lan egiten sekula ezin izango diren, ezta jabe izaten bukatuko duten zerbaiten alde.

Bada esaldi bat euskaraz, izena duen orok izana duela dioena, eta batzuk sinetsita daude gauza bat izan dadin aurrena izendatu egin behar dela, enuntziatu, lurrera jaitsi ideia gisa, eta horrela bakarrik existitu ahal izango dela: osterantzean, mugatuta egongo da ikusezinen mundura, ulertezinenaren, existitzen ez denaren eta eskizofrenikoen eta eroek soilik ikus dezaketenen mundura mugatuta.

Edo, Marcos Azpikomandanteak indioen inguruan esan zuen bezala: «Geure burua erakustearren mozorropean ezkututzen gara, eta ezkutatzeko mozorroa erantzten dugu».

Beti egon ziren hor, eta inork ez zituen ikusi nahi, bisaia estaltzean bakarrik bereganatu zuten aurpegia: matxinada bakun, isil eta xume baten aurpegia. «Ikus gintzaten, aurpegia estali behar izan genuen, zeren eta desestaltita generaman bitartean animalien modura tratatu gintuzten eta ez zieten inoiz gure eskakizunei jaramonik egin». «Denak pertsona bera garela esan nahi du, eta bat erortzen bada beti egongo dela gutako bat buruko estalkiaren atzean aurrera egiteko, eta hartara etsaiak ezin izango gaitu ezagutu, ezta gure senideak zigortu ere».

Ez ezagutu ahal izatea, ez ulertzeko gai izatea: komandante zapatista guztietatik, mestizoak eta zuriak bakarrik

daude gobernu gaiztoaren atxilotze mehatxupear; gainerakoek jarraitzen dute ikusezinak izaten, esplikaezinak, ulertezinak, burubakoak, zaporegabeak; hitz bakar batean: indioak. Indio horiek ziur aski obeditu besterik ez ditu egiten konspiratzaile zuri baten aginduak, hark manipulatu egiten baititu bere odol, garbitze eta iraultza ametsa gauza dezaten. Indio horiek, bestelako azalpenik gabe, mendebaldeko zenbait hitz-kontzeptu ez dituzten hizkuntzetan mintzatzen dira, eta kristauaz hitz egitean halako zabarkeriaz mintzatzen dira, non argi geratzen baita ez dutela ezertxo ere ulertzen.

Till Passowk, bere begi desberdin, kanpotarrez, guk ikusten ez ditugun istorioak ikusten ditu. Eta, hala ere, nik nahiago nuke bulegarien istorioak kontatzea prostituta azteken edo metroan harrapatuta bidaiatzen duten zombienak baino. Baina haren begiek osatu egiten dute nik hemen ikus dezakedana, eta azkenean trailer bat egitea erabaki dut; gaia 2010ean iritsiko den iraultza indigena da, orduan ospatuko baita mexikar independentziaren bigarren mendeurrena, iraultzaren mendeurrena eta denboraren amaieraren inguruko mayen profeziak.

Mexiko Hiriko tailerra egin baino aste batzuk lehenago Donostiara bidaiatu nuen Artelekun tailer bat ematera. Donostia esaten diot hiriari ez diodalako San Sebastián esan nahi. Beti galdetzen diot nire buruari bata bestearen itzulpena ote den. Euskaraz San Don ote den, eta Ostia Sebastián. Beti esaten didate ezetz. Eta gogoan dut nola, Cindy Flores ziberfeminista mexikarra eta biok Civilization 3 jokoan ari ginela, Donostia izeneko hiri bat fundatzen nuenean (joko horretan ari naizenean ia beti aukeratzen dut spanski zibilizazioa) hura barrez

lehertzen zela, suposatzen baitzuen, uste baitzuen, espainiar biraoez barre egiten ari nintzela... Don Hostia izeneko hiri bat, ez dago hori baino gauza barregarriagorik. Baina ez, egun batean serio hitz egin genuen auziaz. Frogatu behar izan nion ez zela nire txantxa bat. Galdera bera egin zuen hark ere: San Sebastián euskaraz Donostia al da? Uste dut ezetz, esan nion, baina hala ere ia hiri berdina dela esan daiteke: hau da, berbera, baina aldi berean guztiz bestelako bat, zein hizkuntzatatik pentsatzen duzun. Edo hori uste dut nik, espero dut ez egotea larriki *lost in translation*. Eta nori galde diezaioket hori? Espainiar bati, euskal herritar bati, donostiar bati, San Sebastiánen jaiotako norbaiti? Edo menturaz kanpoko epaile objektiboa behar ote dugu, ispilu-jolas horretan harrapatuta ez dagoena eta inolako inplikaziorik ez duena espainiar estatuari (espainiar inperioari) dagokionez?

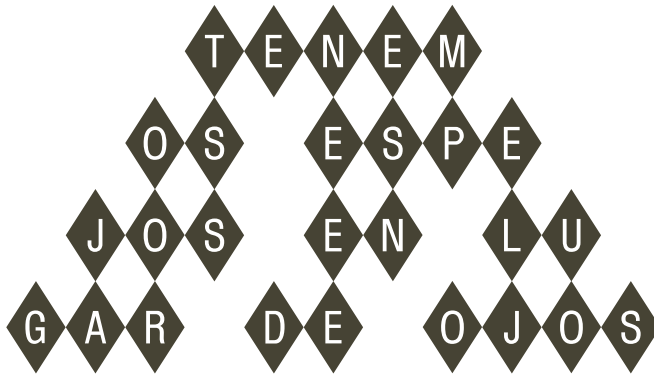
Tira, kontua da Artelekuko egitekoa telenobela generoa arazo bihurtzea zela, batez ere *telenouvelle vague* delakoa, euskal kulturaren inguruan saio orijinal bat ekoitzita: mexikar telenobela melodrama herrikoi politiko batera itzultzea, euskal gizartearen korapilo eta hariak narratzeko. Jarraian etorri zena ezin proposamena baino leunagoa izan: donostiar pare bat, hogeita koska eta hirurogeita koska urte artekoak, kulebroiarentzako hariak proposatzen, era guztietako gauzak bertan sartuta: zer den gutxiengoaren aldeko jarrera, zerk funtzionatzen duen, zer egin behar den, zer esan nahi duen pertsona bat espetxetik irteteak adierazpen politikoak egiteagatik itzalean 30 urte eman ondoren, edo alkate bat espetxeratua izateak hitzez kondenatu ez izanagatik zinegotzi baten hilketa. Eta amaieran, sinfoniaren idazketa kolektiboa bukatu ondoren, Maider Zilbeti azaldu zen itzulpenarako arazo berri batekin: eta telenobela horren eszenaratzea antzezle mexikarrekin egingo balitz, euskal antzezleekin egin beharrean? Niretzat horrek bazuen zentzua,

bestetik ez bada ere ea drama esplika zitekeen beste larruazal kolore baten subjektibotasunetik; eszenaratze horretan euskal paisaien fotogramak agertuko lirateke, eta antzezle beltzaranak tragedia abertzalearen gertaerak antzetzten, eta eszenatokia fikziozko adreiluek osatuko lukete, *Garzón* epaileak errealitatea moldatzeko erabiltzen dituenak. Errealitate hori moldatzeko. Haren errealitatea. Gerra horretan jarraitzen dute borrokatzen entretenimenduaren bitartez, medioez, erlijioaz, bai armen bidez ere, *military-entertainment complex* delakoaren gisara: irribarre egiten eta zauritzen... Ordea, mayek esana zuten beren ispilujolasean: ni zu naiz, eta zu ni zara.

Beste mundu bat benetan posible bada, saia gaitzeko hura idazten, planeatzen idazlumekin, stylo kamerekin eta html-kin. Eta faktoreak alderantzikatuz, istorioak kontatzeko egitura berriak eraikiz, eta betiko aktore eta istorioekin erlazio berriak eratuz (literaturak dioenez, ez dago ezer berririk eguzkipean), gure gizartearen errealitatea hackeatu eta aldatu dezakegu: aipamen narratiboaren bidez, taldeko eta bakarkako istorioen egituraren bidez, remixaren eta ausazkotasunaren bidez eta estrategia posible guztien bidez: honelako zerbait: aipatu ezazu lehenik, adierazi ezazu gero, pixkanaka errealitate bihurtuko da, *self-fulfilling prophecys*.

Beste narr@tiba bat posible da. ♦

Fran Ilich
dept@ficcio.de



Estamos en un *workshop* en el Institut Goethe de Ciudad de México; el asunto se centra en la creación de un corto con un celular y yo soy uno de los alumnos. La fecha puede ser hoy o la semana pasada, o incluso hace 10 años, pero en realidad ocurre en la actualidad. No es que nos centremos ni mucho ni poco en la tecnología de hacer películas con teléfonos móviles, ni cosas por el estilo. Nos centramos en el viejo asunto de contar historias y la primera semana transcurre con la rutina de 8 horas diarias desarrollando ideas, escribiendo y discutiendo guiones, puntos de vista y los distintos intereses que nos motivan a contar una historia, y poco a poco, y dolorosamente entendiendo y aceptando que «eso» que queremos contar con tanta obsesión y a lo que tanto nos apegamos no es ni de lejos una historia, sino apenas un sentimiento, un esbozo, un personaje y una situación; un punto de partida, pero rara vez una historia. Con frecuencia, este proceso se convierte en terapia psicológica para los alumnos; pienso en la fotógrafa colombiana que dice que cada cabeza es un mundo (*as if*), que los viejos en los asilos están llenos de historias, y cómo Till Passow, el cineasta alemán que lleva el *workshop*, le pregunta dónde exactamente está la historia, que él no la ve. O en cómo ella desea citar a su ex-novio francés al que tanto extraña para interrogarlo y que éste se sincere frente a la cámara en relación a preguntas que a nosotros cómo público no nos interesan ni seducen: ¿Piensa en ella ahora que no están juntos? ¿Es feliz? ¿Qué piensa de la muerte? ¿Por qué pudieron intimar físicamente y no emocional ni mentalmente? ¿Por qué se fue? O el chico que quiere mostrar a una vendedora de rosas recién llegada a la Ciudad de México, desde un lejano pueblo y que no sabe cómo procesar la ciudad, ¿qué hacer con ella? De algún modo, este chico (alumno, actor, cineasta en ciernes) refleja con su idea de la chica de las rosas su misma posición: no sabe adónde ir con su propio guión. Y

Till preguntando de nuevo: «Pero, ¿dónde está la historia aquí? ¡Es que no la veo!» Y yo pensando en menonitas incestuosos, de los que venden quesos y que renunciaron a la modernidad europea hace unos 300 años para irse a vivir sin tecnología a lejanos ranchos de un nuevo mundo llamado América, que están en los semáforos de las calles nada impresionados por la ciudad, incluso despreciando el avanzado caos de ésta, ninguneándola tanto como esos zapatistas que recorrieron México cuando la consulta de 1996, diciendo: «Es que no puede ser que éste sea el país que dicen está tan avanzado en relación a nosotros los indios. ¿En esto nos quieren convertir?».

Poco a poco, en el interior del *workshop*, atrapados en el diálogo, nos perdemos una y otra vez en el juego de espejos que nos refleja a unos en otros a través de las horas. A veces hasta comienzo a creer que la realidad es compleja y tiene muchas capas y que cada cabeza es un mundo. Con todo, evito caer en ese frecuente lugar común.

Está claro que las guerras pueden ganarse con espejos y con palabras, y que sin la ayuda lingüística que la Malintzin le prestó a Cortés, quizá los invasores habrían permanecido por completo *lost in translation*. Acto seguido, los conquistadores se encargaron de que los vencidos aprendieran su idioma, que lo hablaran y entendieran y pensarán en él, y que además se expresaran en él para que así conocieran la cosmovisión dominante y que, a través de silencio y sonidos, la aprendieran y aprehendieran. Es decir, que quedaran confinados a las estructuras predecibles del idioma que ellos construyeron y dominaban desde antes. Eso es lo que se usa, lo clásico. El principal pilar de la globalización. El protocolo obligado. Sólo así dominas la mente ajena, a través de la seducción y la repetición. Tus conceptos los expresarán los colonizados

a través de sus palabras (que sin que ellos lo sepan, y que no son otras que tus palabras), y sus ideas y el lenguaje (que ejercerá de sistema operativo, los hará funcionar tal como necesita el sistema: tu sistema). Después vienen las creencias, la religión, los deseos y con eso todo, lo demás ya está. Están perdidos para siempre en un juego de espejos: viendo por televisión y deseando y trabajando por eso que nunca podrán ser y ni siquiera terminar de poseer.

Hay una frase en vasco que dice que todo lo que puede nombrarse es porque existe, y es creencia de algunos que para que exista una cosa primero hay que poder nombrarla, enunciarla, bajarla a la tierra como una idea y que sólo así y apenas después es que esto podrá existir: de otro modo confinada está al mundo de lo invisible, de lo incomprensible, lo inexistente y que sólo esquizofrénicos y locos pueden ver.

O como dijo el Subcomandante Marcos a propósito de los indios: «Para mostrarnos, nos escondemos en un pasamontañas, y para escondernos, nos quitamos el pasamontañas».

Siempre estuvieron ahí y nadie los quiso ver, sólo cuando se taparon el rostro es que cobraron cara: la cara de una sola rebelión silenciosa y pequeña. «Para que nos vieran, tuvimos que taparnos el rostro, porque mientras lo tuvimos destapado, nos trataban como animales y nunca escucharon nuestras demandas». «Quiere decir que todos somos el mismo, que si cae uno, siempre habrá alguien de nosotros detrás del pasamontañas para seguir adelante y el enemigo así, nunca podrá reconocernos ni castigar a nuestros familiares».

No que puedan reconocerlos, no que sean capaces de entender: de todos los comandantes zapatistas, sólo son los mestizos, los blancos, quienes cuentan

con órdenes de aprensión por parte del mal gobierno: los demás siguen siendo invisibles, inexplicables, incomprensibles, insensatos, insípidos, en una palabra: indios. Indios que seguramente no hacen más que obedecer las órdenes de un conspirador blanco que los manipula para que lleven a cabo su sueño de sangre, purificación y revolución. Indios sin mayor explicación, que hablan lenguajes donde algunas palabras-conceptos occidentales no existen y que hablan el cristiano con una rudeza tal que demuestra que no entienden cosa alguna.

Till Passow, con sus ojos extraños, de extranjero, ve las historias que nosotros no vemos. Y, sin embargo, yo preferiría narrar historias de oficinistas que de prostitutas aztecas o transexuales mestizos o zombies que viajan atrapados en el metro. Sin embargo, sus ojos complementan lo que puedo mirar acá, y termino inclinándome por hacer un *teaser* sobre la futura rebelión indígena del 2010, que ocurre para celebrar el bicentenario de la independencia mexicana, el centenario de la revolución y las profecías mayas sobre el final del tiempo.

Pocas semanas antes del *workshop* en Ciudad de México viajé a Donostia para impartir un taller en Arteleku. Llamo Donostia a la ciudad porque no quiero llamarla San Sebastián. Siempre me pregunto si acaso una es traducción de otra. Si Don es San en euskera, y si Ostia es Sebastián. Siempre me dicen que no. Y recuerdo a Cindy Flores (cibermujerista mexicana) que cuando jugábamos Civilization 3 y yo fundaba una ciudad de nombre Donostia (básicamente siempre que lo juego escojo la civilización spanski), no hacía más que reír, suponiendo, pensando, que me burlaba del *slang*

español... Una ciudad de nombre Don Hostia, cosa más graciosa no podía haber. Pero no, un día hablamos seriamente al respecto. Tuve que mostrar evidencias de que no era una broma mía. Y al final creyó, pero no entendió. Hizo la misma pregunta: «¿San Sebastián significa Donostia en euskera?». «Creo que no», le dije, sin embargo de algún modo es casi que la misma ciudad, es decir: sí, la misma, a la vez que una completamente distinta dependiendo del idioma desde donde se piense. O eso pienso yo, que espero no estar severamente *lost in translation*. ¿Y eso a quién se lo puedo preguntar? ¿A un español, a un vasco, a un donostiarra, a un nativo de San Sebastián? ¿O es que acaso necesitamos un juez objetivo, externo, que no esté atrapado en este juego de espejos y no tenga ninguna clase de involucramiento en lo que respecta al estado español (imperio español)?

Bueno, el asunto es que la misión en Arteleku era problematizar el género de la telenovela y en particular el *telenouvelle vague*, produciendo una serie original sobre la cultura vasca: traducir la telenovela mexicana hacia un melodrama popular político que narrara nudos y tramas propios de la sociedad vasca. Lo que siguió en la práctica no pudo ser menos explosivo que la propuesta: un par de donostiarras que iban de los veintitantos a los sesenta y tantos años, y que proponían tramas para el culebrón que complicaban toda clase de cosas: lo que es una acción afirmativa, lo que funciona, lo que se debe hacer, lo que significa que un personaje salga de la cárcel tras estar 30 años por haberse manifestado políticamente o que una alcaldesa vaya a prisión por no condenar de palabra, el asesinato de un concejal. Y al final, tras finalizar la escritura colectiva de la sinfonía e hilarla, aparece Maider Zilbeti con una nueva problematización para la traducción: ¿Qué tal si la puesta en escena de esta telenovela se monta con actores mexicanos y no vascos?

Cosa que para mí tenía sentido aunque fuera sólo para ver si el drama podía explicarse desde la subjetividad de otro color de piel: una *mise-en-scène* con fotogramas de paisajes euskaldunes y actores morenos representando episodios de tragedia *abertzale* en escenarios contruados contra los ladrillos de ficción con los que el juez Garzón confecciona la realidad. Esa realidad. Su realidad. Esa guerra que siguen peleando a través del entretenimiento, los medios, la religión y también las armas, tal cual el *military-entertainment complex*: sonriendo e hiriendo... Y que, sin embargo, como dijeron los mayas en su juego de espejos: yo soy tú y tú eres yo.

Que si otro mundo en verdad es posible, podemos intentar escribirlo, planearlo con plumas fuentes, cámaras-stylo y html. Y que a través de invertir factores, construir nuevas formas estructurales para contar historias y de tejer nuevas relaciones con los mismos actores y las mismas historias de siempre (nada nuevo bajo el sol, dice la literatura), podemos hackear y modificar la realidad de nuestras sociedades: a través de la invocación narrativa, del entramado de historias colectivas y personales, del remix y la aleatoridad y todas las estrategias posibles: algo así como invócalo primero, enúncialo después: poco a poco esto se convertirá en la realidad como un *self-fulfilling prophecy*.

Otra narr@tiva es posible. ♦





Xabier Paya



Borgesek dio literaturaren historia, finean, metafora gutxi batzuen historia dela, eta zenbait nabarmentzen ditu: ibaia denbora da, bizitza amets, begiak izar dira, emakumeak lore... beraz, agian errealitate osoa ere metafora gutxi batzuen bitartez azal liteke. Hala balitz, zein lirateke metafora horiek?

Kode kulturalak errealitate biren arteko mugak dira, arantzelak ezartzen dituzten aduanak. Zulo karratuan sartzen den pieza karratua ez da zulo borobilean sartzen, eta moldatu ezean, *zulo-borobildarrek* ezingo dute pieza karratuaren mezua jaso. Kasu horretan, ordea, agian piezak ez du zentzurik izango karratutasunik gabe. Eta zenbat pieza daude ideien merkatuan? Auskalo, galdera horren erantzuna merkatuak berak ere ez daki eta. Kasu honetan, pieza bat hautatuko dut aztergai, merkatu jakin batean: metafora bertsoen salerosketan.

Bertsoa, metafora eta itzulpena

Metafora, ustez literaturaren eta plazer estetikoaren baliabide nagusia, izatez hizkuntzaren barneratze-prozesuko tresna baliotsua; bestela translazioa, erreala dena irudikatua edo iradokia denarekin identifikatzen duen algoritmo analogikoa. Bertsolaritzan eta oro har ahozko tradizio osoan, metaforak funtzio ugari izan ditu eta oso presente egon izan da beti: Maritxuk eta Bartolok ardoa besterik ez ote zuten nahi? Eperrak luma galtzeagatik noiztik egiten dira kantua? Itzultzaile batek ezin hobeto ulertu behar du itzuli beharreko testuaren mamia eta helburua, eta metaforaren kasuan, lehenbizi euskaratik euskarako itzulpena egin beharko du, ulermenaren mesederako baino ez bada ere. Eta batik bat, argi izan beharko ditu metafora mota eta helburua. Bertsoan erabiltzen diren metaforak aztertzeke, informazio-iturri gisa Euskal Herriko Bertsozale Elkarteak argitaratutako *Bapatean 2006* antologiaren baliatuko naiz. 2006 urteko uzta onena biltzen duen liburu horretatik aterako ditut azterketarako lagin gehienak.

Zergatik metafora?

Lehenago esan bezala, metafora erreala dena irudikatua edo iradokia denarekin identifikatzen duen algoritmo analogikoa da. Ez da konparazioa, identifikazioa baizik. Nori ez zaizkio ezagunak egiten neska ederraren ahoko perla (eta ez nabil *piercingez*, jakina)? Bada, metaforak elementu erreala eta iradokia agertzen baditu, metafora hori oinarritzkoa izango da, *in praesentia* motakoa: hortaz, neska ederrak perlazko hortzak izango ditu, perla soilak baino. Aldiz, metaforak elementu iradokia (edo metaforikoa) baino ez duenean aipatzen, metafora hori purua izango da: kasu horretan, neska ederrak ez du hortzik izango eta dena izango da perla. Esan beharrik ez dago askoz errazago itzultzen direla oinarritzko metaforak puruak baino, itzultzaileak informazio gehiago baitu.

Metafora bat itzultzea erraza edo zaila izan baliteke, lana dezente konplikatzeko da kantitatearen eta kalitatearen arabera. Kantitateari dagokionez, testu batek, edo gure kasuan bertso edo bertso-aldi batek, metafora ugari biltzen baditu, lehenbizi honetaz jabetu beharko dugu: metafora solte pila da ala alegoria? Alegoria metafora pilaketa da, metafora guztiak elkarri lotuta daudela. Horrek izugarri korapilatzen du itzultzailearen lana.

Zenbat metafora?

Kalitateari dagokionez, sailkapena konplexuagoa da. Metaforaren metafora hizkuntza bera izan liteke sailkapenen kasuan: ez dakigu oso ondo nola erabiltzen dugun, nekez hasiko ginatke ezagutzen ditugun sailkapena egiten, baina etengabe erabiltzen ditugu. Alabaina, aditu askok metaforen sailkapena behin betiko ezarri nahi izan du, eztabaidarako bide emankorra eratuz. Artikulu honetan ez dut hautsak harrotzeko inolako asmorik; hortaz, aditu askoren hondar aleak biltzen saiatuko naiz.

Orain arte metaforei buruz esandakoak bide erraza uzten dio itzultzaileari. Metafora pertsonalak, ordea, bidea nahi baino gehiago zailduko du. Metafora pertsonala edo sinboloa testuaren egilearen errealitatean kokatzen dena da. Bertsoen kasuan, egilearen errealitatea haren testuinguruak eta ingurutestuak osatuko dute, hau da, bertsoaren entzuleek, lekuak, uneak, egoerak eta bertsoaren gaiak berak. Erich Frommen arabera, hizkuntza sinbolikoa gure adimena islatzen duen mintzaira da eta hizkuntza sinboliko horretan, kanpoko mundua barruko munduaren sinboloa da. Sinbolistak hiru sinbolo mota bereizten ditu:

Sinbolo konbentzionala: eguneroko hizkuntzan erabiltzen dugun sinbolo mota da. Zein da mahai hitzaren eta mahaiaren arteko lotura? Lotura hori konbentzionala da: objektu horri horrela deitzeko askoren adostasuna behar izan da. *Sinbolo akzidentala*: izaera pertsonaleko asoziazioa da, inorekin partitu ezin dena. Parisera joan eta gaizki pasatu baldin bazenuen, Paris gaizki pasatzearekin erlazioatuko duzu, baina ez da inolako erlazio sakonik izango sinboloaren eta errealitatearen artean. Sinbologia horrek hartzailearen eragina alda dezake, Parisi buruzko bertso erromantikoak irakurri arren, gaizki pasatu duenak sinbolo akzidentalak ikus baititzake. *Sinbolo unibertsala*: sinboloaren eta errealitatearen artean erlazio sakona duen lotura da. Konbentzionalaren berdina da adostasunari dagokionez, baina adostasun hori erlazioak eratu du, ez taldearen erabakiak. Suak boterea eta energia esan nahi du, aldatu eta mantendu egiten dena aldi berean, suntsitzeko gaitasuna daukan indarra. Sua sinbolo gisa erabiltzen dugunean, deskribatzen dugun errealitateari zentzu hori ematen diogu. Horren adibide da Joxe Agirrek 2006ko Bertso Egunean botatako hasiera hau: «Nahiz berotasun handirik ez zu(e)n /

gure fedearen suak / garai haietan modan genitu(e)n / eleizak (e)ta errezuak». Metafora *in praesentia* horretan, fedea sua bada (ez sua bezalakoa), fede hori piztu eta itzali ahal izango da, besteak beste.

Frommen arabera, sinbolo unibertsalen multzoa gizakien arrazak sortu duen hizkuntza komun bakarra da. Gizateriaren oinarritzko ezaugarriak betetzen dituen gizakia gai da propietate komunetan oinarritzen den hizkuntza sinboliko hori erabiltzeko eta ulertzeko. Hizkuntza sinboliko horren baitan, Curtiusek, antzinate klasikoan oinarriturik, bost metafora multzo egiten ditu honako bost gaien arabera: nautika, familia, elikadura, gorputza eta antzerkia.

Curtiusen sailkapenak zaharra badirudi ere, aztertutako laginean mota guztien adibideak ageri dira. Neronek osatu nuen nautikan oinarritutako metafora Durangoko Plateruena Kafe Antzokian, Bizkaiko finalean amari eskainitako bertsoaz kantari: «Ta aitak Brujas aldetik / eukon bere karabela; / artean olatu hartan ni / bere bigarren batela...» Petroliontziko itsasgizona izan arren, aita karabela bihurtuz gero, bi batela zeuzkan Bizkaiko finalean, anaia eta ni, eta ni bigarrena naiz semeetan. Familiari dagokionez, Unai Iturriagak 2006ko otsailaren 17an Legazpin kantatutako bertso baten bukaera dakart eredu: «Jakin gabe ezin baikenuen / segi gure ibilia; / ia zer moduz dagoen gure / Legazpiko familia». Iturriagak ez du seniderik Legazpin, baina lau urtez saio berera deitu ondoren, etxeko sentitzen zen legazpiarren artean; familiaren gertutasuna eta maitasuna islatu nahi zuen entzuleengan. Elikaduraren sinboloak oso ohikoak izaten dira bertsoan, justizia egarriarekin lotzen bada askotan, bertsozaleei «gosea» egozten zaielako hainbat agurretan. Gorputzaren kasuan, Unai Iturriagaren lehengo saio berera jo nahi nuke, Maialen Lujanbiorekin batera egindako libreko saioan aurrera egin ahala, gaiak hona eraman baitzuen durangarraren azken puntu pare bat: «baina bi burmuin ditu(e)n neska bat / gaur (e)ta hemen inprobisatzen... / nik ere bi buru dauzkat baina / behekoak ez du pentsatzen». Kasu honetan, gorputz atal batek beste bat ordezkatzeko du, baina «botilaren ipurdiak» edo «lepoak» sortzen duten prozesu bera betetzen du. Curtiusen sailkapenarekin bukatzeko, antzerkiaren aipamena Aitor Mendiluzek Durangoko saio batean kantatutako hasiera honek dakar: «Nire bost organoak /eskuen titere / aukeratu beharko / zein dedan mesede...» Bertsolariak sarritan konparatzen du bere burua titere, titiritero eta komediantre (Iparragirre kasurako) gisakoekin.

Zertarako metafora?

Gricek ezarritako teoriaren arabera, komunikazio-ekintza batean, mezuaren hartzaileak espero du igorleak ahalik eta zorrotzen, argien eta azkarren hitz egingo diola, eta igorleak espero du hartzaileak horren berri izatea. Metaforaren kasuan, igorleak Kualitatearen araua hausten du («saiatu zeure ekarpena benetakoa izan dadin; ez esan ezer gezurra dela uste baduzu; ez esan ezer egiaztapen egokirik gabe»), hau da, esan nahi duena zuzen esan beharrean birformulatu egiten du. Horren helburuak, hau da, metaforarenak, hauek izan daitezke:

Metafora edergarria: formari gutxienez edukiaren adinako garrantzia emanik, plazer erretoriko-estetikoa bilatzen duen birformulazioa da. Xabier Silveirak Nafarroako Bertsolari Txapelketaren finalean eskainitako azken agur honek ondo azaltzen du hori: «Printzesa bati sarritan bihotzez / erran izan diodana; / zarela mundu honetan gehien / gehien maitatzen dudana; / zarela nere bertsoen oina / nire bizitzako dama; / zarela inoiz gainetik kendu / ezin izango den zama; / aitarena dut izena eta / zurea nahi dut izana. / Eman gabeko musuen partez / txapela zuretzat ama». *Metafora pedagogikoa:* eduki berriak azaltzeko edo zailak errazteko, konparaziotik hurbil gelditzen den alegoria da. Mitologia eta alegia kontuetan sarritan agertzen da. Argi dago pedagogikoak izan lezakeela edergarritik ere, Sebastian Lizasok Zestoan Santa Ageda bezperan Andoni Egañari Uztapideri buruz esan ziona ikusita: «Txapelen mailan zuk hautsi dezu / hark zuen kategoria; / zuk autopista bihurtu dezu / hark egin zuen bidia». *Metafora eufemistikoa:* Ezin aipatu daitezkeen edo aipatu nahi ez diren tabu moralak, sozialak, erlijiosoak edo sexualak saihesteko birformulazio mota da. Herri literatura, esaera zahar, esamolde eta kantetan oso agerikoak dira. Sexua etengabeko erreferentzia da bertso-saioetan, Miren Amurizak Julen Zelaietari botatakoa, esaterako: «nahita be kamioian / gura neuke ekin / ta gero frenazorik / ezingo da egin». Neskak, jakina, ez zeukan inolako asmorik kamioiaren motorra pizteko. *Metafora fosildua:* Garai batean metafora izan eta egun izaera metaforikoa galdu duena da. Ordenagailuaren sagua aipatzean, dagoeneko inork ez du karraskaririk irudikatzen. Metafora fosilduak ez dira metaforatzat jotzen itzultzerakoan, zuzeneko baliokidetzeta edo egokitzapena bilatzen baitaie, ez bada mailegua.

Nola itzuli metafora?

Bertsolaritza komunikazio errimatua, neurtua eta kantatua den aldetik, metaforaren itzulpenak ez dauka zailtasun berezirik. Metafora unibertsalak diren kasuetan, itzulpena beti izango da posiblea. Sinboloen kasuan, itzultzaileak kontuan izan beharko du egilearen metaforak ez duela metafora konbentzionalik urratzen xede hizkuntzan, sinbolo akzidentalik sorrarazi ez dezan; hau da, azeri emearen sinbolo konbentzionalak oso ezberdinak dira euskaraz eta gaztelaniaz. Curtiusen sailkapenari dagokionez, osoena ez den arren, esango nuke orokorrean itzultzaileak saiatu egin behar duela posible den neurrian metaforan iradokitzen den elementuaren arloa edo esparru semantikoa mantentzen; tabu sexuala autoaren terminologiak ordezkatzen badu euskaraz, hala izan dadila ingelesez ere. Azkenik, metaforaren helburua mantentzea funtsezkoa da: hizkuntza batean pedagogikoa denak ezin du bestean soilik edergarri izan. Hemendik aurrera, ohar txiki bat baino ez nuke gehituko: bertsoak aldi berean interpretatuz gero, dena da zilegi; lana denboraz hartuz gero, itzultzaileak berak erabakiko du zer-nolako zorrotasunaz jokatu. Lehenago ere konparazio eta parafraasi bidez itzuli izan da metafora asko. Gainera, kontrabandoan, helburua merkantzia alde batetik bestera pasatzea denean, ia dena da zilegi. ♦







Xabier Paya

EL CONTRA
BANDO DE LA
IMAGINACIÓN

Borges dice que la historia de la literatura es la historia de unas pocas metáforas, y pone de relieve algunas de ellas: el río es el tiempo, la vida sueño, los ojos son estrellas, las mujeres flores... Por tanto, tal vez toda la realidad pueda explicarse también mediante unas pocas metáforas. En tal caso, ¿cuáles serían dichas metáforas?

Los códigos culturales son fronteras entre dos realidades, aduanas que imponen aranceles. La pieza cuadrada que se introduce en el agujero cuadrado no entra en el agujero redondo, y a menos que se ajusten, *los del agujero redondo* no podrán recibir el mensaje de la pieza cuadrada. Pero en ese caso tal vez la pieza no tenga sentido sin cuadratura. Y ¿cuántas piezas hay en el mercado de las ideas? Cualquiera sabe, pues la respuesta a eso no la sabe ni el propio mercado. En este caso, he elegido como objeto de análisis una pieza en un mercado determinado: la metáfora en la compraventa de *bertsos*¹.

Bertso, metáfora y traducción

La metáfora, supuestamente el recurso más importante de la literatura y el placer estético, es por naturaleza un instrumento valioso en el proceso de interiorización del lenguaje; la metáfora, o, dicho de otro modo, la translación, el algoritmo analógico que identifica lo real con lo imaginado o lo sugerido. En el bertsolarismo y, en general, en toda tradición oral, la metáfora ha desempeñado múltiples funciones y siempre ha estado muy presente. Maritxu y Bartolo²; ¿no querrían tal vez algo más que vino?, ¿Desde cuándo se lleva cantando porque la perdiz³ pierde sus plumas? Un traductor debe comprender perfectamente el contenido y el objetivo del texto a traducir, y, en el caso de la metáfora, primero tendrá que hacer una traducción del euskera al euskera, aunque sólo sea por favorecer la comprensión. Y sobre todo deberá tener claro la clase de metáfora y el objetivo. A fin de analizar las metáforas que se emplean en los bertsos, utilizaré la antología *Bapatean 2006*, publicada por la Asociación Vasca de Aficionados a los Bertsos. La mayoría de las muestras analizadas aquí las he extraído de ese libro, en el que se recoge lo mejor de la cosecha de 2006.

1 *Bertsolaritza* es el arte de componer canciones repentistas y cantarlas utilizando melodías ya dadas. El poeta improvisador es *bertsolarí* y la pieza cantada es *bertso*. En competiciones, los *bertsolaris* participan a veces solos y a veces unos contra otros. El tema y la métrica son elegidos por el *gai-jartzaila*. La persona ganadora recibe una ceremonial *txapela* o boina.

2 *Maritxu a dónde vas*

¿Dónde vas, Maritxu, tan elegante? / Voy a la fuente,
Bartolo, ven si quieres / ¿Qué hay en la fuente? /
Vino blanco, / Beberemos los dos tanto como queramos.

Maritxu, cuando estoy contigo / Me siento feliz /
Bartolo, a mí también me agrada / Que me acompañes.

Maritxu, si tienes intención de casarte, / Piensa primero en mí /
Siempre estaré a tu disposición, / Con Bartolo no vivirás mal.

3 Tiene la perdiz sus dos alas / Así como un hermoso penacho sobre su cabeza / Si tú también tuvieras una hermosa juventud / Con un bonito pelo amarillo que encandilara a las chicas.

El enamorado no debiera sentir vergüenza / Por andar
sin timidez de noche / De día resultaría bochornoso /
A la vista incluso de (todos) los pájaros.

He ido tras de ti noche y día / ¡Oh! he alcanzado
esa hermosa flor / Al fin la alcancé ¡ay! / Pero
tristemente ha perdido su más hermosa pluma.

Nadie en el mundo vive sin pena alguna / Yo también
tengo ciertamente de eso suficiente / Yo deseaba casarme
contigo / Pero mi padre no quiere ni oír hablar de eso.

¿Tu padre qué tendría que decirme al respecto? /
¿Que no soy suficiente? / ¿O que eres demasiado para
mí? / ¿Ahora no hay un príncipe para vosotros?

¿Por qué la metáfora?

Como se ha dicho, la metáfora es el algoritmo analógico que identifica lo real con lo imaginado o lo sugerido. No es una comparación, sino una identificación. ¿A quién no se le hacen conocidas las perlas de la boca de una chica guapa? (Y no estoy hablando de *piercing*, claro). Si la metáfora expone el elemento real y el sugerido, esa metáfora será básica, del tipo *in praesentia*: por consiguiente, la chica guapa tendrá dientes de perlas, más que simples perlas. En cambio, si la metáfora no menciona más que el elemento sugerido (o metafórico), esa metáfora será pura: en ese caso, la chica guapa no tendrá dientes, y todo serán perlas. Huelga decir que es mucho más fácil traducir metáforas básicas que metáforas puras, puesto que el traductor dispone de más información.

Si traducir una metáfora puede ser fácil o difícil, el trabajo se complica bastante dependiendo de la cantidad y calidad. En cuanto a la cantidad, si en un texto, o, en nuestro caso, en un bertso o en una sesión de canto de bertsos se recogen muchas metáforas, lo primero que debemos considerar es si se trata de un montón de metáforas sueltas o de una alegoría. La alegoría es una acumulación de metáforas en la cual todas las metáforas están unidas unas a las otras. Eso complica muchísimo el trabajo del traductor.

¿Cuántas metáforas?

En cuanto a la calidad, la clasificación es más compleja. La metáfora de la metáfora puede ser el propio idioma en el caso de las clasificaciones: no sabemos muy bien cómo lo empleamos, no se nos ocurrirá empezar a hacer la clasificación de las que conocemos, pero las utilizamos continuamente. No obstante, muchos expertos han querido establecer una clasificación definitiva de las metáforas, abriendo así la vía fecunda de la discusión. No tengo ninguna intención de levantar polvareda con este artículo; por tanto, trataré de recopilar los granos de arena de muchos expertos.

Lo hasta ahora dicho acerca de las metáforas allana el camino al traductor. Pero la metáfora personal dificultará el camino más de lo deseado. Se llama metáfora personal o símbolo a la que se sitúa en la realidad del autor del texto. En el caso de los bertsos, la realidad del autor la conforman su contexto intrínseco, el creado por el tema propuesto por el presentador, y el contexto extrínseco, el que rodea al bertsolari (los que escuchan el bertso, el lugar, el momento, la situación, el motivo de la actuación...). Según Erich Fromm, el lenguaje simbólico es el que refleja nuestra mente, y en ese lenguaje simbólico el mundo exterior es el símbolo del mundo interior. El simbolista distingue tres clases de símbolos:

El *símbolo convencional* es el símbolo que utilizamos en el lenguaje cotidiano. ¿Cuál es el vínculo entre la palabra mesa y la mesa? Ese vínculo es convencional: ha sido precisa la conformidad de muchos para poder denominar así a ese objeto. El *símbolo accidental* es una asociación de carácter personal que no puede compartirse con nadie. Si fuiste a París y lo pasaste mal, relacionarás París con pasarlo mal, pero no habrá ninguna relación profunda entre el símbolo y la realidad. Esa simbología puede cambiar el efecto en el receptor, puesto que, pese a haber oído bertsos románticos sobre París, el que lo ha pasado mal puede ver símbolos accidentales. El *símbolo universal* es el vínculo que refleja una relación profunda entre la realidad y el símbolo. Es igual que el convencional en cuanto a la conformidad, pero esa conformidad la ha proporcionado la propia relación, no la decisión del grupo. El fuego significa poder y energía, que cambia y a la vez se mantiene, fuerza que posee la capacidad de destruir. Cuando utilizamos el fuego como símbolo, damos ese sentido a la realidad que estamos describiendo. Ejemplo de ello es el bertso que cantó Joxe Agirre en el Bertso Eguna (Día del Bertso) de 2006: «Aunque el fuego de nuestra fe / no era de mucho calentar / en aquella época estaban de moda / las iglesias y los rezos». Si en esa metáfora *in praesentia* la fe es fuego (no como fuego), esa fe podrá encenderse y apagarse, entre otras cosas.

Según Fromm, el conjunto de símbolos universales es el único lenguaje común creado por la raza humana. La persona que cumple con las características básicas de la Humanidad está capacitada para utilizar y comprender ese lenguaje simbólico basado en propiedades comunes. Dentro de ese lenguaje simbólico, Curtius, basado en la antigüedad clásica, establece cinco grupos de metáforas según estos cinco temas: la náutica, la familia, la alimentación, el cuerpo y el teatro.

Aunque la clasificación de Curtius parece trasnochada, en la muestra analizada aparecen ejemplos de todas las clases. Yo mismo hice una metáfora basada en la náutica en el Plateruena Kafe Antzokia de Durango, al cantar un bertso dedicado a mi madre en la final de Bizkaia: «Mi padre tenía / su carabela en Brujas; / entonces, en aquella ola / yo era su segundo batel...». A pesar de que mi padre trabajaba en un petrolero, al convertirlo en carabela, tenía dos bateles en la final del Campeonato de Bertsolaris de Bizkaia, mi hermano y yo, siendo yo el segundo de los hermanos varones. En cuanto a la familia, traeré como ejemplo el final de un bertso cantado por Unai Iturriaga el 17 de febrero de 2006 en Legazpia: «Pues sin saber cómo le va / a nuestra familia de Legazpia / no podíamos / continuar nuestro camino». Iturriaga no tiene familia en Legazpia, pero como era la cuarta vez que lo invitaban a aquel festival, se sentía como en casa entre los habitantes de Legazpia; quería proyectar en el auditorio la cercanía y el amor de la familia. Los símbolos de la alimentación son muy frecuentes en los bertsos,

pues si la justicia suele relacionarse con la sed, a los aficionados a los bertsos se les atribuye «hambre» en muchos saludos iniciales. En el caso del cuerpo, quisiera remitirme a la misma intervención de Unai Iturriaga que he referido antes, porque, a medida que progresaba el duelo sin tema impuesto que lo enfrentaba a Maialen Lujanbio, el tema llevó al durangués a los siguientes bertsos finales: «pero está aquí improvisando / una chica con dos cerebros... / también yo tengo dos cabezas, pero / la de abajo no razona». En este caso, una parte corporal representa a la otra, pero desarrolla el mismo proceso que desencadenan el «culo de la botella» o su «cuello». Para terminar con la clasificación de Curtius, la mención al teatro viene dada por estos bertsos de entrada de Aitor Mendiluze en un festival de Durango: «Mis cinco órganos / (son) titeres de mis manos / tendré que elegir / cuál me es ventajoso...». El bertsolari se compara a menudo con títeres, titiriteros y (por ejemplo, Iparragirre) comediantes.

Metáfora ¿para qué?

Según las teorías establecidas por Grice, en un acto de comunicación el receptor del mensaje espera que el emisor le hable del modo más riguroso, claro y rápido posible, y el emisor espera que el receptor lo sepa. En el caso de la metáfora, el emisor rompe la regla de la Cualidad («procura que tu aportación sea cierta; no digas nada si crees que es mentira; no digas nada sin la procedente comprobación»), es decir, en lugar de decir lo que quiere de forma directa, lo reformula. Por sus objetivos, las metáforas pueden ser:

Metáfora embellecedora: es la reformulación que busca el placer retórico-estético dando por lo menos tanta importancia a la forma como al contenido. Eso lo pone de relieve esta despedida cantada por Xabier Silveira en la final del Campeonato de Bertsolaris de Nafarroa: «Lo que muchas veces / he dicho de todo corazón / a una princesa / que eres lo que más / quiero en este mundo / que eres el pie de mis bertsos / la dama de mi vida / que eres una carga / que jamás podré quitar de encima / mi padre me dio el nombre y / quiero que tú me des la existencia. / Por los besos que no te he dado / aquí tienes mi boina de campeón, madre». *Metáfora pedagógica:* es una alegoría que queda cercana a la comparación, empleada para exponer nuevos contenidos o para hacer más comprensibles los difíciles. En el terreno de la mitología y las fábulas aparece con frecuencia. Está claro que las metáforas pedagógicas pueden tener su parte de embellecedora, viendo lo que dijo Sebastián Lizaso a Andoni Egaña en Zestoa la víspera de Santa Águeda, en torno a Uztapide: «por número de premios has roto / la marca de aquél / has convertido en autopista / el camino que abrió él». *Metáfora eufemística:* es una clase de reformulación que busca evitar los tabús morales, sociales, religiosos o sexuales que no se pueden o no se quieren mencionar. Son muy evidentes en la literatura, los

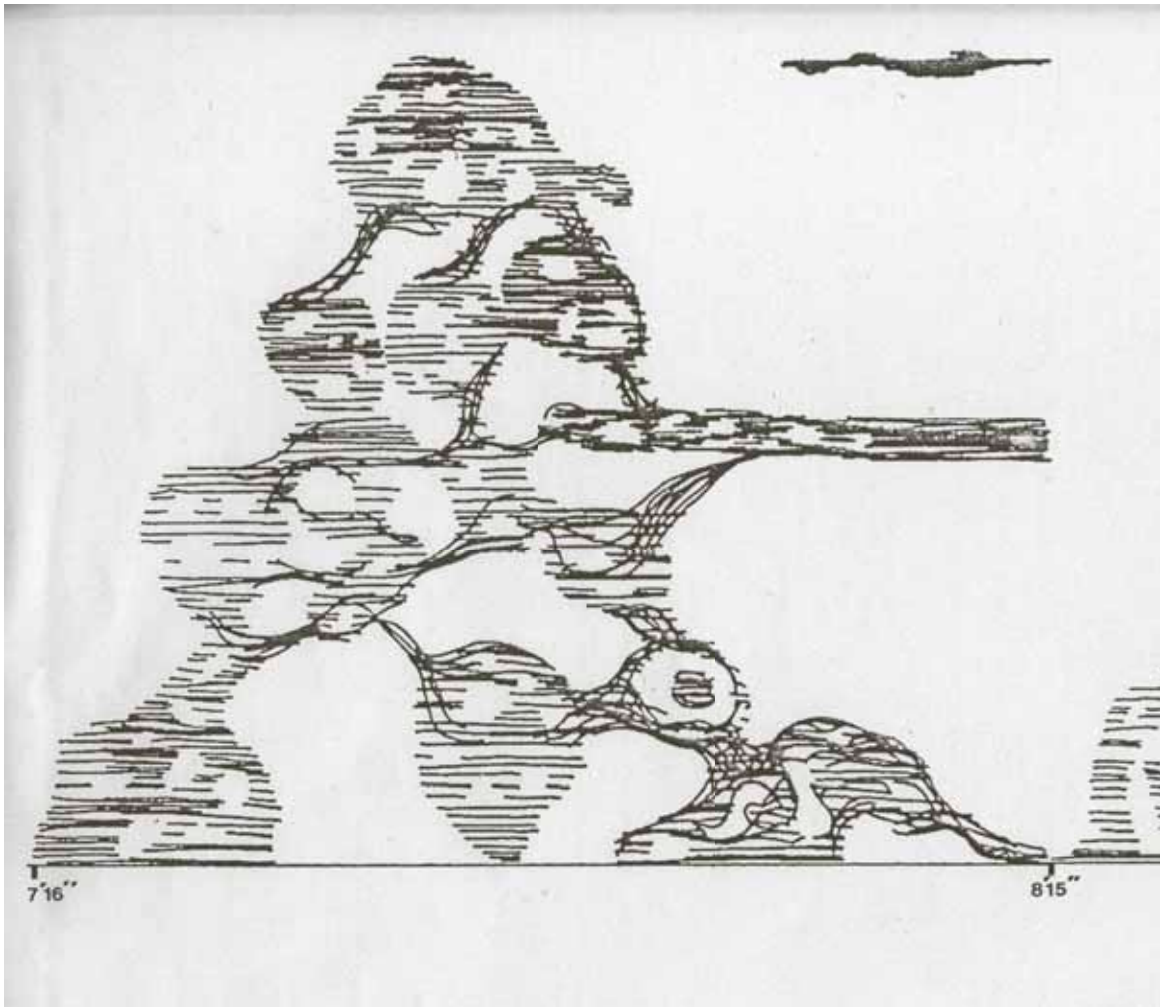
refranes, las locuciones y las canciones populares. El sexo es una referencia continua en los festivales de bertsos, buen ejemplo de ello es el bertso que le cantó Miren Amuriza a Julen Zelaieta: «por querer / querría hacerlo en el camión / para después / no poder frenar». Naturalmente, la chica no tenía la menor intención de arrancar el motor del camión. *Metáfora fosilizada*: es la que en otro tiempo fue metáfora y hoy en día ha perdido su naturaleza metafórica. Cuando se menciona el ratón del ordenador, a estas alturas nadie se imagina a un roedor. Las metáforas fosilizadas no se consideran metáforas a la hora de traducir, y se les busca una equivalencia directa o una adaptación, o tal vez un préstamo.

¿Cómo traducir la metáfora?

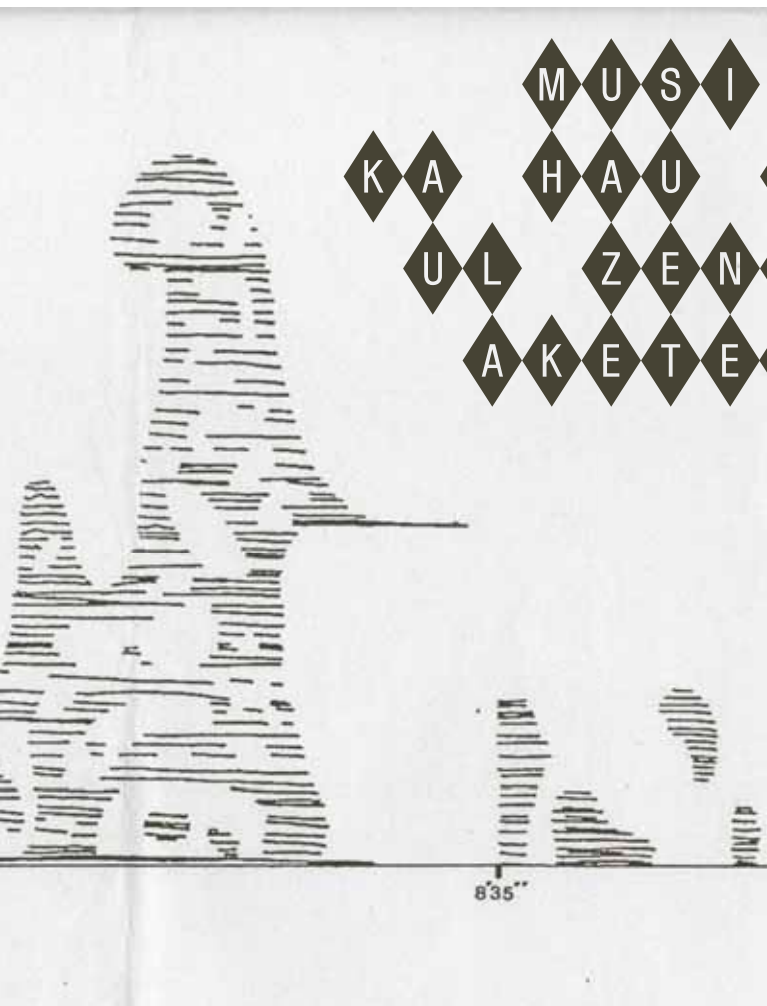
Como el bertsoarismo es comunicación con ritmo, medida y cantada, la traducción de la metáfora no tiene ninguna dificultad especial. En los casos en que se trata de metáforas universales, la traducción siempre será posible. En el caso de los símbolos, el traductor tendrá que procurar que la metáfora del autor no colisione con ninguna metáfora convencional en la lengua de llegada, para que no dé lugar a ningún símbolo accidental; es decir, los símbolos convencionales de la zorra son muy diferentes en euskera y en español. En cuanto a la clasificación de Curtius, pese a que no es la más exhaustiva, diría que en general el traductor tiene que tratar de mantener en la medida de lo posible el campo semántico del elemento que se sugiere en la metáfora; si el tabú sexual es reemplazado por la terminología del motor, que sea así también en inglés. Finalmente, es fundamental mantener el objetivo de la metáfora: lo que en una lengua es pedagógico no puede ser en la otra únicamente embellecedor. Y sólo añadiría una pequeña observación: si los bertsos se interpretan simultáneamente, todo está permitido; si se toma el trabajo con tiempo, será el propio traductor quien decida con qué grado de rigor debe actuar. Antes solían traducirse muchas metáforas mediante comparaciones y paráfrasis. Además, en el contrabando, donde el objetivo es pasar la mercancía de un lado al otro, está permitido casi todo. ♦



↑ Erika Lagoma. [Alberto Elosegil]



Xabier Erkizia



1 *Berria* 2008/3/29.
Elkarrizketa: Luis de Pablo

Artikulu hau idazten ari naizen bitartean arreta deitu didan esaldia irakurri dut egunkari batean¹: «Musika ezin da hitzetara itzuli, eta hor dago bere indarra». Musika konposatzaile baten hitzak dira, Luis de Pablorenak hain zuzen, eta hitz gutxitan laburbiltzen du musika sorkuntza hasieratik gehien arduratu duen eztabaidetako bat. Itzuli al daiteke musika bertze arte edo hizkuntzetara? Edo, aldiz, guztiz berekoa eta inolako itzulpenik onartzen ez duen artea al da musika?

Historikoki musika eta itzulpenaren arteko erlazioa gutxienez zaila izan dela onar dezakegu, nagusiki berarekin dakartzan arazoengatik. Nahiz eta musikak bertze alorretako lanen interpretazioak maiz erabili dituen abiapuntu bezala, horren adibide dira operak konposatzeko libretoen, poesiaren edo literatur

narrazioen erabilerak konposatze tresna gisa, gutxitan onartu du kontrako ariketarik. Bertze hitzetan erranda, musikariak edo konposatzaileak, musika-notazioaren kasuan bezala bere garapen teknikorako beharrezkoak diren itzulpen sistemak izan ezik, itzulpen zuzen oro ekidin ditu, baita kondenuatu ere. Musikak, izatez, ez du laguntzarik behar eta, itzulezina den heinean, bertze arteengandik desberdina dela irakatsi digute. Eta De Pablok erraten duen bezala, izaera horretan dago bere eraldatzeko boterea. Izan ere, onerako edo txarrerako, musika manipulazio tresna botereetsua da, inbertsio ttiki edo apalen bidez emaitza garrantzitsu eta bereziak lortzeko gai den arma ikusezin antzekoa.

Dilema eztabaidagarri honek, nagusiki soinuaren berezko forman eta izaera ukiezinean sorburu duenak, eztabaida sutsuez gain, kontrol arazo garbia sortu du. Boterearen estamentuek, jakitun izanik musikak eta, oro har, soinu mezuaren erakusketa publikoak ahalmen handia dutela eraldatzeko eta manipulatzeko, betidanik harreman deserosoa izan dute arte mota horrekin, soinu mezuak zorrotzago kontrolatu ahal izateko deskodetze eta transkripzio formulak bilatu nahian (askotan alferrik), mezu horien erabilera komertziala, politikoa eta baita militarra ere arautzeko asmoz. Onerako edo txarrerako, ezin dugu saihestu musika, oraindik ere, manipulazio tresna indartsua dela, arma ikusezina eta bere osotasunean ulertezina, inbertsio nahiko apalen bidez emaitza ezohikoak eta garrantzitsuak lortzeko gai dena.

2 *Berbelitzenak*, Anjel Lertxundi.
→ <http://www.eizie.org/Argitalpenak/Senez/20041030/berbelitz>

«Etxera iritsi denean, gure Berbelitz dontsuak musika jarri du. Mozarten Musika funebre masonikoa. Sofan erdi etzanda musika entzuten ari delarik, irrika eta beheraldi kontrajarrien lehia berritu dio musikak; eta tristura eragin dio horrek guztiak, imajinaturik halako zerbait izango dela heriotza; eta arnasa bahitu dio konpas batek, begiak itxi dizkio beste batek, atximur egin hurrengoak, saihestezinaren aiduru jarri laugarrenak; eta Mozarten zerraldoa burura etorri zaionean, berehala nagusitu zaio berea Mozartenari; eta iritsi da argizariaren usaina aditzera ere; eta Sir Neville Marriner zuzendariak gidatutako Academy of St. Martin in the Fields orkestrak pieza amaitutakoan, itsasoa lisatu berria baino bareago sentitu du barrua. Damu da 'akaso itzuli daiteke musika?' galdetu dionari musika entzutea bera itzulpena dela ez erantzun izana»².



Musikaren esperientzian entzutea eta interpretatzea deskodetze prozesu beraren zati dira. Entzuterakoan, kasu aunitzetan konturatu gabe, itzulpen prozesu etengabe baten aurrean topatzen gara. Belarri bakoitzak, pertsona bakoitzak, bere baldintza fisiko eta kulturalen arabera entzun eta itzultzen du entzundakoa. Eta bi entzuteko modu berdin ez dauden bezala, ez dago igorle eta hartzailearen arteko erranahien itzulpen zuzen eta zehatzik onartzeko modurik.

Vladimir Jankélévitch idazleak, *Musika eta adierazi ezin dena* liburu klasikoan galdera horri erantzun baliagarri bat bilatzen saiatzen da eta honakoa dio: «Musikak egoera baten arima itzultzen duela onartzeko eta egoerak gure arimaren entzumenak jasotzeko moduan izateko, ez zaio irismen transfisikorik eman behar musikari. Hain zuzen, sonoritate fisikoa afera mentala da, berehalako gertakizun espirituala» eta gehitzen du: «Musikariak nahi ez duenean ere adierazten du».

Beraz, musikari eta itzulpenari buruz hitz egiterakoan kontraerran handi baten aurrean topatzen gara, alde batetik, musika lanaren balio ekonomiko, politiko eta artistikoa eta, bertzetik, entzumena eta horren ulermena baldintzatzen dituen kontraerrana. Bere autonomia, itzultzeko ezintasuna eta neurri handi batean bere objetibotasuna errebindikatzeko duen hizkuntza bera, berez itzulpena eta ondorioz subjektibotasuna da.

Baieztape horretatik musikarentzako itzulpen unibertsalik ez dagoela ateratzen badugu, nola da posible melodia bakar batek jendetza mugitzea? Posible al da milaka pertsonak aldi berean mezu bera jasotzea/itzultzea? Zein neurritan da testuingurua, elkarbanatutako entzumen egoera, itzulpen hori baldintzatzen duena? Soinuak al dira, edo horiek entzuteko moduak musikaren deskodetze prozesuak martxan jartzen dituztenak? Zein puntu arte baldintzatzen du entzumena soinuaren erreproduktiborako erabilitako euskarriak?

Galdera guzti horientzako erantzun garbirik bilatu ezinean, ondotik, hori baita eskatu didaten enkargua, itzulpenaren arazoa azaltzen duten zenbait galdera aztertzen saiatuko naiz, bizi izan ditudan zenbait egoera artistiko erabiliz, irakurle zaren horri interesgarriak eginen zaizkizulakoan. Horretarako itzulpengintzaren arazoarekin topo egin duten nire lanen zenbait adibide erabiliko ditut, musikaren itzulpenari buruzko gaiak irudikatze baliagarriak direlakoan.

1. Kasua Irudia soinura itzultzea edo soinu-bandaren arazoa

Zinemak, bere hasiera mutuetatik, soinuaren ahalmen dramatiko, erakarpen botere arraro hori, ahal eta hobekien baliatzeko estrategia desberdinak bilatu ditu. Zineman musika, baita zuzeneko emanaldia zenean ere, filmen eranskin subliminal antzeko bat izan da, irudiek proposatutako narratibaren zerbitzura egon den adierazpen tresna.

Zinema soinudunaren asmakizunak, irudia eta soinua eta bakoitzaren ezaugarriak maila berean elkartuko zituen hizkuntza bateratu eta bakar bat lortzeko bidea bilatu beharrean, bien arteko desberdintasunak areagotu bertzerik ez zituen egin, kasu gehienetan soinuaren erabilera apaindurara (soinuzko efektu gisara) edo komertzialtasunera (tresna erakargarri bezala) mugatuz.

3 *Sculpting in Time*,
Andrei Tarkovski.

Mendekotasun erlazio hori oraindik argiagoa da gaurko ikus-entzunezko kulturaren, non irudirik gabeko musikak arreta bereganatzeko gaitasunaren zati handia galdu duen. Gaur, nekez topatuko dugu irudirik gabe erakutsi edo saldu daitekeen musikarik. Hala eta guztiz ere, zinema, pantailako irudien mezuak musikara itzultzeko ideia, edo behintzat gutxi gorabeherako baliokidetasun erranahien itzulpen prozesu baten bitartez horiek nabarmentzeko ideia, onartu duen alor artistiko bakanetakoa dela erran dezakegu. Zentzu honetan, Andrei Tarkovski zinema zuzendariak zioen: «Batuetan irudiak soinua jarraitzen du eta bigarren mailako papera irudikatzen du, eta ez aldrebes. Soinua pantailan gertatzen denaren ilustrazio soila baino gehiago da»³.

Izibene Oñederrak marraztu eta zuzendutako *Hezurbeltzak*⁴ (2007) laburmetraiaren adibidean, hizkuntzak bateratzeko ariketa bat egiten saiatu ginen. Animaziozko filmetan nagusi den *stock* musikatik eta defektuzko sinkronizazioaren gehiegizko efektismotik ihes egiteko saiakera den heinean, filmaren sentimendu esperientziala azpimarratu nahi du irudien eta soinuen batuketak. Hein handi batean, azken emaitza behin betiko estrukturatzeko erabilitako prozesu sortzaileak filmerako prestatutako musika eta filma bera (animaziozkoa izanik mutua) lan bakar eta banaezina bihurtzea eskatu zuen, alegia, irudiak eta soinuak elkar itzultzea. Soinuzko emaitzak*, irudizkoak bezala, zinemaren soinu-elementuen ohiko erabileratik ihes egiten duen narratiba proposatzen du, eta aldi berean musikaren eta soinuzko efektuaren arteko muga hausten du. Azken finean, ia sinestesia modura uler daitekeen itzulpen ariketa bat da, non entzutearen eta ikustearen esperientziak elkar nahasi eta elkar eragiten duten.

4 Ikus 75 or.

*Entzun eta ikusi *Hezurbeltzak*
→ www.arteleku.net/4.1/blog/audiolab/?p=1743

2. Kasua Soinuzko literatura edo hitzak itzultzearen arazoa

Ziurrenik literatura da musikak inspirazio iturri modura gehien erabili izan duen alorra. Eta nahiz kasu aunitzetan literatura eta musikaren arteko erlazio horiek kantuetarako hitzak sortzera mugatu diren, ez litzake zilegi lotura hori soilik kantu formatura mugatzea. Ezin dugu ahanzi historian zehar literaturak, ahozko tradizio izan den bitartean, hitza eta musika maila berean erabili dituela, eta hortaz ez da sobera zuzena bien artean egon daitezkeen desberdintasunak azpimarratzea, zineman egin dezakegun modura.

Hotsa eta irudia aldi berean den literaturak, adibidez poesian, musikarekin ezaugarri nagusi bat du amankomunean: abstrakzio-gaitasuna. Poetak irakurlearekin bere ideia, bizipen, zalantza, poz edo nahigabeak banatzen baditu, poetak sentimenduak espresatzen baditu «eta bertsoa bera da hasieratik egilearen sentimenduen itzulpena», konposatzailea nolabaiteko poeta bezala onartzeak ez luke arraroa izan behar. Paul Ricoeurek *Itzuli ezin dena itzultzen*⁵ saiakeran dio: «soilik poeta batek itzul dezake beste poeta bat» eta beharbada puntu horretan hartzen du zentzua literatura eta musikaren arteko itzulpenak. Baina antzekotasun hori onartzeak ez du inolaz ere baieztatzen bi alor horien artean arazorik ez dagoenik eta are guttiago itzulpen oro zuzentzat eman dezakegunik.

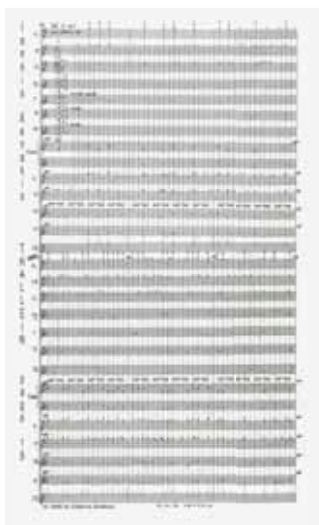
5 → www.newmediafest.org/2007/index5.html



2007an Soundstory⁵ egitasmorako proposatutako ariketan, ez nuen Pío Barojaren *Eskusoinuaren alde** ipuin ederra hitzez hitz itzultzeko helbururik eduki buruan, idazleak aipatu musika tresnarekin mantentzen zuen harreman pertsonala islatzeko erabili zituen literatur baliabideak eta soinuuzko erreferentziak berreskuratzeak ahalegin bat egitekoa baizik. Interpretazio ariketa bat da, ez horrenbeste ipuinaren egitura narratiboarena baizik eta Barojak bere idatzian irudikatutako sentipenena, nire esperientziarekin alderaturik.

*Entzun *Eskubide* (*Eskusoinuaren alde*)
 → www.soinumapa.net/zehar/eskubide.mp3

↑ Neon Lamp Traces Sound Wave's Picture → <http://blog.modernmechanix.com>



3. Kasua Hitzez hitzeko itzulpena teknologiaren bitartez

Soinua erregistratzeko gai izan zen historiako lehen asmakizuna itzulpen tresna bat izan zen. Édouard-Léon Scott de Martinvillen fonoautografoa, Edisonen fonografo berantiarra goa ez bezala, ez zen soinua erreproduzitzeko pentsatu ezta diseinatu ere egin, soinuaren ikusirudiak sortzeko baizik. Ez musikariek, ez industriak, ezta agintari militarrek ere ez zuten asmakizun horrekiko interesik erakutsi, baina bai, ordea, beranduago sortu zen gramofonoarekiko, azken horrek soinuak erregistratzeko edo itzultzeko aukerarik eskaintzen ez bazuen ere, soinuaren erreproduzio tekniko eta komertzializazioa erraztu baitzuen. Geroztik, erreproduzio sistema horiek izan dira soinuaren mezuaren kontrola erraztu duten baldintzak, alorren arteko itzulpenaren aukerak baztertuz.

XX. mendean konposatzaile aunitz saiatu ziren, teknika desberdinen bidez, euskarri eta lengoaien arteko erlazio horietan sakontzen, horien artean aipagarriena Iannis Xenakis delarik. Greziako konposatzaile eta arkitekto horren lanean kodigoen arteko itzulpenen erreferentzia ugari topatu ditzakegu, arkitekturatik hasi eta matematikaraino, horretarako errekurtso desberdinak erabiliz, haien artean teknologia. Adibide gisa, musika konposizioetarako tresna modura erabilitako estokastikaren legeei egindako hainbat aipamen zerrendatu ditzakegu, euria edo kilkerren kantuak bezalako naturako gertakariak imitatzeko helburuarekin; edo berriki errebendikatua izan den UPIC makinarekin sortutako lanak, fonoautografoaren kontrako ariketa eginez irudiak soinu bihurtzeko gaitasuna duen makinarekin egindakoak.

Zenbait hamarkada beranduago, teknologia digitalen eboluzioak soinua landu, moldatu eta eraldatzeko aukerak ia modu amaigabeen zabaldu zituen. Baina hemen lantzen ari garen gaiari dagokionez, teknologia horiek edozein moduko informazioa zuzenean soinu bihurtzeko, alegia, soinura itzultzeko, aukera teknikoa sortu zuten. Zero eta baten munduan, edozein moduko datuak, izan idatzi, irudi edo kode bihurtu daitezke soinuazko uhin eta alderantziz.

Aukera berri horiek itzulpengintzan oinarritutako soinu-lan mordo bat sortu dute, *El fuente is the challenge*⁶ adibidez, non Alku diskoetxeak, ironiaz eta imajinazioz betetako ariketa batean, *software* eragile komertzial mordo bat zarata digital bihurtu zuen, beranduago musika modura aurkezteko. Bertze adibide berriago batean *Gene2music*⁷ egitasmoa osatzen duten Rie Takahashi eta Jeffrey Miller ikerlariak gizakien kode genetikoak musika konposiziora itzultzea lortu dute.

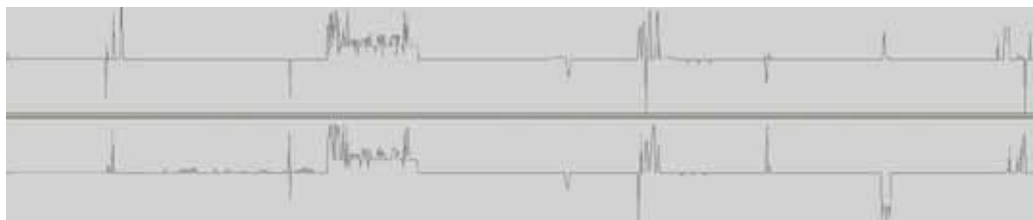
6 → <http://personal.ilimit.es/principio/catalog.htm>

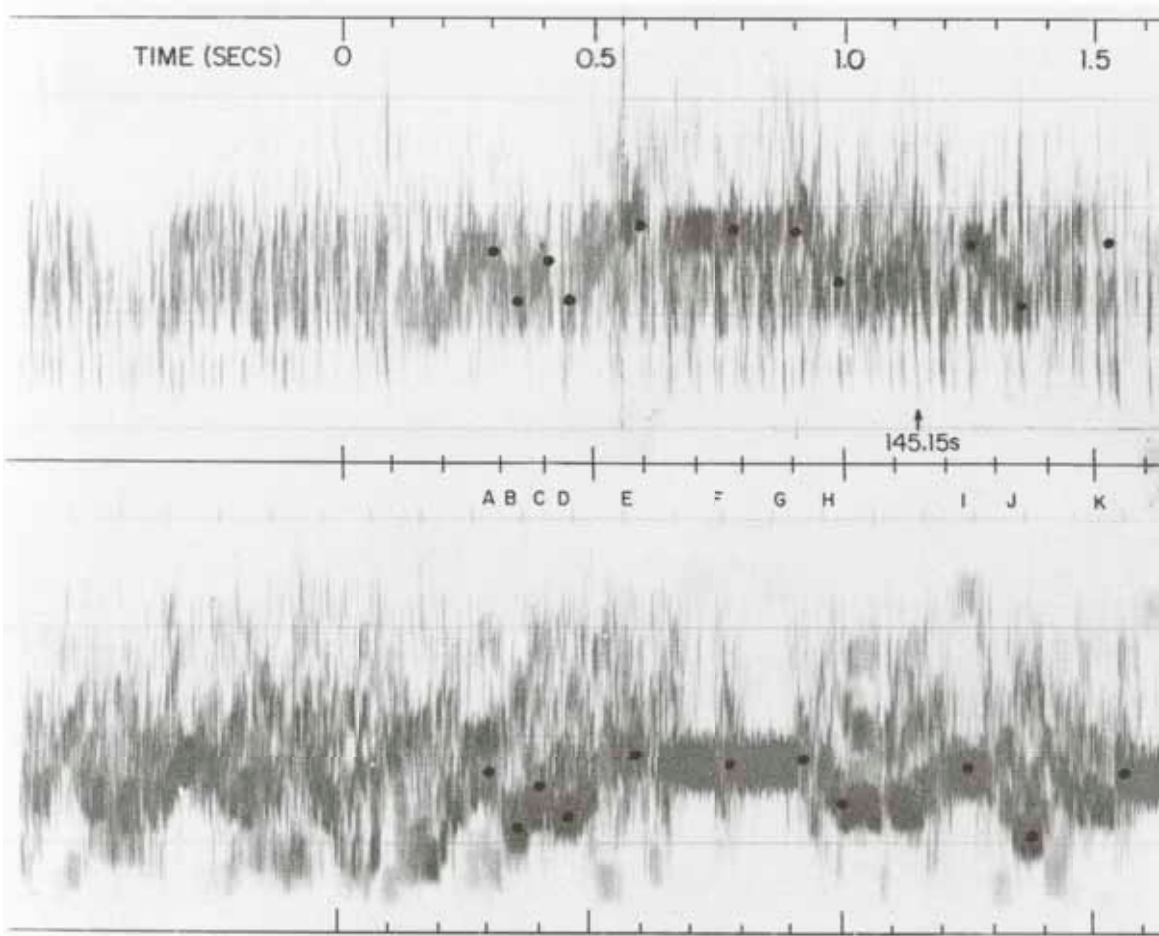
7 → <http://www.doe-mbi.ucla.edu/cgi/petit/gene2musicweb>

Hirugarren eta azken kasu honi laguntzeko erabili dudana adibidean, aukeratutako soinu lana [*Spam Detect*]* lanaren zati bat da. Egitasmo horretan *spamak* edo zabor mezuek suposatzen duten informazio-erasoari indar berdinarekin eta soinu bidez erantzungo zien itzulpen sistema bat aurkitzea izan nuen helburu. Horretarako, *spammerek* erabilitako distribuzio sistema konplexuak aztertu ondotik, urte oso batez jasotako zabor mezu interesgarrienak aukeratu eta nagusiki publizitatezko mezuak zirenak soinu bihurtutako kode bitarrera itzuli nituen, ondotik nahi bezala moldatzeko. ♦

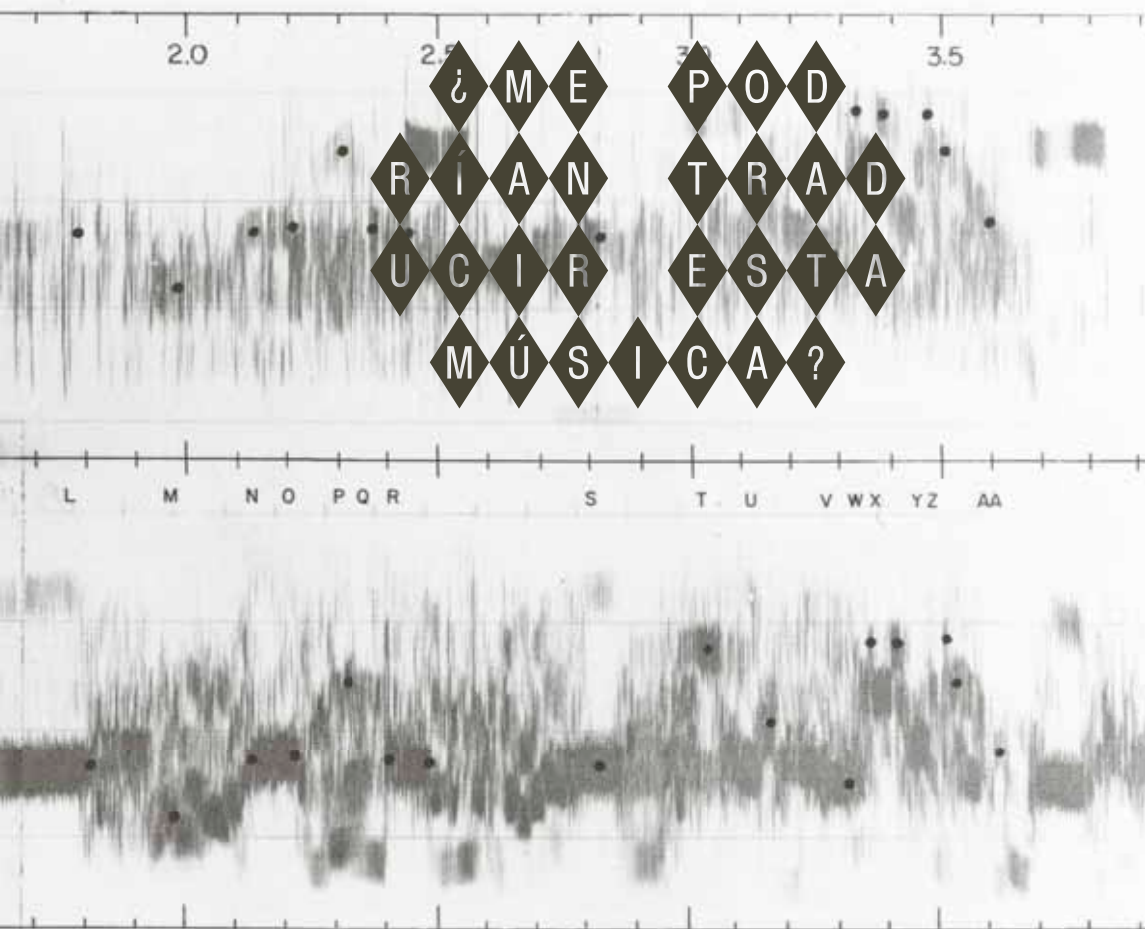
*Entzun *Republica*

→ www.soinumapa.net/zehar/republica.mp3





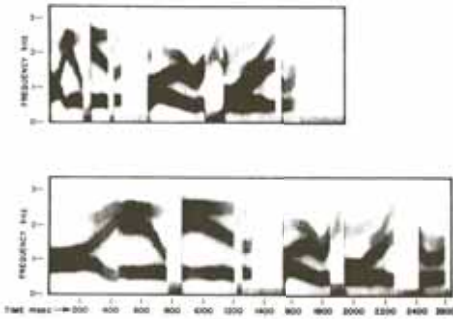
Xabier Erkizia



¹ *Berria* 2008/3/29.
Entrevista: Luis de Pablo

Mientras escribo este artículo leo en un periódico¹ una frase destacada en una entrevista que me llama poderosamente la atención: «La música no se puede traducir en palabras, y es ahí donde reside su poder». Se trata de las declaraciones de un compositor, Luis de Pablo para ser concretos, que resumen claramente una de las cuestiones que más ha preocupado a la creación musical desde sus inicios. ¿Es la música extrapolable, traducible a otras artes u otros lenguajes? ¿O se trata de un arte ensimismado y cerrado que no acepta como válida traducción alguna?

Históricamente la relación entre música y traducción ha sido, cuando menos, conflictiva por las problemáticas que implica. Aunque la música ha utilizado en infinidad de ocasiones la interpretación de obras de otras disciplinas como punto de partida,



ejemplo de ello son el uso de libretos para componer óperas, la poesía o las narraciones literarias como herramientas compositivas, curiosamente tan sólo en contadas ocasiones ha aceptado realizar el ejercicio inverso. Dicho de otra forma, tradicionalmente el músico o el compositor ha evitado, incluso condenado, cualquier intento de traducción literal de la obra musical a otros lenguajes, excepto las estrictamente necesarias para su propio desarrollo técnico, como la notación. La música, nos han enseñado que es por naturaleza diferente a las otras artes en cuanto se presenta autosuficiente e intransferible y precisamente, como dice De Pablo, es ahí donde reside su poder de transformación.

Este cuestionable dilema, derivado principalmente de la propia forma y naturaleza intangible del sonido, ha protagonizado además de encendidos debates, un evidente problema de control. Los estamentos del poder, conscientes de la capacidad de transformación y manipulación no sólo de la música, sino de la exposición pública del mensaje sonoro en general, siempre han mantenido una incómoda relación con este arte, buscando fórmulas (en muchos casos en vano) de descodificación y transcripción que posibilitaran un control más férreo de los mensajes sonoros, con el objetivo de regular tanto su uso comercial, como político e incluso militar. Para bien o para mal, no podemos obviar que la música sigue siendo aún una poderosa herramienta de manipulación, un arma invisible e incomprensible en su totalidad, capaz de obtener inusitados e importantes resultados mediante inversiones relativamente modestas.

2. *Las Prosas de Berbelitz*.
Anjel Lertxundi. (Traducción de Jorge Giménez Bech).
→ <http://www.eizie.org/es/Argitalpenak/Senez/20041030/berbelitz>

«Al regresar a casa, nuestro bendito Berbelitz ha puesto música. La Música fúnebre masónica de Mozart. Mientras la escucha, medio tumbado en el sofá, la música le renueva el combate entre los más contrapuestos anhelos y abatimientos; y todo ello le produce tristeza, pues imagina que la muerte tal vez sea algo así; y si un compás le rapta el aliento, otro lo obliga a cerrar los ojos, el siguiente le pellizca, el cuarto lo pone a la espera de lo inevitable; y en cuanto imagina el ataúd de Mozart, el suyo propio desplaza a éste; y llega incluso a sentir el olor de la cera; y cuando la orquesta de la Academy of St. Martin in the Fields concluye la pieza, siente su interior sereno como un mar recién planchado. Se arrepiente de no haber contestado al que le había preguntado ‘¿acaso se puede traducir la música?’ que el propio acto de escuchar música es traducción»².

En la experiencia musical, escucha e interpretación son parte del mismo proceso de descodificación. Al escuchar nos encontramos en muchos casos ante un inconsciente pero constante proceso de traducción. Cada oído, cada persona, escucha y traduce según sus propias condiciones físicas y culturales. Y al igual que no existen dos oídos iguales, tampoco hay lugar para una traslación exacta de significados entre emisor y receptor.

Vladimir Jankélévitch en su clásico *La música y lo inefable* trata de buscar una respuesta válida a esta cuestión y afirma que «para admitir que la música traduce el alma de una situación, y hace que esta última sea perceptible al oído de nuestra alma, no es necesario conferirle un alcance transfísico. En efecto, la sonoridad física es ya una cosa mental, un fenómeno inmediatamente espiritual» y añade que «el músico se expresa incluso no queriéndolo».

Por tanto, al hablar de traducción nos encontramos ante una gran contradicción que por una parte afecta al valor económico, político y artístico de la obra musical y por otra, a la escucha y comprensión de ésta. El lenguaje que reivindica su autonomía, intraducibilidad y en cierto sentido objetividad es por naturaleza traducción y por consiguiente subjetividad en estado puro.

Si de esta afirmación deducimos que no existe traducción universal alguna para la música, ¿cómo es posible que una misma melodía pueda mover masas de gente? ¿Es posible que miles de personas traduzcan el mismo mensaje? ¿Hasta qué punto es el contexto, la situación de escucha compartida la que condiciona esa traducción? ¿Son los propios sonidos o son las situaciones de escucha las que desencadenan los procesos de descodificación de la música? ¿Hasta qué punto condiciona el formato de reproducción la propia escucha?

A falta de respuestas claras para todas estas cuestiones, a continuación, dado que ése es el encargo que se me ha solicitado, me limitaré a tratar algunas cuestiones que apelan a esa problemática de la traducción en diferentes contextos y situaciones artísticas que he podido vivir y espero resulten interesantes para el lector. Para ello utilizaré varios ejemplos en los que me he encontrado ante dilemas sobre la traducción y que sirven para ilustrar varias cuestiones relativas a este tema.

Caso nº1

La traducción de la imagen en sonido o la problemática de la banda sonora

El cine, desde sus mudos inicios, ha buscado constantemente diferentes estrategias para aprovechar al máximo la capacidad dramática, ese extraño poder de atracción del sonido. La música en el cine, incluso en su estado inicial a modo de actuación en directo, ha servido como adhesivo subliminal de las películas, como herramienta de expresión al servicio de la narrativa propuesta por las imágenes.

Con la llegada del cine sonoro esa relación, en vez de cambiar o adaptarse para crear un lenguaje propio y único que fusionara por igual ambas disciplinas y sus propias características, no hizo más que remarcar aún más sus diferencias, condenando el uso del sonido a lo ornamental (a modo de efecto sonoro) y lo comercial (a modo de reclamo) en la mayoría de los casos. Esta relación de subordinación es cada vez más latente en la actual cultura audiovisual, donde la música sin imagen ha perdido gran parte de su capacidad de atención. Apenas existen músicas que se pueden comercializar o proyectar sin imágenes.

3 *Esculpir en el tiempo*,
Andrei Tarkovski.

Sin embargo podríamos decir que es una de las pocas disciplinas artísticas que ha aceptado la idea de traducir los mensajes de las imágenes de la pantalla en música, o cuanto menos acentuarlas, mediante un proceso de traducción de significados de equivalencia aproximativa. En este sentido, el director de cine Andrei Tarkovski, conocido entre otras cosas por el personal uso que realiza del sonido en toda su filmografía, reivindica que «algunas veces la imagen sigue al sonido y representa un papel secundario y no viceversa. El sonido es algo más que una simple ilustración de lo que está sucediendo en la pantalla»³.

En el caso-ejemplo del cortometraje *Hezurbeltzak*⁴ (2007) realizado y dibujado por Izibene Oñederra, el trabajo que intentamos realizar fue un ejercicio de fusión de idiomas. Un intento de huir de la *stock music* predominante en las películas de animación y del efectismo de la sincronización por defecto, con el objetivo de apelar al sentimiento experiencial del film. En cierto modo, el proceso creativo desarrollado para estructurar definitivamente el resultado exigió que la música compuesta para el film y el propio film se convirtieran en una sola e indisoluble obra, que se tradujeran mutuamente. El resultado sonoro*, al igual que el visual, intenta proponer una narrativa que huye de los usos convencionales de los elementos sonoros en el cine y elimina la barrera entre música y efecto sonoro. Se trata de un ejercicio de traducción entendido casi como sinestesia en el que la experiencia de escuchar y ver se confunden y contagian mutuamente.

4 Ver pág. 77.

*Escuchar y ver *Hezurbeltzak*

→ www.arteleku.net/4.1/blog/audiolab/?p=1743

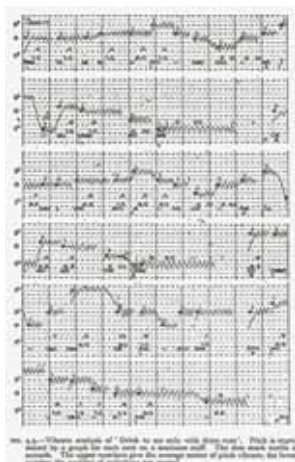
Caso nº2

La literatura sonora, o el problema de la traducción de las palabras

Probablemente la literatura es el campo al que más veces ha recurrido la música para su inspiración. Y aunque en la gran mayoría de los casos estas relaciones entre literatura y música se han limitado a la creación de letras para canciones, resultaría incompleto limitar esta relación al caso concreto del formato canción. No podemos olvidar que históricamente la literatura, a modo de tradición oral, ha utilizado potencialmente ambos recursos por igual, la palabra y la música, y por tanto resultaría inadecuado hacer una separación entre ellas, como podemos hacer en el cine.

La literatura, palabra e imagen al mismo tiempo, comparte en su versión poética, por ejemplo, un carácter similar al de la música: su poder de abstracción. Si el poeta comparte con el lector sus ideas, vivencias, dudas, alegrías, penas, si el poeta expresa sentimientos y «el mismo verso es desde el primer momento la traducción de los sentimientos del autor», no nos debería resultar extraño aceptar al compositor como una especie de poeta. Paul Ricoeur dice en su ensayo *Un pasaje: traducir lo intraducible* que «solamente un poeta puede traducir a un poeta». Y es quizás ahí donde la traducción entre literatura y música adquiere sentido. Sin embargo admitir esta similitud no significa que no exista problemática alguna entre estas dos disciplinas y que aceptemos toda traducción como literal.

5 → www.newmediafest.org/2007/index5.html



En el ejercicio propuesto en el año 2007 para el proyecto *Soundstory*⁵, existe una intención no tanto de traducir literalmente el precioso cuento *Elogio sentimental del acordeón** del escritor Pío Baroja, sino de recuperar las referencias sonoras y los recursos literarios utilizados por el escritor para reflejar la relación personal con el instrumento musical citado. Se trata de un ejercicio de interpretación, no de la estructura narrativa del cuento, sino de los sentimientos representados por Baroja en relación a mi propia experiencia.

*Escuchar *Eskubide (Eskusoinuaren alde)*
→ www.soinumapa.net/zehar/eskubide.mp3



Caso nº3

La traducción literal mediante la tecnología

Curiosamente, el primer invento de historia que fue capaz de registrar sonido fue un instrumento de traducción. El fononautógrafo de Édouard-Léon Scott de Martinville, al contrario del posterior fonógrafo de Edison, no fue pensado y diseñado para reproducir sonido, sino para crear imágenes visuales del sonido. Ni los músicos, ni la industria, ni siquiera la institución militar mostró interés alguno por este invento, como sí lo harían años más tarde con la invención del gramófono que, aunque no ofrecía la posibilidad de registrar ni traducir sonidos, facilitaba la reproducción técnica y comercialización de éstos. Desde entonces, son los sistemas de reproducción los que han posibilitado el control del mensaje sonoro al que hacíamos referencia al principio, obviando las posibilidades de los sistemas de traducción entre disciplinas.

Durante el siglo XX muchos compositores intentaron mediante otras técnicas profundizar en esas relaciones entre diferentes soportes y lenguajes, entre los cuales deberíamos destacar a Iannis Xenakis. En la obra del compositor y arquitecto griego encontramos incesantes referencias a la traducción entre códigos, desde la arquitectura a las matemáticas, utilizando para ello todo tipo de recursos, incluyendo los tecnológicos. Sirvan como muestra las constantes referencias al uso de la leyes de la estocástica como herramientas compositivas, en un intento de emular varios eventos sonoros de la naturaleza, tales como el canto de los grillos o la lluvia; o el trabajo desarrollado con la recientemente reivindicada UPIC, máquina computerizada que realizando el ejercicio inverso del fononautógrafo consiguió transformar y por tanto traducir imágenes visuales en sonido.

Varias décadas después, la evolución de las tecnologías digitales abrieron un abanico prácticamente inabarcable de posibilidades para moldear, transformar y trabajar el sonido, pero en lo que se refiere a la cuestión que nos ocupa, sobre todo ofreció por primera vez la posibilidad técnica de generar una traducción literal de cualquier tipo de información en sonido. En el mundo de ceros y unos, todo tipo de datos, sea texto, imagen o código, puede ser traducido literalmente en ondas sonoras y viceversa.

6 → <http://personal.ilimit.es/principio/cataleg.htm>

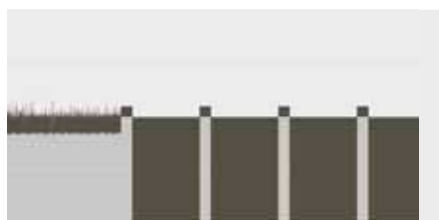
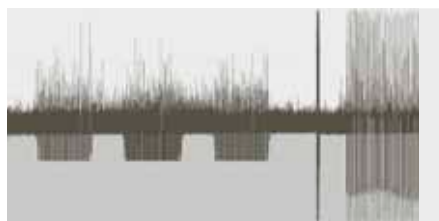
7 → <http://www.doe-mbi.ucla.edu/cgi/petit/gene2musicweb>

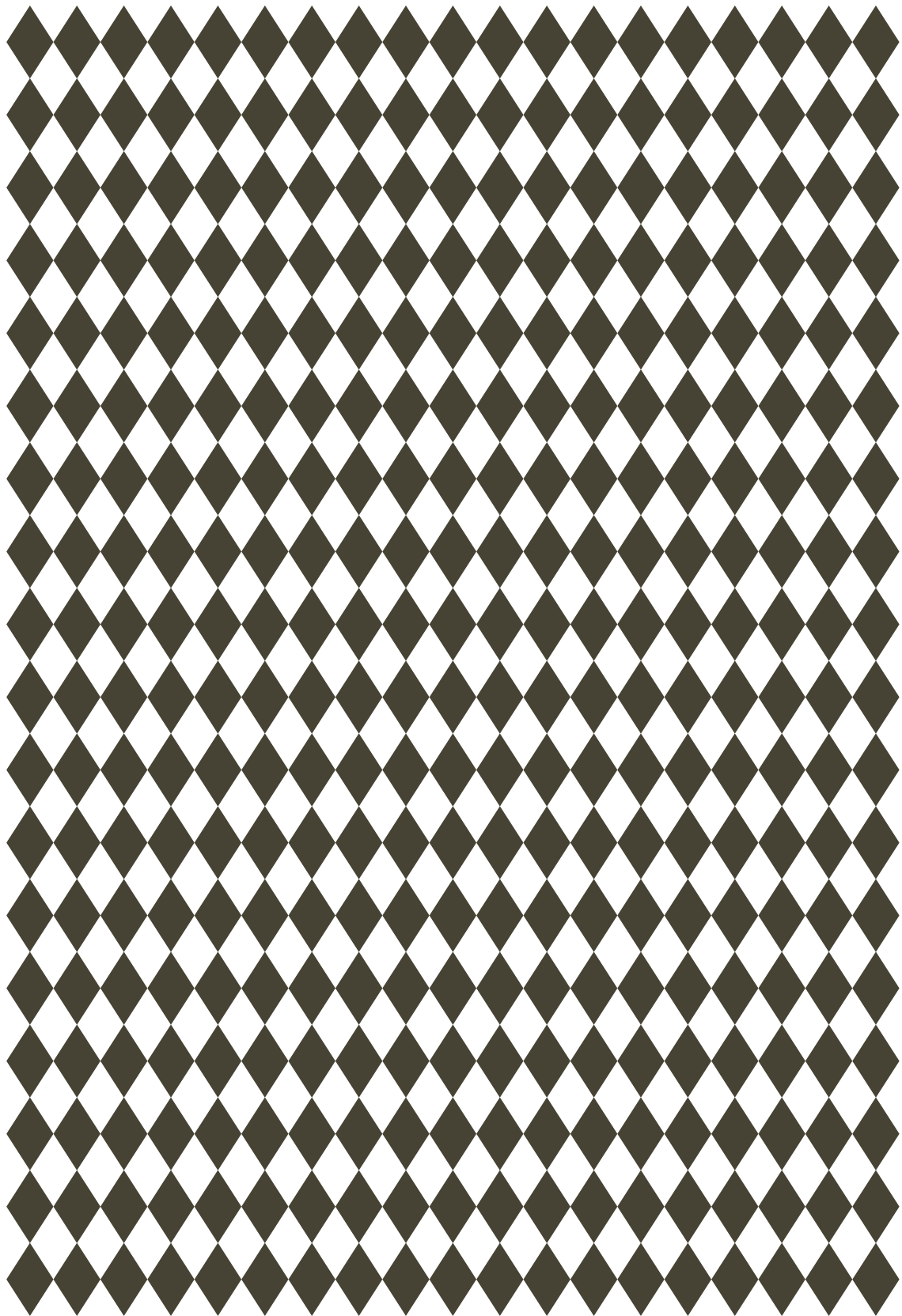
Estas nuevas posibilidades han ofrecido infinidad de trabajos sonoros basados en la traducción tales como *El fuente is the challenge*⁶, donde el sello discográfico Alku, en una ingeniosa e irónica acción, tradujo más de una docena de aplicaciones de *software* comercial en ruido digital para volver a presentarlas posteriormente como música. En otro ejemplo reciente, el proyecto *Gene2music*⁷ de Rie Takahashi y Jeffrey Miller ha conseguido traducir el código genético de las personas en composiciones musicales.

En el ejemplo que he utilizado para ilustrar este último y tercer caso, la pieza sonora elegida es parte del trabajo *[Spam Detect]*^{*}, donde el objetivo principal que me propuse fue buscar un sistema traducción que a modo sonoro respondiera con la misma contundencia a la agresión informativa que supone el recibo de mensajes basura o *spam*. Para ello, tras analizar los complejos sistemas de distribución utilizados por los *spammers*, seleccioné los mensajes más interesantes que recibí durante un año y decidí traducir estos mensajes principalmente publicitarios en códigos binarios convertidos en sonido para procesarlos posteriormente. ♦

*Escuchar *Republica*

→ www.soinumapa.net/zehar/republica.mp3





Hasia zen eguna guretzat, baina ilun zegoen oraindik, hotz egiten zuen, negua zen. Eztulka ari ziren autoen motorrak lantokira bidean, sukalde banaka batzuetako argi urdinak piztuta zeuden. Erabat esnatu gabe zegoen eguna, eta erabat esnatu gabe azaldu ginen autobus geltokira, bart gaueko ametsak betazaletan itsatsita gelditu balitzaizkigu bezala. Ez zen berriketarako gogorik. Ez zegoen zigarroa piztea bezalakorik autobusa berehala ortzeko.

Astun ageri zituen betazalak Izibenek, ametsen zamaz edo lo faltaz. Sagarroi bat bezala kiribildu zen jarlekuan, eta berehala hartu zuen loak. Loak berekin eramanez aurretik, irribarre amultsu bat marraztu zuten bere ezpainen, edo hala iruditu zitzaizkidan behintzat, goizaren beltzak ispilu bihurtutako leihoan. Diktadore baten estatua bezain zurrun harrapatu ninduen loak. Eta ametsetan, autobusa ez zen inoiz gelditzen, eta sagarroi bat neraman ondoan, eta ezerk ez zidan beldurrik ematen.

Autobusa gelditu egin zen, noski, eta fakultateko kafe makinari txanpon batzuk bota genizkion erabat esnatzeko. Bestelakoa behar zuen handik aurrerako ametsak: borondatea, lana, fedea. Nik ez nuen ezer askorik egiten. Irakurri egiten nuen, liburutegian eskatu nuen babes politikoa, nonbaitekoa sentitzeko eskubidea. Izibenek mundu bat eraikitzeari ekin zion. Olio edo tintaz, habitatzeko moduko mundu bat eraiki nahi zuen, eta orain badakigu ez zebilela erratuta.

Habitatzeko moduko mundu bat eraiki nahi bazuen, errealitatea habitatzea ezinezkoa

egiten zitzaiolako izango da, seguru asko. Ezinezkoa egiten zitzaiolako ohiturak bizi zuen herri batean isilik irautea, egia ezkutatu eta itxurak egitearekin konformatzen zen jendar-te batean amore ematea. Onerako, eta batez ere txarrerako, Izibenek egia esateko konpromisoa hartu zuen; mingarri suerta zitekeen artea egitekoa, alegia.

Baina nola esaten da egia hitzak esanahiz hustuta daudenean?

Nahikoa da tinta pixka bat eta orri zuri batzuk. Nahikoa da olio pote batzuk eta mihise zuria. Hori, eta ausardia handia. Zure mamuekin borrokan aritzeko deliberoa beti da zaila hartzen.

Pinturako txokoa deitzen genion, gehiegizkoa irudituko zitzaigun bizilekua deitzea, baina hantxe bizi ginen, hantxe sentitzen ginen beste inon baino biziago. Trementina usain sarkor batek

ematen zizun ongiatorria, mihisez inguraturako babesleku hartara. Eta beti piztuta egoten zen irrati-kaseteak. Eguraldiaren arabera aukeratzen genuen musika. Musikaren arabera aldatzen zitzaigun aldatzea. Aldartearen arabera, inoiz ausartzen nintzen mihiseak zikintzen. Oso noizean behin izaten zen hori. Izibene lanean ari zen beti.

Baina hori gero izan zen, Izibene itzuli eta gero. Nazim Hikmet poetak esan bezala, lekuz aldatzen denean kanbiatzen da jendea, eta Izibene Herbeheretako Hagan aldatu zen. Ez naiz ari orrazkeraz, edo janzkeraz; ez naiz ari ikasteaz, jende eta leku berriak ezagutzeaz, orain bogan dagoen esperientzia berriak bizitzeaz. Ez. Norbera aldatzen da norbere

HABITATZEKO MODUKO MUNDUA DA FIKZIOA

**Xabier
Gantzarain**

buruarekin aurrez aurre egon beharra tokatzen zaionean, eta Izibenek bere mamuekin egin zuen topo, bere izatearen zutarriak ikusi zituen lokatzetan hondoratzen Hagan. Han hasi zen etengabe marrazten, han hasi zuen bidea, orduan ez jakin arren bide horrek nora eramango zuen. Orduan ez zekien marrazki haiek bizia hartuko zutela, *Hezurbeltzak* animazio lana bihurtzeraino.

Hagan egindako marrazki haiek, obsesio txiki bat bihurtu zitzaizkion, haixetan ikusten zuen jarraitu beharreko bidea. Eta marrazkiak hartuta, animazio gela okupatu zuen. Batzuek, ikasgaiari eskaini beharreko orduak ematen zituzten han; Izibenek, ahal zituen ordu guztiak ematen zizkion ikasteari, tinta pixka bat eta orri zuriak zituela helduleku bakar. Berak ere ez du jakingo zenbat ordu sartu dituen *Hezurbeltzak* egiten. Ez nuke nahi, hala ere, sartutako orduen kopurua irizpide bat izatea lana epaitzeko orduan. Dedikazioak ez dakar derrigorrez lana ona izatea.

Animazioaren prozesu osoa ikusia nuen arren, harrিতa geratu nintzen pelikula ikusi nuenean. Egia esateko, ikusten dudak bakoitzean geratzen naiz harrিতa, aldiro aurkitzen baitizkiot gauza berriak.

Grazia egiten dit kazetariak, laburtu behar haren laburtu beharrek, karga sexual handia aipatzen dutenean. Hori esatea, ezer ez esatea da. Sexua gozamina da, baina baita bazterketa, umiliazioa, inkomunikazioa, bakartzea, eta eredu ezarrien diktadura ere. Sexuak gure barruko piztia esnatzen du. Sexua gozoa izan daiteke, baina baita zakarra ere. Sexua maitasuna da, baina baita botere harremana ere. Beraz, karga sexual handia aipatzen denean, zehaztu beharra dago amini bat, artistari eta ikusleari zor zaien errespetuagatik bada ere.

Ikusleari begietara sartzen zaion lehen pertsonaiak, ikurrak botatzen ditu, ikur ulertezinak, hizkuntza arrotz bateko hizkiak bailiran,

erle zoroak, komunikatu ezinaren kodea marrazten gure buruen inguruan.

Horrekin hasten da *Hezurbeltzak*. Eta horixe esan nahi du hezurbeltzak hitzak: egiten duena egiten duela beti diferentea izango den pertsona da hezurbeltza, hasiera-hasieratik bazter uzten dena, norberarena ez den beste talde batekoa delako, berak aukeratzetik izan ez duen talde batean jaiotzeagatik estigmatizatua, jatorrizko bekatua bere gain eramatera kondenatua. Eta denok gara hezurbeltzak, arrazoiari ihes egiten dion motiboren batenagatik baztertuak izan garen neurrian.

Eta gainera ezinezkoa ematen du horri aurre egiteak. Pelikulako pertsonaia emeek, esate baterako, ez daukate besorik: ez daukate ahalmenik. Izan dezakete borondatea, gogoa, asmoa, nahia edo desira, baina ez dute ahalmenik. Ezin dute ezer egin. Zain egotea besterik ez zaie geratzen. Ez dakit nik nora begira dauden kazetariak, boterea erabat maskulinoa den gizartearen kritika ez ikusteko filmean.

Ez dakit nola ez duten esaten Walt Disneyk (eta horrek esan nahi duen guztiak) atzetik ematen digula erakusten dela filmean, eta gainera gero bere burua jartzen digula geurearen partez, eta eskizofrenia ikaragarri batean hondoratzen garela.

Beharbada ez da hori kazetarien lana. Beharbada han eta hemen saritu dutela esango dute, hainbat jaialditan erakutsi dutela.

Eta gero harritu egingo dira pertsonaiek ikur ulertezinak botatzen dituztela ikusita.

El día había comenzado ya para nosotros, pero aún estaba oscuro, hacía frío, era invierno. Los motores de los coches tosían camino del trabajo, las luces azuladas de algunas cocinas estaban encendidas. No había despertado del todo el día, y no habíamos despertado del todo nosotros cuando llegamos a la parada del autobús: era como si los sueños de anoche se hubieran quedado pegados en nuestros párpados. No había ganas de charlar. No había nada mejor que encender un pitillo para que el autobús viniera enseguida.

Izibene parecía tener los párpados pesados, por el peso de los sueños, o por falta de sueño. Se enroscó como un erizo en el asiento, y se durmió enseguida. Antes de caer dormida, su labios dibujaron una sonrisa cariñosa, o al menos eso me pareció a mí en aquella ventana convertida en espejo por la oscuridad de la mañana. Yo estaba tan rígido como la estatua de un dictador cuando el sueño me sorprendió. Y en mi sueño, el autobús no se paraba nunca, y llevaba a mi lado un erizo, y nada me daba miedo.

El autobús se paró, claro, y echamos unas monedas a la máquina de café de la facultad para despertarnos del todo. El sueño debía ser distinto a partir de entonces: voluntad, trabajo, fe. Yo no hacía gran cosa. Leía; en la biblioteca pedí asilo político, el derecho a sentirme de algún sitio. Izibene se puso a construir un mundo. Quería construir un mundo habitable, al óleo o a tinta, y ahora sabemos que no se equivocaba.

Si quería construir un mundo habitable, seguramente sería porque le resultaba imposible habitar la realidad. Porque le resultaría imposible permanecer callada en un país regido por la costumbre, imposible ceder en una sociedad que se conforma con esconder la verdad y aparentar. Para bien, y sobre todo para mal, Izibene se comprometió a decir la verdad; es decir, a hacer un arte que pudiera resultar doloroso.

Pero, ¿cómo se dice la verdad cuando las palabras están vacías de contenido?

Basta con un poco de tinta y unas hojas en blanco. Basta con unos botes de óleo y un lienzo en blanco. Eso, y mucho valor. Siempre es difícil tomar la decisión de luchar contra tus propios fantasmas.

Le llamábamos el rincón de pintura, nos parecería excesivo llamarlo vivienda, pero lo

cierto es que allí vivíamos, era allí donde nos sentíamos más vivos que en ninguna otra parte. Un penetrante olor a trementina te daba la bienvenida a aquel refugio cercado de lienzos. Y también el radiocasete que siempre estaba encendido. Elegíamos la música dependiendo del tiempo. Dependiendo de la música, se nos cambiaba el humor. Dependiendo del humor, a veces me atrevía a manchar lienzos. Eso ocurría muy de vez en cuando. Izibene trabajaba siempre.

Pero eso fue luego, después de que volviera Izibene. Como dijera el poeta Nazim Hikmet, la gente cambia cuando cambia de lugar, e Izibene cambió en La Haya, en los Países Bajos. No hablo del peinado, o de la forma

LA FICCIÓN ES UN MUNDO HABITABLE

**Xabier
Gantzarain**

de vestir; no hablo de aprender, de conocer gente y sitios nuevos, de vivir nuevas experiencias, que ahora está de moda. No. Uno cambia cuando se ve forzado a encontrarse frente a sí mismo, e Izibene se encontró con sus propios fantasmas, en La Haya vio cómo los pilares de su existencia se hundían en el fango. Fue allí donde empezó a dibujar sin parar, fue allí donde emprendió su camino, aunque entonces no supiera dónde la conduciría. Entonces no sabía que aquellos dibujos iban a cobrar vida, hasta convertirse en el trabajo de animación *Hezurbeltzak*.

Los dibujos hechos en La Haya se convirtieron en su pequeña obsesión, veía en ellos su camino a seguir. Y, con sus dibujos en la mano, ocupó el aula de animación. Algunos pasaban allí las horas que debían dedicar a la asignatura; Izibene dedicaba al estudio todas las horas que podía, con un poco de tinta y hojas en blanco como único agarradero. Ni siquiera ella misma sabrá las horas que ha invertido en hacer *Hezurbeltzak*. De todas formas, no querría que el número de horas dedicadas se tomara como criterio a la hora de juzgar el trabajo. La dedicación no implica necesariamente que el trabajo sea bueno.

A pesar de que había visto ya todo el proceso de la animación, me quedé asombrado al ver la película. La verdad es que me quedo sorprendido cada vez que la veo, porque siempre descubro algo nuevo.

Me hace gracia cuando los periodistas, empuñados siempre en abreviar, hablan de que tiene mucha carga sexual. Decir eso es no decir nada. El sexo es placer, pero también es exclusión, humillación, incomunicación, aislamiento, es incluso dictadura de los modelos impuestos. El sexo despierta a la bestia de nuestro interior. El sexo puede ser dulce, pero también desagradable. El sexo es amor, pero también es relación de poder. Por eso, cuando se habla de mucha carga sexual, hay

que concretar un poquito, aunque sólo sea por respeto a la artista y al espectador.

El primer personaje que entra por los ojos al espectador lanza signos, signos ininteligibles que pudieran parecer letras de una lengua extraña, abejas locas que dibujan alrededor de nuestras cabezas el código de la imposibilidad de comunicarse.

Ese es el comienzo de *Hezurbeltzak*. Y eso es justamente lo que significa la palabra «hezurbeltza». «Hezurbeltza» es una persona que haga lo que haga siempre será diferente, alguien a quien se excluye desde el principio, porque pertenece a un grupo distinto del de uno mismo, alguien estigmatizado por haber nacido en un grupo que él no pudo elegir, alguien condenado a llevar sobre sí el pecado original. Y todos somos «hezurbeltzak», en la medida en que hemos sido excluidos por algún motivo que escapa a la razón.

Y además parece imposible hacer frente a esto. Los personajes hembras de la película, por ejemplo, no tienen brazos: no tienen poder. Pueden tener voluntad, ánimo, intención; pueden querer o desear, pero no pueden hacer. No pueden hacer nada. No les queda más que esperar. No sé dónde miran los periodistas, para no ver en la película la crítica a una sociedad en la que el poder es totalmente masculino.

No sé cómo no dicen que la película muestra que Walt Disney (y todo lo que ello significa) nos la mete por detrás, y que además luego nos coloca su cabeza en lugar de la nuestra, hundiéndonos en una tremenda esquizofrenia.

Tal vez el quehacer de los periodistas no sea ése. Tal vez dirán que ha sido premiada en algunas ocasiones, que se ha proyectado en numerosos festivales.

Y luego se sorprenderán al ver que los personajes lanzan signos imposibles de entender.

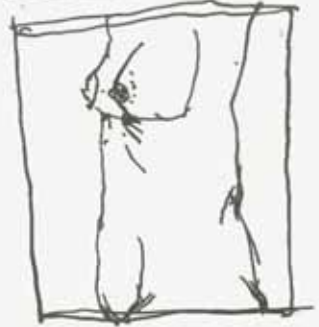
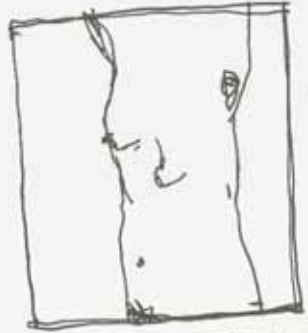
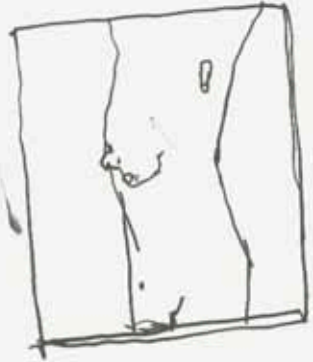


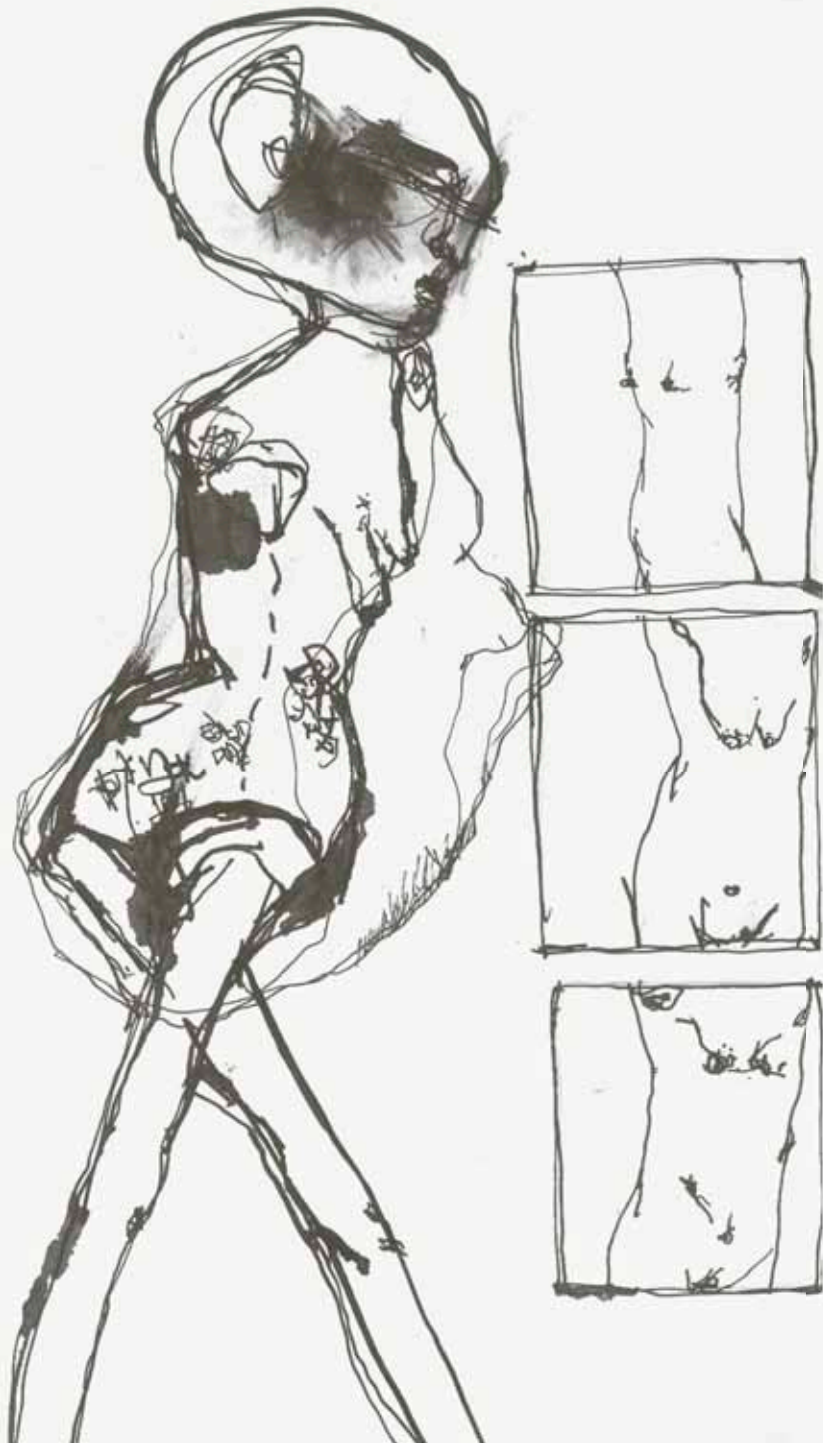


↑ *Hezurbeltzak*, Izibene Oñederra, 2007.



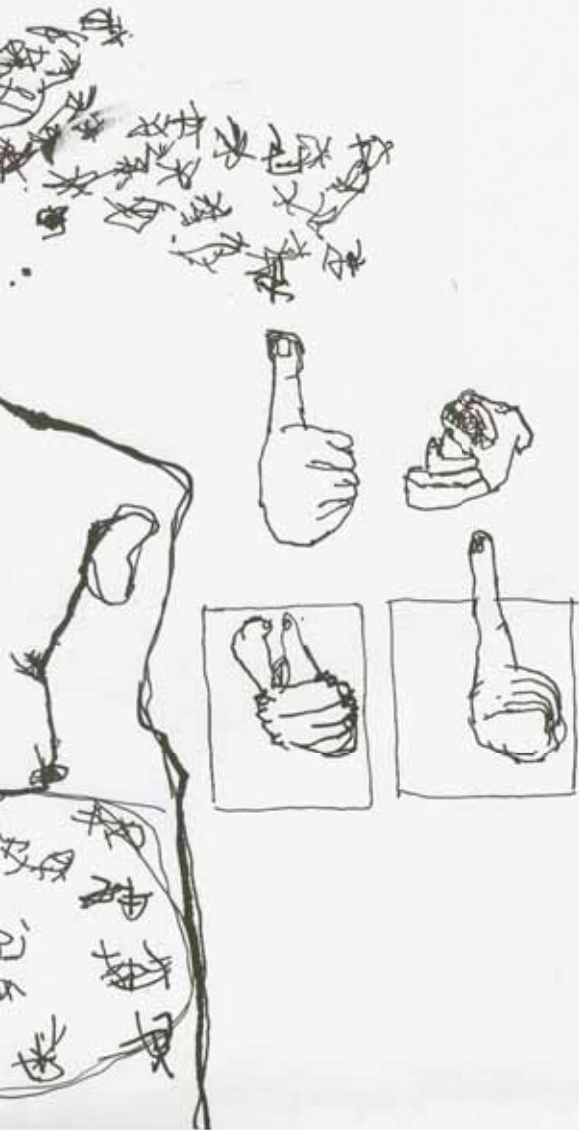
314/1
parte. aitzakoa hosi.
6.5cm + 1.1.







↑ Hezurbeltzak, Izibene Oñederra, 2007.



Paul Chan

The Future Must Be Sweet

After Charles Fourier

(TrueType font+prints, 2001)

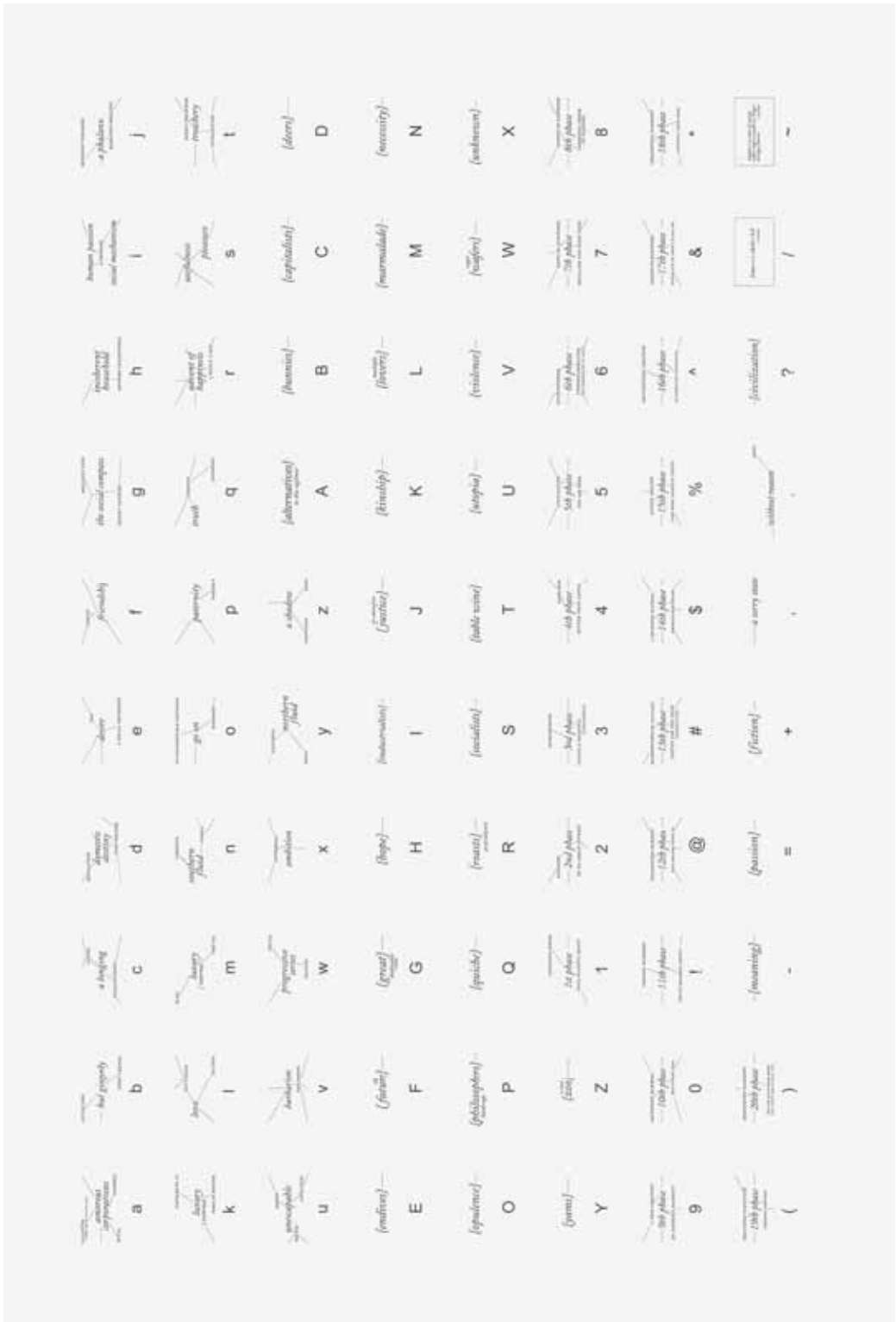
Utopian Socialist Charles Fourier thought the world should be organized around our pleasures: every one should have equal access to affection, justice, and exquisite food. This font reinterprets Fourier's philosophy into a textual graphic system and gives form to the unique connections Fourier made between radical politics and utopian desires. Different relationships between the letters—and words—develop based on simple changes in word processing: point size, page width, leading and kerning.

0 00000 0000 000 0 00000 00 000000000 000000 00000 00000
00000 0000 0000 0000000 000 0000000 000 00000000000.
00 000000 00 00 000000000 000 00000000 000000000 000
00. 000 0 00000000 00000. 0 000 0000000. 0 0000000 0000000000
00 00000 000 00 0000 00 0000 0000. 000 000 000 000000000.

—— www.nationalphilistine.com/a/ternumerics/ ——

I don't know why I began to mutilate fonts into forms that both reduce and expand its territory. It wasn't as if language had stopped working for me. But I wanted more. I got greedy. I wanted language to work for me and no one else. For Mac and Windows.

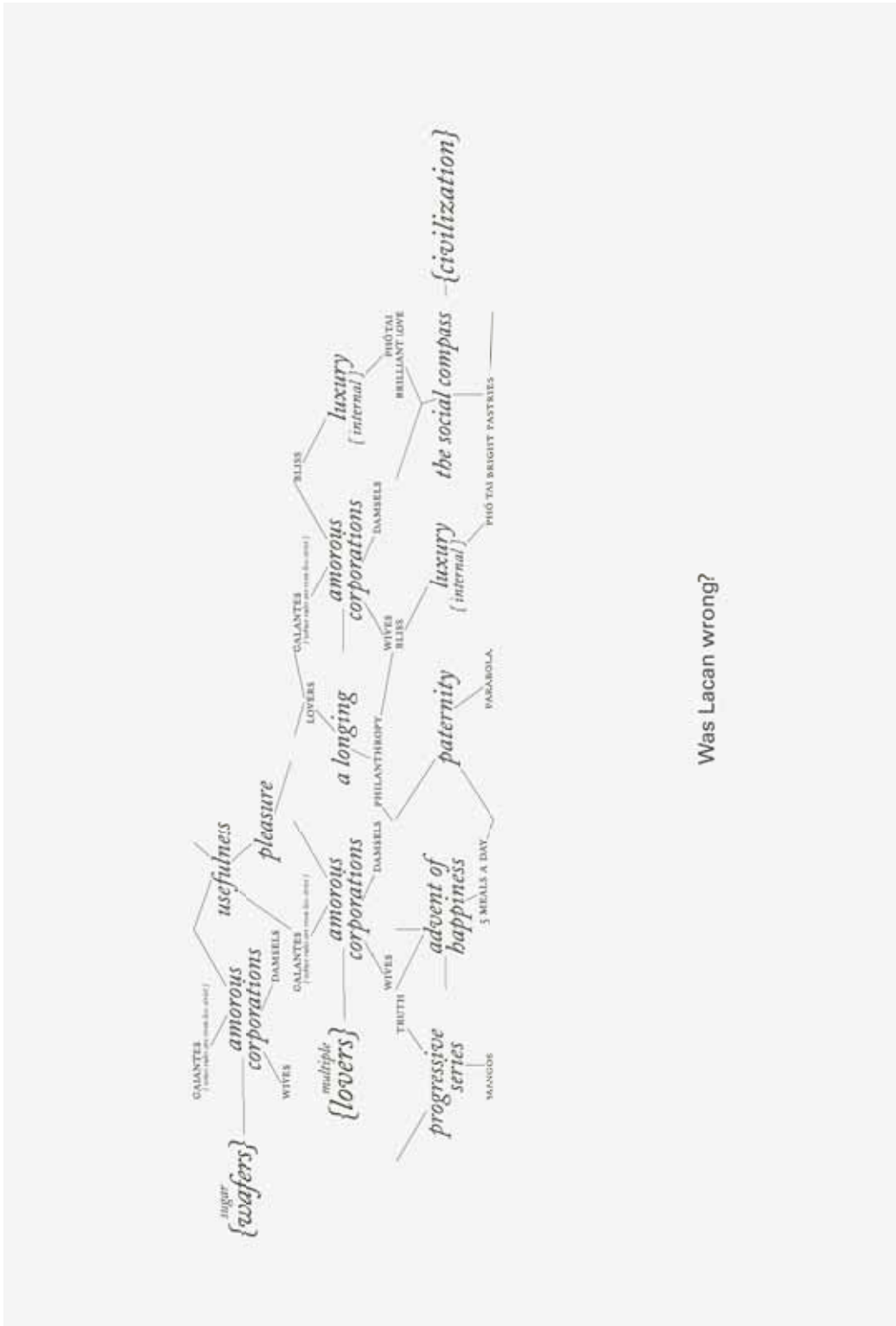
—— Paul Chan (2000-2005) ——



↑ *The Future Must Be Sweet* (2001), 44" x 30", Screenprint on Stonehenge white paper, edition of 12.



Flirting.



Was Lacan wrong?

↑ Map of the future 3 of 4 (2001), 44" x 30", Screenprint on Stonehenge white paper, edition of 12.

63. EXTERNA RAIMUNDO DO SÛR (TELEFONOA) EGUNEZ

D. Luisa eta Ariana zain daude, auto zuriaren ondoan. Aurikularrak lepoan daramatzen gizona besoetan sei botila ur dakartzala agertu da.

Ariana: *Ura al da?*

Antropologoa: *Bai.*

Ariana: *Sekula ez dut ura erosten duen inor ikusi.*

Gizonak maletategian gorde ditu botilak.¹

TRADIZIOA, ITZULPENA ETA TRANSLITERAZIOA

Frederick Brandão

1 Iban Ayesta Aldanondoren *Itamatatiua: pez, piedra, río* lanaren gidoitik ateratako zatia. Moztu Filmak eta Sonora Estudios, 2008.

2 Bhabha, Homi K., *O Local da Cultura*. Itzultzaileak: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis eta Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

Amaiera zoriontsu bat bilatzean, beti dugu eragozgarri bat tartean, zoriontasuna aurkitzeko aukera izan arren amaiera posiblerik ez izatea alegia. Itamatatiuako kilombo-komunitatearekin lehen hartu-emanan izan nuenetik ia-ia bost urte igaro diren honetan, hango jendeak eta paisaia argazkiz jasotzeko itzultzea pentsatu dut. Jakin badakit, baina, toki horri eta bertako jendeari buruzko testu bat osatzeko asmo oro espekulazio hutsa izango litzatekeela. Horregatik, itzulpena zeharo ireki eta akasduztzat planteatzen da; irekia, historia bat ezin delako amaitu, eta behatuak eta behatzaileak lotzen dituzten adiskidetasun edo gorrotzko loturak eteten ez direlako. Lan bati berriro ekin eta horri buruz berriro idazten denean bai aldizkari baterako bai beste argitalpen mota baterako, topaketa berri bat gertatzen da; edo, «bisita hura» maitasunez, nostalgiaz, are errezeloaz ere atzera gogoratzean, ez gaude topaketa horretatik libre, ezta haiek beraiek ere; topaketan bizi gara, *topaketa bilatzen ari gara, topaketa nahi dugu... topaketa nahi dugu*², amaierako puntua ez da testu bateko azken paragrafoa amaitzen denean jartzen.

Giza harremanetan dagoen aldakortasun elementua perfekziorik eza da, harreman horiek eraikinen eraikuntzak baitira, eta hauen emaitzak ez dira estereotipo hutsak, baizik eta bisitariaren eta bisitatuaren baldintzak itzultzen dituzten arketipoak. Eta bisitariak eta bisitatuak topaketatik gogobeteko dituen esanguraren bat ateratzeko duten igurikapenak hartu-emanari jarraipena ematera daramatza. Beti ez da, baina, kontu erraza izaten. Inperfekzioa erabat argi egotera sekula iristen ez diren ekintzetan datza. Begi-keinu bat betazalak ixte eta irekitze hutsa ote? Beste zerbait ere agian? Paranoia bat akaso. Giza harremanen aldaera eta motak nagusitu egiten zaizkio behaketari, eta behaketa bera narrazio den egoera bat ezartzen dute; autoreak eta aktoreak bilbeak garatzen dituzte, eta boterea lortzeko lehian aritzen dira bere kultur kodeen bidez.

Hortxe datza interpretazio edo itzulpen orori, hau ulertzen dugun modua dena dela, neurritz gain eragiten dion elementu askatzailea. Nire

iritziz ez da elementu finkatua, iraunkorra; oso bestela, aldatuz doan zer-baiten antzera ageri zaigu. Ikuspegi «ekologiko» batetik, kosta egiten zait pentsamenduak eta teoriak birziklatzen ez direla pentsatzea. «Topaketak» berritu egiten ditu giza harremanak, pertsonak edo taldeak desberdinak dira hartu-emanaren ondoren, eta aldaketak gogoetak eragiten ditu, hala maila kontzientean nola inkontzientean, are gatazkatsuak ere. Baina gertatzen dena zera da, dagoeneko gauza bera ez bada, beste bat dela, eta existitzeari uzten ez badio, bizirik segitzen duela; gauza desberdin bat gertatu da, zaharra aldatu egin da eta berria eguneroko beharretara egokitu da. Bizitzan guztia mutantea da, elkarrekintzan dihardu, moldatu egiten da. Esanaz gain, itzultzeko ezintasunak produzitzeko ezintasunik ez dakarrela adierazi behar dugu. Kulturaz gaindiko zineak modu positiboan ospatzen du ezintasun hori, bere artea kultur kode desberdinen arteko topaketatik abiatuak sortuz. Etnografo orok egiten duena transliterazioa da, gertakizun bidez edo narrazio moduan egin badezake, baina hau itzulpenzat eskaintzen den ikuspegiaren mendeko eraikuntzatzat aurkezten da; izan ere, ez du norbaitek itzultzen, norbaitezat baizik.

Tradizioa eta itzulpena

Itamatatiua, Brasil iparraldean kokatua, Brasil kolonialaren garaian bere lurra ordena erlijioso batetik jaso zituen kilombo-komunitate bat da. Komuna eran bizi dira, guztiek «de Jesús» abizena dute, eta Avilako Santa Teresarenganako jaieradunak dira. *Itamatatiua: pez, piedra, río* filma Brasil iparraldeko kilomboetako komunitate beltzen bizimoduaren itzulpena izango litzateke, kultur nortasunaren galera eman den egoera batean. Dokumentala, hiru urte behar izan dira filmatzeko, kilombo batera aldatu zen São Luíseko aldirietako neskato baten bizitzari buruzko fikzioa bihurtu da. Ildo honetatik, proiektua bertan sartutako pertsonak adina aldatu da.

Bost urte geroago, komunitatera itzuli naiz filmeko azken eszenak grabatzeko, eta aldaketak jaun eta jabe dira. Motorrak iritsi dira, eta paisaia goi-tentsioko linea, dorre eta klabeek kutsatuta dago. Zeramika fabrikazioaren kultura lokalak indarra galdu du azken urteotan zehar gazteenen artean, orain plastikozko ontzi arinak, usaingabe eta gustu gabekoak erabiltzen dituzte eta. Emakume taldetxo bat ari da, oraindik ere, eskulangintzako produktuak fabrikatzen, baina tradizio hori galtzen ari da gobernuaren erakundeek produkzioari laguntzeko ezarritako estandarizazio eta erreproduktzio-garritasun eskakizunak direla eta. Zeramika eta dantza herrikoiak berreskuratzeko ezinbestekoa da GKEen eta kultura bultzatzeko estatu-agentzien edo propaganda-agentzien bidez horiek berriro asmatzea. Filma bere bidea egiten ari da. Dagoeneko badira edizioz fikziozkoa baino gehiago dokumentala den bertsio baten kopiak. Bitxia bada ere, bertsio hau Santari buruzko filma izatetik Santaren filma izatera igaro da, eta kilomboan eta Itamatatiuako biztanleen senideak bizi diren São Luís hiriko aldirietan barrena banatu dute. Komunitateak ez bazuen ere kanpoaldearekin komunikatzeko modurik, isolatuta baitzegoen telefono, posta edo errepede erabilgarri eta seguru

3 Brandão, F.M.L., *O Encontro do Adeus: cinema transcultural em Itamatatiua*. São Luís, 2006.

ezagatik, orain bere festarik gogoangarrienaren, Santa Teresaren festaren erreregistro bat du film honetan.

Filmak «toki horretako irudiak» «beste toki batzuetara» eramango ditu, eta modu desberdinez ulertuko dute. Hari buruz idazten dugunean, ikuspegi berezi batetik heltzen diogu atzera topaketari. Erreproduktzioa eta banaketa beste ikuspegi batetik abiatzen da, gurea bezain desberdin eta originala den batetik.

Translitalizatzea

Zer egiten du etnografoak? Autofedea? Nola idatzi begira duen eta bere uneoroko presentziari buruzko irudiak eta asoziazioak sortzen dituen norbaiti buruz? Kultur kodeak oztipoa dira errealtatea ulertzeko unean, baina landa-lanaren dinamika bera ere ethos bat ezartzen duen kultur kode bat da, eta ulertze hori eragozten du era berean. Etnografoa eskizofreniko samarra da beste pertsona bat izaten, beste mundu batean egoten saiatzen denean, etengabe ari delarik oroitzapenen eta errealean kontzentratu beharraren artean nabigatzen. Dena gogoratzen den mundu batean, komunitate horien ahozko tradizioa oroimen kolektiboa da, ipuin, elezahar, sorburuari buruzko kontakizun, kantu, olerki eta ama, zahar eta haurren ahoan egunero errealearen metafora bat egiten duten historia sinesgaitzen bidez transmititua. Historia horiek eta jendea eta tradizioa ahaztea da komunaren kulturarentzako mehatxurik handiena. Zein da arrazionalizazioaren espazioa, hau berau gizarte joko barneratzeko prozesu inkontzienteen paraleloan doanean? Bizitza komuneko gorabeherak gertakizunetz edo narrazio moduan kontatzea? Eleberririk bat idaztea, dokumental bat edo fikzio bat egitea? Itzulpen orok ikuspegi bat eskaintzen du, begirada bat, apenas besterik, ez baita bestea, hau itzullezina da eta; hitzak hizkuntza batetik bestera igarotzen ditugu, besterik gabe, ez dago konklusiorik, ez amaierarik, aukeratzen eta aldizkari eta biltzarretan aurkezten diren posibilitateak baizik. Eta nola erreakzionatzen da ikerlarien herentziaren aurrean? Kultura lokala ikerlarien kultura unibertsalera itzultze horiez kultur kodeek egiten duten interpretazioan bezala. Jabetze hitza gogora datorkigu, sarri, kontu honetaz ari garenean; alabaina, eginkizunak eta jarduerak erlatibizatu beharra dago. Ba al da lehen bertsiorik? Zein jabetzen da zertaz? Egia zera da, produktuek sorburu dituzten gizarte taldeen irudikapenak iradokitzen dituztela, eta hala eta guztiz produktu bat, gauza bat, izaten jarraitzen dutela. Monografia antropologikoa, unibertsitateko apalategietan ongi ezkutatuta ez badago, askatu egiten da, hainbat modutan ulertua izateko. Azkenean, kultur kodea da itzulpenari zentzua ematen diona. Horrela, filma, monografia, artikulua, argazkia produktzio gisa, aske dira edozein itzulpenetan (traiziotan) sortzen diren beharrak artatzeko.

Zinearen eta Itamatatiuako komunitatearen arteko topaketa «agurra-erekiko, sekula aienatzen ez den abiatzearen oroitzapenarekiko topaketa»³ bat izan zen. Hurrengo topaketetan deskubritzeko dago, oraindik ere, horrek guztiak haiantzat zein esanahi izan duen...

—*Fig. 1*—



63. EXTERNA RAIMUNDO DO SÛR (TELÉFONO) DÍA

D. Luisa y Ariana esperan junto al coche blanco. El hombre con los auriculares al cuello aparece con seis botellas de agua en los brazos.

Ariana: *¿Es agua?*

Antropólogo: *Sí.*

Ariana: *Nunca he visto a nadie que compre agua.*

El hombre guarda las botellas en el maletero.¹

TRADICIÓN, TRADUCCIÓN Y TRANSLITERACIÓN

Frederick Brandão

¹ Fragmento extraído del guión de *Itamatatua: pez, piedra, río* de Iban Ayesta Andanondo. Moztu Filmak y Sonora Estudios, 2008.

² Bhabha, Homi K., *O Local da Cultura*. Traducido por Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis y Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

En la búsqueda de un final feliz se interpone el hecho de que, aunque se pueda encontrar la felicidad, no hay final posible. Casi cinco años después de mi primer contacto con la comunidad quilombola de Itamatatua, me planteo volver para fotografiar a sus habitantes y su paisaje. En ese aspecto, cualquier pretensión de completar un texto sobre ese lugar y su gente sería mera especulación. Por ello, la traducción se plantea como infinitamente abierta e imperfecta; abierta, porque una historia no se da por concluida, ni se rompen los lazos de amistad o de odio que unen a observados y observadores. Cuando se retoma un trabajo y se escribe nuevamente sobre él para una revista u otra publicación, se realiza un nuevo encuentro; o, al recordarse de nuevo «aquella visita», con afecto, nostalgia, o incluso con recelo, no estamos libres de ese encuentro, ni ellos tampoco; vivimos en el encuentro, *estamos buscando el encuentro, queremos el encuentro... queremos el encuentro*², el punto final no se pone al terminar el párrafo de un texto.

La imperfección consiste en el elemento de variabilidad de las relaciones humanas, construcciones de construcciones que redundan no sólo en meros estereotipos, sino en arquetipos que traducen las condiciones del visitante y del visitado, cuya expectativa por extraer algún significado pleno de satisfacción del encuentro les lleva a dar continuidad al contacto. Pero no siempre resulta fácil, la imperfección reside en los actos que nunca están totalmente claros, ¿un guiño es apenas un abrir y cerrar de párpados? ¿O es algo más? Una paranoia tal vez. La variedad de las relaciones humanas se impone sobre la observación, y establece una situación en la que la observación es narración, autor y actor desarrollan tramas y se disputan el poder a través de sus códigos culturales.

Ahí reside el elemento liberador que afecta sobremedida a cualquier interpretación o traducción, sea cual sea la forma en que la entendemos. En mi opinión, no se trata de un elemento establecido, perenne, sino que más bien se revela como algo cambiante. Desde un punto de vista «ecológico», me cuesta creer que no se reciclen los pensamientos

y teorías. El «encuentro» renueva las relaciones humanas, son personas o grupos que pasan a ser diferentes tras el contacto, y la modificación genera reflexiones a niveles consciente e inconsciente, a veces incluso conflictivos. Pero lo que ocurre es que si ya no es lo mismo, es otro, y si no deja de existir, sigue viviendo; algo diferente ha ocurrido, lo antiguo se ha modificado y lo nuevo se ha adaptado a las necesidades cotidianas. Todo en la vida es mutante, interactúa, se adapta. Queda por decir que la imposibilidad de la traducción no significa la imposibilidad de producción. El cine transcultural celebra positivamente esa imposibilidad produciendo su arte a partir de un encuentro entre códigos culturales diferentes. Lo que todo etnógrafo hace es transliteración, si puede hacerla mediante hechos o de forma narrativa, pero esto se presenta como una construcción que depende del punto de vista que se ofrece como traducción, se traduce para alguien, no por alguien.

Tradición y traducción

Itamatatiua, ubicada en el norte del Brasil, es una comunidad quilombola que heredó sus tierras de una orden religiosa en la época del Brasil colonial. Viven de forma comunal, todos tienen el apellido «de Jesús» y son devotos de Santa Teresa de Ávila. La película *Itamatatiua: pez, piedra, río* sería una traducción de la vida de comunidades negras quilombolas en el norte del Brasil en una situación de pérdida de identidad cultural. El documental, rodado a lo largo de tres años, se ha convertido en una ficción sobre la vida de una niña de la periferia de São Luís que se mudó a un quilombo. En ese sentido, el proyecto se ha modificado tanto como las personas implicadas en él.

Cinco años después, vuelvo a la comunidad para grabar las últimas escenas de la película, y los cambios se imponen. Han llegado los motos, el paisaje está contaminado con cables de alta tensión, torres e hilos. La cultura local de la fabricación de cerámica ha perdido fuerza entre los más jóvenes en los últimos años por la utilización de recipientes plásticos, más ligeros, inodoros e insípidos. Apenas un grupo de mujeres trabaja todavía en la fabricación de las piezas artesanales, pero esa tradición se pierde a través de las exigencias de estandarización y reproducibilidad impuestas por los órganos gubernamentales de apoyo a la producción. El rescate de la tradición de la cerámica y de las danzas populares pasa por su reinención a través de las ONGs y agencias estatales de apoyo a la cultura o agencias de propaganda. La película sigue su curso, ya circulan copias de una versión cuya edición es más documental que de ficción. Curiosamente, esta versión ha pasado a ser una película de la Santa en vez de sobre la Santa, y se ha distribuido por el quilombo y por la periferia de la ciudad de São Luís donde residen familiares de los habitantes de Itamatatiua. Si la comunidad no podía comunicarse con el exterior, aislada como estaba por falta de teléfonos, correos o carreteras transitables y seguras, ahora tiene en la película un registro de su fiesta más emblemática, la fiesta de Santa Teresa.

La película llevará imágenes «de ese lugar» a «otros lugares», y será entendida de diversas formas. Cuando escribimos sobre ella retomamos

3 Brandão, F.M.L., *O Encontro do Adeus: cinema transcultural em Itamatatiua*. São Luís, 2006.

el encuentro desde un punto de vista particular. Su reproducción y distribución parte de otro punto de vista, diferente y tan original como el nuestro.

Transliterar

¿Qué hace el etnógrafo? ¿Un auto de fe? ¿Cómo escribir sobre alguien que le observa y crea imágenes y asociaciones sobre su presencia constante? Los códigos culturales interfieren en la aprehensión de la realidad, pero la propia dinámica del trabajo de campo es un código cultural que establece un ethos, que a su vez interfiere en esa comprensión. El etnógrafo es un tanto esquizofrénico al intentar ser otra persona, estar en otro mundo, navegando constantemente entre los recuerdos y la necesidad de concentrarse en lo real. En un mundo donde todo se recuerda, la tradición oral de esas comunidades es memoria colectiva transmitida a partir de cuentos, leyendas, relatos de sus orígenes, canciones, poemas, historias inverosímiles que cotidianamente hacen una metáfora de lo real en la boca de las madres, los ancianos y los niños. El olvido de esas historias, de la gente, de la tradición, es la mayor amenaza para la cultura de lo común. ¿Cuál es el espacio de la racionalización, cuando éste mismo va paralelo a los procesos inconscientes de interiorización del juego social? ¿Relatar con hechos o de forma narrativa los imponderables de la vida común? ¿Escribir una novela, hacer un documental o una ficción? Toda traducción presenta apenas un punto de vista, una mirada, no es el otro, éste es intraducible, sólo pasamos vocablos de un idioma a otro, no existe conclusión, ni finales, sino posibilidades que se eligen y presentan en revistas y congresos. ¿Y cómo se reacciona ante la herencia de los investigadores? Como los códigos culturales interpretan esas traducciones de la cultura local a la cultura universal de los investigadores. La palabra apropiación viene a la mente cuando se trata esta cuestión, sin embargo es necesaria una relativización de los papeles y actuaciones. ¿Existe la primera versión? ¿Quién se apropia de qué? Lo cierto es que los productos sugieren representaciones en los grupos sociales de que son originarios, y a pesar de ello sigue siendo un producto en sí, una cosa. La monografía antropológica, si no está bien escondida en las estanterías de las universidades, se libera para poder ser comprendida de varias formas. Al final, el código cultural es el que da sentido a la traducción. De esta forma, la película, la monografía, el artículo, la fotografía como producción, son libres para atender a las necesidades en cualquier tradu(traiición)cción posible.

El encuentro del cine con la comunidad de Itamatatiua fue «un encuentro con el adiós, con el recuerdo de la partida que nunca se disipa»³. Aún queda por descubrir en los próximos encuentros, lo que ha significado todo eso para ellos...



Itzulpena, urrunekoaren ostatu

Itzulpena urrunekoaren aterpe edo ostatu bezala ikustera gonbidatu gintuen Antoine Berman traduktologo frantsesak¹, Erdi Aroko Jaufre Rudel trobadorearen hitzak (*l'ostal de lonh*) gogora ekariz. Itzulpenaz eman diren ehunka definizioen artean ez da joko gutxien eskaintzen diguna, izan ere itzultzaileak zein interpreteak urruntasunak ezartzen duen hesia gainditzeko lagundu izan dute gizadiaren egunsenti ilunetik hasita.

Santiago Kovadloffek hitzetan, itzultzeko gaitasuna «hurbiltasuna ahalbidetzen duen dohaia» da (*don facultador de cercanía*)², bestea hurko bihurtzen duena, eta itzultzea auzo horren berezitasun miresgarria besteei eskaintzea dela, bestela ez bailukete hartaz gozatzerik izango. Beraz, bizikidetzat bultzatzen duen zerbitzu gisa aurkezten du itzulpengintza, izan ere dakarren berri ona hauxe baita: bestearen mundua barrenezina ez dela aitortzeaz gainera guri ere badagokigun zerbait dela esaten baitu, gu zer garen agerian jartzen duenez gero.

Urruntasuna aipatzen hasita, badira bi gai azken urteotan itzulpen-azterketen alorrean gero eta arreta gehiago erakarri dutenak: itzulpengintza eta generoa, itzulpengintza eta kolonialismoa. Biek behar izan dute denbora luze samarra ikertzaileen eta teorialarien arreta erakartzeko eta bi sailetan gertatzen ziren hutsuneak eta asimetriak astintzen hasteko.

Generoan eta kolonialismoan nabari diren urruntasunak aipatu ditudalarik, Dora Sales Salvadorek *Quaderns* aldizkarian³ urratu duen

ildotik, bi errealitate horiek lotzen eta kritikoki aztertzen saiatu den Gayatri Chakravorty Spivak (1988), Chandra Mohanty (1988), Vrinda Nabar (1995) indiarrek edo bell hooks (1981) afroamerikarra gutxienez izendatzea bidezkoa litzateke. Lehenak Mahasweta Devi idazle emakume herrikidea Mendebalean ezagutarazteko izandako jokabidea paradigmatico bihurtu da, Lia Cingarini (1995; 200) abokatu italiarraren *affidamento* kontzeptuaren ildotik.

Horiek guztiek alde edo moldez egin duten kritika izan da Mendebaleko feminismoak bere oinarrietako batzuk ezartzean ez dituela kontuan hartu beste arraza eta kulturetako emakumeen esperientzia diferentzialak, eredu eurozentrikotik haratago. Horregatik gogorarazi digu Chris Weedonek (1999) «nork nori buruz hitz egiten duen» dela gakoa, eta ildo beretik Spivak bengaliarrak pentsamendu feministaren argudiaketa unibertsalistak kritikatu egiten ditu emakume guztien izenean mintzo delako, baina baita Hirugarren Mundutik iristen diren diskurtsoekiko jarrera onberak dituztenak ere. Spivakek artikulu sonatua idatzi zuen *Can the Subaltern Speak?*⁴ subjektu subalterno femeninoari ez zaiola bere kabuz hitz egiten uzten, baina gerora nabardura batzuk egin zizkion ideia horri esanez egiazki *politikoki hitz egiteko* ez daukala gaitasunik subalternoak, eta garrantzia duena zera dela, posizio laboratueta daudenez zer neurritaraino diren siltzearen konplize. Ildo horretatik dio, «talde subalternoetako kide baten eta hiritargoaren eta instituzionalitatearen artean komunikazio-lineak ezarri direnean, subalternoa

hegemoniarako bide luzean txertaturik dago». Horrela bada, aitortzen du garrantzizkoa dela hegemoniak isilduriko ahots horrek entzuna izateko bide bat aurkitzea, eta horretarako itzulpena aukera bikaina da.

Beraz, ez da harrizkoa **Tejaswini Narajanak** (2002) oso kontuan hartzea itzulpena bere herrikide indiarren artean feminismoari buruzko estrategia politikoak lantzen dituen heinean, eta horregatik proposatzen du subjektu politiko poskoloniala, feminista barne, atergabeko itzulpengintza dagoen subjektu gisa.

Gurera etorritz, gai hauek ez dute behar adinako oihartzunik izan orain arte, baina **Bakartxo Arrizabalagak** idatzi duena irakurrita⁵, litekeena da nola generoaren hala kolonialismoaren, eta itzulpen-ikerketaren inguruko interesa areagotzea, datozen urteotan, beste herrialde batzuetan 90. urteetan hasi eta oraindik nabarmen hedatuz eta sakonduz doan hori.

Bitartean, eta emakumeak gizartearen erdia baino gehiago diren Euskal Herri honetan aipaturiko artikuluko datu batzuek zer-pentsatua ematen dute eta zer presentzia du emakumeak gure itzulpengintzan? Galderari erantzunez, aipaturiko artikulugileak aurkitu du, 1997tik 2006 bitarteko Euskadi saridunen artean hamarretik bi bakarrik direla emakumeak. Baina horrek ez du esan nahi, **Michaela Wolfek**, Grazeko Unibertsitatean egindako ikerketa batean⁶ hizkuntza alemanari dagokionez aurkitu duen bezala, gure artean ere emakumezko itzultzaileak gizonezkoak adina edo gehiago ez direnik, nahiz eta Austrian bezala datu ofizialak eskuratzea zaila izan, horietako askok etxean lan egiten baitute.

Komunikabideetan agerturiko itzulpen-kritikari bagagozkio ere, gizonezko itzultzaileen protagonismoa nabarmenagoa da emakumezkoena baino. Hala ere, eta ingurukoekin alderatuta, badirudi EIZIE elkartean parekatuagoa dagoela gizonezkoen eta emakumezkoen partaidetza, aginte-organoetan batik bat.

Metropoliaren eta herri kolonizatuen arteko hizkuntza –kultura eta itzulpengintza– harremani dagokienez, nik dakidala, gaiak ez du ageriko interesik sortu gurean, beste herrialde batzuetan bezala, baina horretan ere interesgarria litzaiguke euskarazko sorkuntzaren harrera inguruko hizkuntza nagusietan nolakoa den aztertzea, baita horretarako aktibatzen diren mekanismoak arakatzea, Spivaken *Can the Subaltern Speak?* artikulua erreferentzia ildotik.

Azkenik baina ez atzenik, ehunetik gora hizkuntza dagoeneko egunero kaleetan entzuten dituen eta etorkinak ugariagotzen ari zaizkion gure Euskal Herri honetan nola daude hizkuntza horiekiko kultura –eta itzulpen– harremanak? Zer egin dute erakunde sanitario, judizial eta harrerazkoek gure arteko aniztasun honetan hizkuntza–harremanak bideratzeko? Honetan ere, beste gai askotan bezala, seguru asko gizarteak sortuko ditu lehen ekimenak aurrekontu murriztuz eta ahalegin handiekin gerora instituzioek beren gerizapean hartzea ezinbestekoa izango bada ere.

Rudel eta Kovadloff aipatuz hasi ditudan lerro hauek amaitu baino lehen, zilegi bekit esatea, generoen eta hedadura handiko eta txikiko kulturen arteko oreka etiko bat bilatzea, itzulpengintzan eta itzulpengintzaren bitartez, helburu desiragarria ez ezik dagoeneko abian jartzea komeni zaigun zeregina dela, egunen batean Baionatik Bilboalderaino hedatuko den megapoli nabar horretan biziko garen guztiok ostatu abegikorra izan dezagun, nork bereari uko egin beharrik gabe.

- 1 **Berman, Antoine**, «La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain», *Les tours de Babel, essais sur la traduction*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1985, 31-150.
- 2 **Kovadloff, Santiago**, «La emoción de traducir», Ceremonia de entrega de la segunda edición del Premio Panhispánico de Traducción Especializada. Buenos Aires, 2006. → http://dtil.unilat.org/panhispanico/edicion2/santiago_kovadloff.htm
- 3 **Salvador, Dora**, «Traducción, género y poscolonialismo. Compromiso traductológico como mediación y affidamento femenino», *Quaderns, Revista de traducció*, 13, 2006, 21-30.
- 4 **Spivak, Gayatri Chakravorty**, «Can the Subaltern Speak?», Cary, Nelson/Larry, Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988, 271-313.
- 5 **Arrizabalaga, Bakartxo**, «Itzulpena eta feminismoa», *Senez*, 32 zk., 2007, 81-95.
- 6 **Messner, Sabine/Michaela Wolf** (Hg.), *Übersetzen aus aller Frauen Länder*. Graz: Styria, 143-151, 2001. «The female state of the art», Anthony Pym, Miriam Shlesinger & Zuzana Jettmarová (eds.) *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2006, 129-141.

La traducción, el albergue de lo lejano

El traductólogo francés Antoine Berman nos invitó a considerar la traducción como *hostal* o *albergue de lo lejano*¹, trayendo a la mente las palabras del trovador medieval **Jaufré Rudel** (*l'ostal de lonh*). Entre los cientos de definiciones que se han hecho de la traducción no es la que menos juego da; de hecho, el traductor y el intérprete han ayudado a superar la barrera que impone la lejanía ya desde el oscuro amanecer de la humanidad.

En palabras de **Santiago Kovadloff**, la capacidad para traducir es «un don facultador de cercanía»², que convierte al otro en prójimo, y traducir es ofrecer a los demás la maravillosa singularidad del vecino, ya que de otro modo no podrían disfrutar de ella. Por tanto, presenta a la traducción como un servicio que fomenta la convivencia, pues ésta es la buena nueva que nos comunica: además de reconocer que el mundo del otro no es inescrutable, nos dice que es algo que nos interesa también a nosotros, en la medida en que desvela lo que somos.

Puestos a mencionar la lejanía, hay dos cuestiones que han despertado un interés creciente en el ámbito de los estudios sobre traducción durante los últimos años: traducción y género, y traducción y colonialismo. Ambos temas han necesitado bastante tiempo para atraer la atención de investigadores y teóricos y para empezar a airear las carencias y asimetrías que se daban en ambos terrenos.

Habiendo mencionado las lejanías que se evidencian en el género y el colonialismo, siguiendo el camino emprendido por **Dora**

Sales Salvador en la revista *Quaderns*³, sería de justicia nombrar a las indias **Gayatri Chakravorty Spivak** (1988), **Chandra Mohanty** (1988) y **Vrinda Nabar** (1995) o a la afroamericana **bell hooks** (1981). El proceder de la primera para dar a conocer en Occidente a su compatriota escritora **Mahasweta Devi** se ha convertido en paradigmático, en el sentido del concepto de *affidamento* de la abogada italiana **Lia Cingarini** (1995; 200).

La crítica que de una u otra forma han hecho todas ellas ha sido que el feminismo occidental, al establecer algunas de sus bases, no ha tomado en consideración las experiencias diferenciales de las mujeres de otras razas y culturas, trascendiendo el modelo eurocéntrico. Por ello, **Chris Weedon** (1999) nos ha recordado que la clave es «quién habla de quién», y en la misma línea la bengalí **Spivak** critica los argumentos universalistas del pensamiento feminista porque habla en nombre de todas las mujeres, pero también critica a quienes muestran posturas compasivas ante los discursos que llegan del Tercer Mundo. **Spivak** escribió el famoso artículo *Can the Subaltern Speak?*⁴, en el que sostenía que al sujeto subalterno femenino no se le permite hablar por su cuenta, aunque después hizo algunas matizaciones a esa idea, diciendo que el subalterno no tiene capacidad *para hablar políticamente*, y que lo importante es en qué medida son cómplices del silenciamiento las que están en posiciones favorecidas. En esa línea, dice que «cuando se han establecido líneas de comunicación entre un miembro de uno de los grupos subalternos y la ciudadanía y la

institucionalidad, el subalterno queda integrado en el largo camino a la hegemonía». Así, pues, reconoce que es importante que esa voz acallada por la hegemonía encuentre el modo de ser oída, y la traducción ofrece una excelente ocasión para ello.

Por tanto, no es de extrañar que **Tejaswini Narajana** (2002) tome muy en cuenta la traducción, en la medida en que elaboran estrategias políticas en torno al feminismo entre sus compatriotas indias, y por eso propone el sujeto político poscolonial, incluido el feminista, como sujeto de una traducción incesante.

Volviendo a nuestro ámbito geográfico, estos temas no han tenido hasta ahora el eco necesario, pero leyendo lo escrito por **Bakartxo Arrizabalaga**⁵, es posible que en los años venideros aumente el interés tanto por el género como por el colonialismo y la investigación en torno a la traducción, que en otros países comenzó en la década de los 90 y aún sigue ampliándose y profundizando a ojos vista.

Mientras tanto, en el País Vasco –donde las mujeres son más de la mitad de la sociedad–, algunos datos mencionados en el artículo dan que pensar: ¿qué presencia tiene la mujer en nuestra traducción? Respondiendo a la pregunta, la mencionada autora del artículo señala que entre los diez receptores del Premio Euskadi a la Traducción desde 1997 hasta 2006 solamente dos son mujeres. Pero eso no significa, como ha mostrado **Michaela Wolf** en una investigación en torno al idioma alemán llevada a cabo en la Universidad de Graz⁶, que las traductoras no sean tantas o más que los traductores, a pesar de que, como en el caso de Austria, es difícil obtener datos oficiales, ya que muchas de ellas trabajan en casa.

Incluso en relación con la crítica de traducción aparecida en los medios de comunicación, el protagonismo de los traductores es claramente superior al de las traductoras. Aun así, y comparando con lo que tenemos alrededor, parece que en la Asociación de Traductores Vascos EIZIE está más equilibrada la participación

de hombres y mujeres, sobre todo en los órganos de gobierno.

En lo referente a las relaciones lingüísticas, culturales y a nivel de traducción entre las metrópolis y los pueblos colonizados, que yo sepa el tema no ha despertado entre nosotros el aparente interés que ha suscitado en otros países, pero también en esa cuestión nos resultaría interesante analizar cuál es la acogida que se da a la creación en euskera en las lenguas principales de nuestro entorno, e indagar en los mecanismos que se activan para ello, en la línea del artículo de Spivak *Can the Subaltern Speak?*

Por último, aunque no menos importante, en este País Vasco en cuyas calles cada día se oyen más de cien lenguas y el número de inmigrantes crece, ¿cómo están las relaciones a nivel de cultura y traducción con esas lenguas? ¿Qué han hecho nuestras autoridades sanitarias, judiciales y de acogida para encauzar las relaciones lingüísticas entre nuestra variedad? En esta cuestión, como en muchas otras, seguramente las primeras iniciativas partirán de la sociedad, con grandes esfuerzos y reducidos presupuestos, aunque después será imprescindible que las instituciones le presten su amparo.

Antes de terminar estas líneas que he comenzado mencionando a Rudel y a Kovadloff, permítaseme decir que la búsqueda de un equilibrio ético entre los géneros y entre culturas de amplia y reducida difusión en la traducción y por medio de la traducción, además de un objetivo deseable, es una misión que nos conviene poner ya en marcha, a fin de que todos quienes vayamos a vivir en esa abigarrada megalópolis que se extenderá desde Bayona hasta el Gran Bilbao tengamos un albergue acogedor sin necesidad de que nadie tenga que renunciar a lo suyo.

Notas en página 103.

Visuel

Dans l'ensemble c'est vert avec un toit blanc, allongé, avec des vitres. C'est pas le premier venu qui pourrait faire ça, des vitres. La plate-forme c'est sans couleur, c'est moitié gris moitié marron si l'on veut. C'est surtout plein de courbes, des tas d'S pour ainsi dire. Mais à midi comme ça, heure d'affluence, c'est un drôle d'enchevêtrement. Pour bien faire faudrait étirer hors du magma un rectangle d'ocre pâle, y planter au bout un ovale pâle ocre et là-dessus coller dans les ocres foncés un galurin que cernerait une tresse de terre de Sienne brûlée et entremêlée par-dessus le marché. Puis on t'y foutrait une tache caca d'oie pour représenter la rage, un triangle rouge pour exprimer la colère et une pissée de vert pour rendre la bile rentrée et la trouille foireuse.

Luma feministak, itzul-ariketak

Itzulgarritasunaz hausnartu izan da maiz, hausnar hori ohikoa bilakatu da literaturaren eta hitzaren eremuan ez ezik, baita hitzez haraindiko kodeez jardutean ere. Genero baliabideen itzulgarritasunaz, ordea, gutxitan hitz egin da, gure artean behinik behin. Oso gutxitan izan da hizpide genero gramatikalen itzulgarritasuna, edota jendarteko genero rolen itzulgarritasuna. Gogoeta horien eskasiak kontzientziarik ezara eraman ditu itzultzaileen begiradak, eta beste hizkuntza baliabide anitz ahalik eta egokien bihurtzera emanak diren itzultzaierik trebeenei bada, generoaren baliabideek ihes egiten diete. Horren adibide dugu azken aldian euskarara bihurtu den literatura lanik sonatuenetarikoa, **Raymond Queneau**ren *Estilo-ariketak*, **Xabier Olarrak** maisutasunez itzultitakoa. Itzulpen lan bikain horretan, hitzarekin eta hizkuntzarekin jolas egiten da, eta literaturari buruzko gogoeta sakonak ere haizaratzen dira lerro arterik gehienetan. Harrigarri egin zait arreta handiz eginiko itzulpen lan horretan genero baliabideei eskainitako arreta eskasa, genero baliabideei dagokionez zentzuak hersteako harturiko joera. Are harrigarriagoa egin zait itzulpen joera hori, Queneauk berak frantsesez sorturiko estilo-ariketa horietariko hainbatetan genero gramatikaren zehaztapen zein anbiguotasunarekin jolas egiten duelako, eta halaber, irakurleok egin ohi ditugun genero irudikapenekin ere egiten duelako jolas. Alegia, Raymond Queneauk aitortzen dio generoari (gramatikolari, zein jendarteko rolei) baliabide literario eta sormenerako gaitasuna, hizkuntzaren gramatikaren haustura proposatuz, zein jendarteko rol estuak zabaltzeko eta pitzatzeko deia eginez.

Itzulpengintzan ohikoegi bilakatu da genero ezaugarriek ikusezin egitearena, eta itsutasun horri erantzuteko asmoz Literatur Kritikak Feministak arreta jarri du itzulpegintzaren jardunean, 80ko hamarkadaren erdialdetik aurrera Ipar Amerikan, eta XX. mendearen azken urteetan Europan bertan (**Goyadol**, 2000). Ikuspegi feministaz itzulpegintzaren arlora hurbildu direnek kasu egin diote genero baliabideen itzulgarritasunari, eta genero baliabideak itzultzeko premiari, baina, halaber, kasu egin diete irakurbide feministetara zabalduko literatura testuak itzultzeko harturiko bideei, eta ohartarazi, kasu asko eta askotan, itzul-lanek jatorrizko testuaren irakurbide feminista zapuztu egin dutela, irakurbideak estutuz eta interpretazioa beste norabide baterantz zuzenduz. Gurean ere horrelakorik gertatu da. **Xabier Elorriagaren** zuzendaritzapean (1985) zinemara egokitu zen **Arantxa Urretabizkaire**ren *Zergatik Panpox* (1979) nobelarekin gertatu zen hori, hain zuzen ere. Xabier Elorriagak eta Arantxa Urretabizkaiek elkarlanean eginiko gidoiaren bitartez nobelaren diskurtsoa narrazio filmikora bihurtu zenean, galdu egin zuen testu moldatuak jatorrizkoaren anbiguotasuna, identitate-gatazka, eta hortaz, jatorrizkoan hitzezko presentzia baino ez den senarra, narrazio filmikoan presentzia fisiko indartsu bilakatu zen, nobelan barne hausnarrean ari den emakumearen presentzia horri itzal egiteraino zenbait eszena mamitsuetan. Miren Agur Meaberen *Azalaren kodea* (2000) poema-liburua gaztelarrera itzultzerakoan ere galdu egin dira jatorrizko testuaren irakurbide anbiguo asko, jatorrizko testuan

markatu gabeko diren maitaleen generoa, gaztelerazkoan markatua delako, eta hartara, joera sexualetan irakurbide anizteta zabalduko testua heratu egin du gaztelerazko itzulpenak. Galera hizkeraren barrokismoan ere nabaria da; honela, barrokismoa aintzearen ondorioz, **Miren Agur Meaberen** bide pertsonalaren ikur dena lausoturik agertuz, sintaxiaren menpekotasun itsuari ihes egiteko baliabide ere baden barrokismo hori hautsiz.

Egon badago itzulpengintzaz arduratu diren ikertzaile horien artean, luma feministen sorkuntza literarioa itzul-ariketatzat hartu dutenak, itzulpentzat jo dituztenak. Kode patriarkalaren itzulpen kontsideratuz, kode patriarkala iraultzeko bidetzat hartuz. Luma feminista horien sorkuntza lanek, besteak beste, hormatzar estu eta mugiezin bilakaturiko kode patriarkalean zirrikituak egiteko saiotzat hartuz. Lengoia patriarkalean zirrikituak eginez, hormatzarraren zimentarriak desorekatuz. Zirrikituak egiteko bide ugari erabili izan dira, erabilienetarikoa kode patriarkalaren desohituratzea izan delarik. Hain geureganatua, errotua eta naturalizatua dugun lengoia patriarkala desohituratzeko total-motelka aritzea izan da diskurtsoaren mailan erabili den baliabiderik hedatuena. Total-motelka idatzi egin dute luma feminista askok, hizkuntzaren ohiko erabilerak totaltasunaren bitartez desohituratu asmoz, bide eta zentzu berriak zabaldu asmoz. Lengoia total horren adibide dugu **Lourdes Oñederraren** *Eta emakumeari sugeak esan zion* (1999) nobelaren diskurtsoa. Nobela horretan totalka mintzo zaigu Teresa pertsonaia, arnasestuka, esaldi bakoitzean zama nabari delarik, eta zamarekin batera, hizkuntza zamatsutik askatzeko gogo, jasoriko kode zamatsua kraskatzeko gogo. Poesian ere adibide asko ditugu diskurtso total-motelez osaturikoak, Miren Agur Meaberenak esaterako. Baina, lekeitiar poetaren totaltasuna bestelakoa dugu, diskurtso barrokoak sorturikoa, eta ez arnasestuak sorturikoa. Miren Agur Meabek *Oi, hondarrezko emakaitz* (1999), eta *Azalaren kodea* (2000) poema-bildumetan diskurtsoa aditzez hustu, eta izen-adjektibo

elkarketa pertsonalen bitartez joan doa diskurtsoa sortuz, motelduz, totalduz.

Baina, total-motelka ibiltzeaz gain, erabili dira beste bide anitz ere patriarkatuaren hormatzarra dardarka jartzeko. Egon badago hormatzar horren eraikin izaera aldarrikatu duen idazlerik, horretarako hormatzarra osatzen duten adreiluen arteko loturak bistaraziz. Bide horretatik jo du **Yolanda Arrietak** *Jostorratza eta haria* (1998) nobelan; josteko manualaren egitura duen nobela sinboliko horretan, genero rolak eraikuntza sozial direla agerrarazten du, eraikuntza horien, rol edo soineko horien ifrentzuak bistaratu, ezkutatuturiko zimentarriak ikusgarri eginez.

Egon badago arkitektoaren ustezko ahots neutroaren izaera subjektiboa agertzeko itzul-ariketak egin duen idazlerik. Gure artean **Itxaro Borda** dugu ustezko narratzaile neutroaren ahots hori iraultzeko saioan trebean jardun dena, narratzaile orojakilea parodiatuz bere lehen nobela, *Basilikan* (1984). Narratzaile ahalguztidun, epaile eta iritzi emailearen parodia argia dugu nobela hori, besteak beste.

Egon badago tonu adeigabea erabili duen idazlerik hormatzarrari hoska. Esate baterako, diskurtso gordina erabiliz, sintaxi gordina erabiliz, hiztegi gordina erabiliz, inozentziaren galera agerraraziz eta inozentziaren mitoa hautsiz. **Uxue Apaolazak** hartu du azken bide pertsonal hori *Umeez gezurra esaten dutenetik* (2005) narrazio-bilduman.

Luma asko, molde asko hormatzarraren egonkortasuna itzulikatze ahaleginean. Batzuek itzuli-mitzulian, eta beste batzuek zuzen-zuzenean kodeak itzulikatuz, baina, guzti-guztiak, alde edo moldez, jasoriko kode zamatsua berrasmatzeko jardunean.

Bibliografia | Bibliografia

Apaolaza, Uxue: *Umeez gezurra esaten dutenetik*.
Donostia: Erein, 2005.

Arrieta, Yolanda: *Jostorratza eta haria*.
Donostia: Premio Kutxa Donostia-Hiria, 1998.

Borda, Itxaro: *Basilika*.
Iruña: Susa, 1984.

Godayol, Pilar: *Espais de frontera. Gènere i traducció*.
Vic: Eumo, 2000.

Meabe, Miren Agur: *Oi, hondarrezko emakaitez*.
Bilbo: Labayru, 1999.

Meabe, Miren Agur: *Azalaren kodea*.
Iruña: Susa, 2000.

Meabe, Miren Agur: *El código de la piel*.
Gasteiz: Bassarai, 2002.

Oñederra, Lourdes: *Eta emakumeari sugeak esan zion*.
Donostia: Erein, 1999.

Queneau, Raymond: *Estilo-ariketak*.
Itzultzailea | Traductor: Xabier Olarra.
Iruña: Igela, 2005.

Urretabizkaia, Arantxa: *Zergatik Panpox*.
Donostia: Erein, 1979.

Plumas feministas, ejercicios de traducción

Mucho se ha reflexionado acerca de la traducibilidad, esa reflexión se ha vuelto habitual no sólo en el ámbito de la literatura y la palabra, sino también al hablar sobre los códigos más allá de la palabra. En cambio, al menos entre nosotras, pocas veces se ha hablado de la traducibilidad de los recursos de género. Muy raras veces se ha discutido acerca de la traducibilidad de los géneros gramaticales o de la traducibilidad de los roles públicos de género. La escasez de esas reflexiones ha llevado las miradas de los traductores a la falta de percepción, y a los traductores más hábiles, acostumbrados a traducir muchos otros recursos lingüísticos del modo más acertado posible, se les escapan los recursos de género. Un ejemplo de ello lo tenemos en una de las obras literarias más famosas, *Estilo-ariketak*, de **Raymond Queneau**, magistralmente traducida por **Xabier Olarra**. En esa excelente traducción se juega con la palabra y el lenguaje, y con frecuencia surgen entre líneas profundas reflexiones acerca de la literatura. Me ha parecido sorprendente la escasa atención prestada en esa traducción –realizada con gran esmero– a los recursos de género, así como la tendencia a reducir los sentidos en relación con los recursos de género. Esa tendencia a la hora de traducir se me ha hecho más sorprendente aún, ya que el propio Queneau juega en muchos de esos ejercicios de estilo escritos en francés con la concreción o ambigüedad del género gramatical, y porque también juega con las representaciones de género que acostumbramos a hacer lectoras y lectores. Es decir, Raymond Queneau reconoce al género (tanto al gramatical como a los roles públicos) capacidad de recurso literario y

creativo, proponiendo la ruptura de la gramática del lenguaje y haciendo un llamamiento a ampliar y resquebrajar los estrechos roles públicos.

En el campo de la traducción se ha convertido en algo demasiado habitual invisibilizar los rasgos de género, y con la intención de hacer frente a esa ceguera la Crítica Literaria Feminista ha puesto la atención en la actividad traductora a partir de mediados de los 80 en Norteamérica y en los últimos años del siglo XX en la propia Europa (Goyadol, 2000). Quienes se han acercado al ámbito de la traducción desde una perspectiva feminista han reparado en la traducibilidad de los recursos de género y en la necesidad de traducir los recursos de género, pero han reparado también en los métodos adoptados para traducir textos literarios abiertos a lecturas feministas, y han observado que en muchos casos las traducciones han abandonado la lectura feminista del texto original, reduciendo las lecturas y dirigiendo la interpretación en otras direcciones. También entre nosotras ha sucedido otro tanto. Ocurrió en la adaptación cinematográfica de la novela *Zergatik Panpox* (1979) de **Arantxa Urretabizkaia**, dirigida por **Xabier Elorriaga** (1985). Cuando el discurso de la novela se convirtió en narración fílmica mediante el guión escrito en colaboración por Xabier Elorriaga y Arantxa Urretabizkaia, el texto adaptado perdió la ambigüedad del original, el conflicto identitario, y en consecuencia el marido, que en el original no es más que una presencia de palabra, en la narración fílmica se transformó en una fuerte presencia física, hasta llegar a hacer sombra en unas cuantas escenas sustanciosas a esa presencia de la mujer que reflexiona a lo largo de la novela. También al traducir a español el libro

de poemas de **Miren Agur Meabe** *Azalaren kodea* (2000) se han perdido muchas lecturas ambiguas del texto, porque el género sin marcar de los amantes está marcado en la versión en español, y de ese modo la traducción al español limita un texto que está abierto a lecturas variadas en cuanto a tendencias sexuales. También es patente la pérdida del barroquismo dialectal; así, como consecuencia de ese atenuar el barroquismo, se difumina lo que es un símbolo del camino personal de Miren Agur Meabe, rompiendo ese barroquismo que es asimismo un recurso para huir de la ciega subordinación a la sintaxis.

Entre los investigadores que se han ocupado de la traducción, los hay que han considerado la creación literaria de plumas feministas como ejercicio de traducción, quienes la toman por traducción. Considerándola traducción del código patriarcal, tomándola como un modo de trastocar el código patriarcal. Considerando las obras de creación de dichas plumas feministas, entre otras cosas, un intento de abrir fisuras en el código patriarcal, convertido en inamovible. Abriendo grietas en el lenguaje patriarcal, desequilibrando los cimientos del muro. Muchos han sido los modos de abrir grietas, siendo uno de los más empleados la defamiliarización del código patriarcal. El recurso más extendido de los empleados a nivel del discurso ha sido tartamudear. Muchas plumas feministas escriben tartamudeantes, a fin de defamiliarizar mediante el tartamudeo los usos habituales del lenguaje, a fin de abrirse a nuevos métodos y nuevos sentidos. Un ejemplo de ese lenguaje tartamudeante lo constituye el discurso de la novela de **Lourdes Oñederra** *Eta emakumeari sugeak esan zion* (1999). En dicha novela el personaje de Teresa nos habla entre tartamudeos, con la respiración entrecortada, evidenciando en cada frase una carga, y, junto con la carga, una voluntad de liberarse de un lenguaje cargado, de resquebrajar el pesado código recibido. También en la poesía abundan los ejemplos de discursos tartamudeantes, por ejemplo en Miren Agur Meabe. Pero el tartamudeo de la poetisa de Lekeitio es diferente, está creado por el discurso barroco, no por el jaeo. Miren Agur Meabe, en sus poemarios *Oi, hondarrezko emakaitz* (1999)

y *Azalaren kodea* (2000), vacía el discurso de verbos y mediante asociaciones personales sustantivo-adjetivo va creando el discurso, balbuceante, tartamudeante.

Pero además del tartamudeo, se han empleado otros métodos para hacer tambalear el muro del patriarcado. Hay autoras que han reivindicado el carácter de edificio de ese muro, dejando a la vista los vínculos entre los ladrillos que componen el muro. Ése ha sido el camino emprendido por **Yolanda Arrieta** en la novela *Jostorratza eta haria* (1998); en dicha novela simbólica, que guarda la estructura de un manual de coser, pone al descubierto que los roles de género son un constructo social poniendo a la vista el reverso de esas construcciones, de esos roles o géneros, dejando al descubierto los cimientos ocultos.

También hay autoras que hacen ejercicios de traducción para mostrar el carácter subjetivo de la voz supuestamente neutra del arquitecto. En nuestro ámbito es **Itxaro Borda** quien con mayor habilidad ha intentado trastocar esa supuesta voz neutra del narrador, parodiando al narrador omnisciente en su primera novela, *Basilika* (1984). Esa novela es una clara parodia, entre otras cosas, del narrador omnipotente y juez.

Hay asimismo autoras que emplean un tono irreverente en su interpelación al muro. Por ejemplo, utilizando un discurso descarnado, utilizando una sintaxis descarnada, utilizando vocabulario descarnado, poniendo de manifiesto la pérdida de inocencia y rompiendo el mito de la inocencia. **Uxue Apaolaza** ha adoptado este último procedimiento personal en su libro de narraciones *Umeek gezurra esaten dutenetik* (2005).

Muchas plumas, muchas formas en el intento de remover la estabilidad del muro. Trastocando los códigos, unas con rodeos y otras directamente, pero todas ellas empeñadas en la tarea de reinventar de una u otra forma el pesado código recibido.

Art Bibliographies Modern-ek indizatua.
Indizada por Art Bibliographies Modern.

Zeharek ez du derrigorrez bat egiten kolaboratzaileen iritziekin.
Zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.



Zehar aldizkaria Creative Commons-eko Aitortu-EzKomertziala-PartekatuBerdin erako baimen baten baldintzapean argitaratzen da eta aukera ematen du testuak eta itzulpenak merkataritza xederik gabe kopiatu, banatu eta jendaurrean hedatzeko; gainera, horien ondoriozko lanak sortzeko aukera ematen du baldin eta baimen beraren baldintzapean hedatzen bada.

Zehar está bajo una licencia Recono-NoComercial-CompartirIguual de Creative Commons, bajo la cual se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente los textos y las traducciones sin fines comerciales, y además se permite crear obras derivadas siempre que sean distribuidas bajo esta misma licencia.

→ <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/legalcode>

→ <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/legalcode.es>



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa

Kristobaldegi, 14. Loiola. 20014 Donostia - San Sebastián
T 00 34 943 453 662 | F 00 34 943 462 256
arteleku@gipuzkoa.net | www.arteleku.net