

problematiza, a su manera, los mecanismos de representación de las mujeres como personajes, como narradoras y como escritoras. Así, no es tanto del amor de lo que se trata este libro, ni tanto de las novelas de amor, sino de la escritura, de las palabras mismas:

—Las cataplasmas de ciertas palabras molidas con granos de malta curan los males de amores. Voy a prepararte una, a ver si es cierto que mejoras, porque así como las palabras abren heridas, también secan los recuerdos. Algo se me escapa de lo que has venido contando hasta aquí, pero así como las palabras se nos escapan de la boca y de la memoria, tal vez también tengan que escaparse de las historias para ir a fundar otras historias. En cuanto a las recetas, no me gustan, ¿desde cuándo se ha aprendido algo de un recetario? (p. 50).

Insisto: se trata de la escritura, pero no de toda escritura sino de la propia, que en este caso pertenece al orden (¿desorden?) femenino. Palabras, voces de mujeres: “Tal vez sea también un libro sobre el origen y fin de la novela y sus mitos, es decir, sobre el siglo XIX, porque en sus arenas todavía encallan las ideas de hoy...”, dice (¿quién?) al final del libro, en el Prólogo. Y continúa: “Es pues un cuento sobre el género y los avatares de su banalización”. Repito: “Es pues un cuento sobre el género (las cursivas son mías) y los avatares de su banalización” (p. 178).

Vuelvo a las preguntas: ¿Se trata entonces de una novela o de un cuento? ¿A qué género pertenece el libro? Y la escritura, ¿tiene género? Y esbozo una respuesta: se trata de una novela que se resiste a ser novela (en el sentido tradicional de una narración coherente, más o menos lineal, con un principio y un final); que rechaza la autoría, la autoridad: un espejo de papel que en realidad no refleja nada. El libro de Margarita Mancilla es una subversión, una su versión de la novela, escrito por una mujer que dice que otra mujer quiso escribir una novela de amor... a su manera.

Marina FE

Nicole BROSSARD, *El desierto malva*. Trad. de Mónica Mansour. México, Joaquín Mortiz, 1996.

El 3 de febrero de 1983, Nicole Brossard escribió en su *Journal intime* (Montreal, Les Herbes Rouges, 1984):

Me pasé el día entero leyendo la traducción al inglés de *L'Amèr*, que Barbara Godard acaba de enviarme en su versión definitiva. La lec-

tura de la traducción de uno de nuestros propios textos es un trabajo agotador. Agotador porque a las operaciones mentales que uno realiza al redactar el texto, se añade un proceso que llamaría de develamiento. Pues nos vemos obligados a develar lo que habíamos decidido ocultar en ese texto. Allí donde la crítica, por ejemplo, no puede sino suponer, soñar o imaginar un sentido en lo que está leyendo, la traducción trata de certificarlo. Es en esta confirmación donde me veo obligada a confrontar aquello que tan escrupulosa y conscientemente había ocultado. Ser traducida es ser interrogada no sólo en cuanto a lo que una cree ser sino en la forma misma como una se piensa en una lengua, al igual que en la manera como se piensa en nosotras mediante una lengua. Es tener que interrogarse acerca de esa otra yo que podría ser si pensara en inglés, en italiano o en cualquier otra lengua. ¿Qué ley, qué moral, qué paisaje, qué lienzo vienen a mi mente en ese momento? ¿Y, qué sería yo en cada una de esas lenguas? ¿Qué me habría deparado la femineidad en italiano? ¿Qué relación habría establecido con mi cuerpo de haber tenido que pensarlo en inglés? [...] El problema que se plantea en la traducción así como en la escritura es el de la elección. ¿Qué significante privilegiar, elegir, para animar en la superficie los múltiples significados que se agitan invisibles y eficaces en el volumen de la conciencia? Es en la forma donde tengo que compensar para que la energía que alimenta mi pensamiento no se vuelva contra mí, para que la lengua misma no se vuelva contra la mujer que soy (pp. 22-23).

La cita es extensa pero, como se verá, la “confidencia” de Nicole Brossard pone en primer plano el reto medular de toda traducción y, por lo mismo, no sólo la de esta novela sino uno de los ejes centrales de la misma. Catorce años después, la novelista declara no haber cambiado de opinión. Por otra parte, releer su diario resulta de suma utilidad porque la materia misma del texto nos ofrece especies de matrices de reflexiones, sentimientos, vivencias, dudas, interrogantes y aspiraciones más amplia y diversamente desarrollados en el resto de su obra.

La memoria y las palabras, el lenguaje de los cuerpos y de los lugares, la escritura y el vacío, los encuentros y desencuentros, la sociedad patriarcal y el universo de las mujeres. La lista podría alargarse con toda suerte de variaciones sobre estos temas primarios. Sin embargo, habrá que centrarnos en *El desierto malva* y en la traducción de Mónica Mansour al español de México.

La célebre técnica gidiana, conocida como “construcción en abismo” y consistente en una historia que cuenta otra que repite la primera, toma cuerpo, a manera de tríptico, en *El desierto malva*, la primera de cuyas partes es una novela corta, firmada por la escritora (ficticia) Laure Angstelle, y que lleva el

título de la novela de la propia Nicole Brossard. Pese a la íntima relación entre los tres planos narrativos, la voluntad de marcar su unicidad mediante su propia paginación no impide una paginación tradicional del conjunto firmado por Nicole Brossard. “Traducir un libro” es la parte central y más extensa del tríptico, corresponde al proceso racional y emotivo vivido por Maude Laures en su traducción de la historia de Laure Angstelle. Como un prisma, el segundo plano proyecta, desmenuza, matiza, dramatiza, enriquece, tamiza, los trozos del primer relato. Casi a la mitad de esta parte se injerta un “expediente” fotográfico que nos muestra al *Hombre largo*, único personaje sin nombre, pero presente en la vida de todos los demás. Finalmente, el tercer plano corresponde a la traducción de Maude Laures, cuyo resultado es la transformación de la percepción de la escritura original en función de otra visión, la de la traductora, ya que el “desmontaje” y el análisis que ésta hace de los diversos elementos del texto original la conducen a una reconstrucción en la que las imágenes se combinan de manera diferente, reforzando y diversificando los efectos del primer texto en un nuevo juego entre la escritura y la realidad de las cosas.

El ejemplo más obvio de esta nueva percepción de la realidad que se formula con las palabras de la traductora es el de los títulos: de *El desierto malva* se pasa a *Malva, el horizonte*, deslizamiento que ya evocamos al principio, al sugerir el vínculo espacial y simbólico entre el “desierto” y el “horizonte”, por un lado, y entre el “horizonte” y el “alba” por el otro. Pero, además, conviene señalar la asociación entre “malva”-“alba”. Y nos preguntamos: ¿cómo pasar por alto este abanico de percepciones que juegan con los referentes y con los sonidos?

La primera frase de la novela: “El desierto es indescriptible” plantea, de entrada, la dificultad de la relación, por un lado, entre la realidad tangible, el ser y estar en el mundo y, por el otro, las palabras. Todavía más, el “desierto” no es sólo ese espacio infinito, vacío, que ejerce más que una fascinación sobre Mélanie, sino que simbólicamente es el espacio en el que se desplaza su deseo como necesidad de alcanzar el horizonte. También puede ser el espacio de la memoria o el de la página en blanco, a los que hay que llenar de recuerdos y palabras. Pero el horizonte, en tanto que referencia espacial, opera, a su vez, como referencia temporal al verse asociado al alba. Hémos aquí en pleno juego de relaciones entre realidad y escritura, relaciones que se tejen de manera privilegiada, particularmente entre algunas palabras. Las homfonías y polisemias se convierten en el entramado de esta novela construida, ya se dijo, “en abismo” o como un juego de espejos. Esta red de homfonías y polisemias es uno de los mayores desafíos a enfrentar por el traductor, escollos que la propia Nicole Brossard reconoce en su *Diario*.

Tomemos, por ejemplo, la serie clave de redes que se tejen fonéticamente entre: Maude, mauve, aube, Laure, Laures, Lorna, or, horizon..., en la que a manera de bajo continuo dominan los fonemas [mo], [ov, ob], [or, lor]. Y ya vimos que el vínculo no es sólo sonoro, sino que la autora los emparenta en el plano simbólico.

Para fortuna nuestra, y de Nicole Brossard, el trabajo de Mónica Mansour debía apoyarse en dos lenguas más cercanas que distantes. Apenas me atrevo a imaginar las soluciones propuestas por un traductor ruso, japonés o sueco ante este tipo de problemas que ponen en juego no sólo el sentido profundo de un texto sino, con sus propias reglas, la dimensión sensual y emotiva de la escritura brossardiana. Mónica Mansour demuestra, una vez más, su probado oficio en la versión destinada a los lectores hispanohablantes.

En todo caso, Nicole Brossard obliga al lector y, por supuesto, al traductor a desempeñar un papel activo, a que ejerza su propia libertad creativa y, sin traicionarlo, a que participe con ella en el proceso de engendramiento de nuevos efectos de sentido. El lector construye su propia versión a partir de lo que la novelista sugirió, ocultó o formuló; pero en el caso de la intermediación que constituye toda traducción, Nicole Brossard se siente confrontada a los riesgos de verse “reformulada” con base en un marco de referencia cultural y lingüístico ajeno y en una otra subjetividad.

El lector llega a descubrir un eje unificador gracias a la recurrencia de ciertos sonidos y vocablos, a menudo ligados a los mismos fantasmas y obsesiones, recurrencia que refuerza la red polisémica dentro de cada texto y en el conjunto de la obra. Narraciones imaginarias o poesía, para Nicole Brossard “toda escritura de ficción es una estrategia para enfrentar lo real, para transformar la realidad, para inventar otra realidad diferente” (*Mouvements*, citado por Servin, p. 56). En todo caso, en virtud de la diversidad de elementos y de recursos, debido al carácter híbrido del discurso tejido a lo largo del tríptico, *El desierto malva* es una obra casi imposible de clasificar de acuerdo con los criterios cada vez más movедizos de las categorías literarias consagradas.

En efecto, la novela corta firmada por Laure Angstelle corresponde a la primera parte del tríptico. Este relato pone en escena a una narradora en primera persona: Mélanie; no hay diálogo que haga intervenir a otras voces, así que lo que domina es únicamente el punto de vista de Mélanie sobre los seres y hechos narrados. El trabajo de análisis e interpretación de los hechos y dichos y su posterior reformulación, tras la consiguiente reflexión sobre lo que las palabras ponen en juego, viene a ocupar la parte central narrada en tercera persona. El margen en el que se desplaza Maude Laures, la traductora, entre la historia que ella capta en el primer texto y lo que adivina o supone entre líneas, explica sus frecuentes: “Es imposible decir con precisión... Es posible

imaginar que... También podemos pensar que... Asimismo, cabe creer que... Pero todo lo que podía ser fantasía no invalida que..."

Las deducciones o especulaciones que hace Maude Laures en torno a los diferentes personajes dan pie y van seguidas por la "dramatización" de ciertas escenas clave de la historia. La traductora hace dialogar a esos seres que vimos deambular a través de la mirada de Mélanie. Todavía más, Maude Laures acaba por dejarse atrapar en el dédalo de vivencias de esos personajes ficticios, por convertirse en uno de ellos y a la vez en una especie de portavoz que toma conciencia de que el *tête-à-tête*, al que se reduce su situación, es entre ella misma y las palabras:

Trayectoria, pensaba Maude Laures, trayectoria. Y se hacía cada vez más a la idea de convertirse en una voz distinta y semejante en el universo derivado de Laura Angstelle. Los personajes pronto se enfilaban uno tras otro, se convertirían en pequeñas transparencias a lo lejos, se cristalizarían. Estaría sola en su lengua. Entonces, habría sustitución (p. 166).

Y más adelante:

Era primavera. La luz estaba brillante y otra vez se podría pretender que las palabras, desde el libro *inocente* hasta el libro traducido, cumplirían su función, llevando a Maude Laures en la marejada de las presiones, de las excepciones y de los principios. Tendría que jugar estrechamente ahora dentro de lo no dicho.

Donde había habido personajes, objetos, miedo y deseo, Maude Laures no veía más que palabras. Las palabras tomaban el relevo, listas para la captura de los sentidos (p. 168).

Dados los múltiples juegos de palabras, de analogías, de homofonías y polisemias —por sólo citar algunos de los recursos discursivos empleados en la obra *brossardiana*— y cuya dominante es la dimensión sensual de las palabras, Nicole Brossard no puede menos que interrogarse acerca del efecto de su propia percepción sobre el traductor y sobre el que éste produce sobre el lector de la traducción. Tratando de simplificar, con esto pretendo decir que la *mise en mots* de la percepción y visión de la autora produce un efecto en el lector-traductor que, a su vez, reconstruye y reformula, a partir de su visión personal, un texto destinado a un lector, diríamos, en segundo plano, que ya no se enfrenta directamente con la escritura original de la novelista.

De traductora, Maude Laures se convierte en personaje y en recreadora, en el sentido más pleno del término; sigue y repite, a su modo, el proceso de

creación, el vértigo experimentado por Nicole Brossard. Su vida se funda, se funde y se confunde con las palabras. En el *Diario...* de la novelista leemos:

El movimiento perpetuo es entre vivir y escribir. A decir verdad, quizá sea entre escribir y escribir. Vida privada, vida de escritura.

“Vivía de palabras”, dirán un día. ¿Para qué más puede servir un diario íntimo? [...] ¿Una vida de autor es una vida privada? ¿Dónde y cuándo se termina la biografía? ¿Quizá la biografía no es sino lo que rodea al sujeto escribiente? (p. 37).

Para concluir, podríamos decir que Nicole Brossard, Maude Laures y Mónica Mansour vivieron, cada una, y a su manera, la experiencia de la fusión con la escritura y, a nosotros, lectores, nos tocará el turno de descubrirnos en ese triple proceso.

Laura LÓPEZ MORALES