

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
INSTITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE



El traductor cultural en la frontera:
***Casas en el agua* de Guido Eytel (1997) y**
***Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera**

SEMINARIO DE GRADUACIÓN

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

Estudiante: Natalie Contador Pergelier
Profesora guía: Tatiana Calderón Le Joliff

Segundo Semestre, 2014

A mi madre, por vivir el proceso juntas y por lo que significas para mí.

A mi fiel amigo, Felipe Contreras González, por estar siempre.

Y a las personas que estuvieron en el momento indicado,

Para dar luz cuando el camino se tornaba oscuro.

RESUMEN (ABSTRACT)

El presente trabajo estudia la figura del traductor cultural en los espacios de frontera. Para ello se realiza una propuesta de literatura comparada que analiza su representación en dos contextos americanos: la frontera México – Estados Unidos y la frontera de la Araucanía a través de las obras: *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera y *Casas en el agua* (1997) de Guido Eytel. En el desarrollo del estudio se definen los rasgos propios del traductor cultural, así como también el *locus* en donde emerge y las circunstancias. Se destaca también la lectura que establece un correlato con el mesianismo, en la figura del mensajero que surge desde el caos para cumplir una misión y dar paso así a la regeneración, en el inicio de un nuevo ciclo.

Palabras clave: frontera, traducción cultural, tercer espacio, mesianismo.

ÍNDICE

- Abstract	3
- Introducción	5
- Capítulo I: Una frontera telúrica: Emergencia del traductor cultural	21
1.1- La traducción cultural en la frontera	21
1.2- Sobre la conformación de los traductores culturales en ambos lados de la frontera	32
1.3- El viaje estático a través de las lenguas	35
- Capítulo II: Lenguas subversivas	38
2.1- La importancia del discurso heteroglósico en el traductor cultural	38
2.2- El recurso de la ironía en la voz subalterna	42
2.3- La reminiscencia de lo heroico en el traductor cultural	48
- Capítulo III: La figura mesiánica en el traductor cultural	55
3.1- La misión del intérprete en tiempos de caos	55
3.2- El destino del mensajero	60
- Conclusiones	64
- Obras citadas	65

INTRODUCCIÓN

El presente estudio se propone conocer el rol de la figura del traductor cultural en los espacios fronterizos, a través del análisis de dos obras narrativas: *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera y *Casas en el agua* de Guido Eytel. Esta figura del traductor no se remite solo a una labor que aborde los aspectos lingüísticos de una o varias culturas. Sin embargo, este sujeto es gravitante en el intercambio cultural que se produce en los territorios de frontera. Posee ciertos rasgos característicos que lo distinguen, como la heteroglosia y, lo que aquí se ha denominado, como reminiscencia de lo heroico. Además, la figura del traductor cultural emerge en una contingencia que reclama su intervención, marcada por un escenario de caos. De este modo, para ahondar en estos aspectos vinculados a su representación, el presente trabajo orienta su análisis en base a una pregunta que servirá como punto de inicio y que, más tarde, se desglosará en los objetivos: ¿Qué función reviste esta figura en la construcción de los relatos de frontera?

Sobre los autores de las obras elegidas, cabe señalar que aunque ambos escriben sobre espacios geográficos distintos, coinciden en la noción de frontera que dibujan en sus obras. Por una parte el autor mexicano, Yuri Herrera, se consolida como uno de los escritores más referidos (crítica, lecturas, comentarios) del periodo actual, no solo en América sino también en Europa. En su obra, destacan cuentos, artículos, ensayos y algunas novelas, por una de las cuales obtuvo el Premio Binacional de Novela Border of Words, en el año 2003. Las temáticas recurrentes en su producción refieren al espacio de la frontera México Estados Unidos y reconstruyen muchos de los elementos propios de este lugar geográfico. Por otra parte, el escritor chileno Guido Eytel, no solo trabaja la narrativa; también la poesía. Ha sido ganador del premio Gabriela Mistral y la

novela elegida para este análisis fue premiada por la Academia Chilena de la Lengua, en el año 1998. Destacan entre sus obras, las novelas *Varias voces para un camino* (1989) y *Sangre vertió tu boca* (1999). Además, algunos de sus cuentos forman parte de diversas antologías, tanto en Chile como en Alemania, donde se inscriben títulos como *Geografía Poética de Chile, La Frontera* (1995) de la Editorial Antártica, Santiago de Chile y *Narradores chilenos* (1973) de Wolfgang A. Luchting. Horst Erelad Verlag, República Federal de Alemania. La noción de frontera que se aborda en la novela escogida de Guido Eytel es aquella que se denomina frontera de la Araucanía, ubicada en la zona sur de Chile. En este espacio, al igual que Yuri Herrera en el ya mencionado, reconstruye los elementos característicos que lo conforman como territorio fronterizo y las problemáticas que en él surgen, en un contexto histórico específico de Chile conocido bajo el nombre de Pacificación de la Araucanía.

El traductor cultural en la frontera

Cuando se habla de frontera en la literatura, necesariamente se debe pensar en los estudios fronterizos que remiten a una prolífera producción sobre este tema. Aparecen así en los cimientos de esta producción, nombres como María Socorro Tabuenca, Ana María Hernando, Roxana Rodríguez, entre otros. En este sentido, la vital importancia, para tales estudios, no está solo en la frontera como espacio territorial, sino en lo que esta acuna para los sujetos que habitan a uno u otro lado o que se desplazan en ella. De hecho, un territorio fronterizo es mucho más que el referente geográfico que marca el límite en donde termina y donde comienza una nación. Al respecto, Scott Michaelsen, en *Teoría de la frontera* (2003), sostiene que:

La propia noción de “cultura” de la antropología fue creadora de fronteras. De hecho, una *teoría de la frontera* es una teoría de la *cultura*. Concebir la cultura como un todo integrado de costumbres, creencias y prácticas o como significados compartidos por una comunidad implica necesariamente delimitar con precisión conjuntos humanos. (14)

De las palabras de Michaelsen, se desprende una reflexión bastante interesante para el caso de un análisis literario; Una *teoría de la frontera* es una *teoría de la cultura* porque la frontera es justo el punto donde se encuentran dos o más culturas distintas, fuertemente arraigadas a sus costumbres. La frontera, como tal, no existe; salvo los casos donde un elemento natural o artificial traza una línea divisoria entre naciones o estados. De todos modos, aun en estos casos, esta frontera territorial no es más que la representación gráfica (manifestada de forma consciente en dicho elemento natural o artificial) que surge de la primera; la frontera simbólica. Esta es, en palabras concretas, la fisión que se produce en una comunidad de individuos que cohabitan en la diferencia y que se reconocen a partir de ella. Ahí es donde surge la necesidad de construir también la propia identidad y la identidad cultural. Esta frontera es una forma de irrupción contra la alteridad y lo distinto. De ahí se entiende que se adopten posturas de acomodación que oscilen entre las relaciones de poder, los discursos ideológicos de subalteridad y las prácticas de intercambio cultural. El asunto más conclusivo es que la irrupción que genera el encuentro entre culturas distintas es el punto crítico (y físico si es que hay uno frecuente que lo propicia) que da origen a la fisión y, por ende, a la materialización de la frontera en la noción territorial con que se refiere habitualmente.

Por todo lo anterior, estudiar los relatos de frontera es también estudiar las formas de adaptación mencionadas (relaciones de poder, intercambio cultural) además de otros asuntos que

se desprenden de ello (políticos, estatales, relaciones transnacionales, etc.). Michaelsen señala también, que a partir de la década de 1980 y principios de la de 1990 aparecieron en Estados Unidos una serie de libros que cambiaron los debates acerca de la multiculturalidad. Destaca cuatro de las obras situadas en dicho momento y sostiene que: “Estos nuevos estudios estuvieron acompañados de un optimismo del contacto intercultural. Frente a las retóricas que visualizaban el contacto transfronterizo como contaminación de alguna trascendencia” (16).

Entonces, los estudios literarios necesariamente han de recurrir a una mayor integración de perspectivas epistemológicas y ontológicas como la antropología, la sociología, la historiografía, la lingüística, la filosofía, entre otras. Es por esta interdisciplinariedad y por el conocimiento de una historia, puesta al servicio de las miradas del presente, que este campo de estudio, se inscribe también en los estudios poscoloniales. Desde aquí, por tanto, resulta atinente conocer la figura del traductor cultural y su relación con el espacio fronterizo. Este sujeto tiene la capacidad de relacionarse, y dialogar, con todos –o al menos casi todos– los elementos vinculados al contexto donde se desenvuelve (sean estos de uno u otro lado de la frontera). Pero esta figura no permanece (en el tiempo, en un espacio, en una situación o contingencia), pues la frontera lo/a obliga a desplazarse. El surgimiento de un traductor cultural parece estar determinado por el conjunto de acontecimientos que lo envuelven y es en este acontecer donde él reviste un rol. Estudiar la figura no es importante solo para conocer dicho rol, sino que también sirve de prisma para mirar el intercambio cultural. Es él la mejor representación de los procesos de transculturación, entendiendo el término en lo propuesto por Fernando Ortiz (1940). De acuerdo con ello, este estudio sugiere no solo centrar la atención en dichos procesos y el intercambio cultural que los remite; sino que propone agregar un componente más, fijar también el foco de análisis en el sujeto mismo, el traductor cultural, que

realiza las transferencias de un lado y otro, de la frontera, en algunos casos invisibilizado ante el efecto de su intervención. En este caso, se prioriza la mirada del sujeto, traductor cultural, por sobre lo que este modifica o traduce en la frontera. Estas consecuencias de su intervención serán vistas como un aspecto más de su rol.

Corpus del estudio

Por consiguiente, esta investigación abordará la figura del traductor cultural, desde la literatura comparada. Tal perspectiva permitiría el diálogo entre dos fronteras distintas; pero comparables. Cabe preguntar aquí por el aporte de estudiar estas fronteras, ubicadas en América. La respuesta se encuentra en la heterogeneidad y la transculturación que caracterizan al continente. Para este fundamento específico, en la perspectiva de investigación, conviene tomar el concepto de transculturación narrativa de A. Rama (1984), quien redefine el concepto antropológico de F. Ortiz para referirse a las manifestaciones literarias en que se acomodan las influencias provenientes de diversas culturas, tanto internas como externas del continente. En relación a Rama, E. Coutinho (2004) escribe, en su artículo sobre la literatura comparada en América latina, que:

Se trata, antes, de un proceso complejo en que las aportaciones de la literatura europea se mezclan con las formas o tendencias existentes en Latinoamérica, y dan origen a manifestaciones nuevas que contienen elementos tanto de la forma apropiada cuanto de la que ya existía en el continente. (249)

Esta idea de lo mezclado, o más bien lo heterogéneo, como un rasgo característico de América poscolonial, resulta de interés esencial para este estudio. La transculturación, como proceso

antropológico, se observa como un fenómeno vigente en los espacios fronterizo americanos y la transculturación narrativa se manifiesta en las obras.

De este modo, estudiar dos espacios de frontera, ubicados en puntos geográficos lejanos en un mismo continente, es también estudiar los idearios que se construyen en ella, manifestados a través de los discursos y las prácticas. Estos idearios, como muchos otros elementos emergentes posibles de hallar, encuentran vértices donde se conectan las diferencias y las similitudes provenientes de una transculturación antropológica, como proceso histórico, manifestada a través de una transculturación narrativa que se extiende y se diluye en el continente para luego redefinir las tendencias literarias.

Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera

Esta novela, publicada en 1970, relata el viaje de una joven mexicana, Makina, hacia Estados Unidos. El motivo que impulsa a Makina a cruzar la frontera se funda en un encargo de su madre: traer de regreso a su hermano quien fue en busca de unas tierras. En la travesía, se describen las vivencias que experimenta la protagonista en el territorio fronterizo y la llegada al lugar que se encuentra al otro lado de esta frontera. Para objeto del presente estudio, resulta de interés analizar el personaje de Makina como posible traductora cultural. Esta joven, decidida y conocedora de más de una lengua, posee la capacidad de desenvolverse en el escenario fronterizo. Respecto a este conocimiento idiomático, cabe destacar que aunque trabaja en una centralita telefónica, por lo que conoce diferentes lenguas; una vez iniciada su travesía por el espacio de la frontera, Makina hace uso de este conocimiento para sus propios fines o aquellos que la afectan directamente. Este es uno de los alcances que mostraría el levantamiento de una traductora cultural.

Sobre la novela y el autor, el crítico literario, Gabriel Wolfson (2011), se refiere a los recursos estéticos y las estrategias narrativas, sosteniendo que:

En realidad, la concentración obsesiva de Herrera por su lenguaje deriva, en casos concretos, a frases que parecen expresar únicamente su propia singularidad. Me refiero a algunos parlamentos de los personajes: en general hablan poco en la novela, de ahí que cuando ocurre a menudo sus palabras han sido tan cuidadosamente recortadas y ordenadas que producen aire sentencioso, materia por fuerza memorable, puro extrañamiento caracterizador (“él respondió Qué más da si lo hice o no, lo que importa es que a ninguna le niego el placer”, “hasta el aire, dijo, le entibiaba el pecho de otro modo”). Lo mismo puede suceder cuando la expresión deja de ceñirse a su necesidad y tiende al deseo de gustar, a seducir.

(Wolfson)

Y es que, en efecto, el estilo narrativo de Yuri Herrera ha cobrado mayor relevancia en la atención de la crítica, durante los últimos años. Sin embargo, una parte de esta crítica ha mirado la obra de Herrera, relevando los elementos del contenido, por sobre aquellos elementos estéticos que construyen alegorías sobre temas mayores. Así ha ocurrido, por ejemplo, con su novela *Trabajos del Reino* (2004), reconocida y bastante nombrada en el género del narcotráfico. Esta visión, que de alguna forma opera como rótulo en las obras del autor, referente a un género o temática; se contrapone a lo sostenido por Wolfson, donde sostiene que el espacio permite construir una estética a partir de los elementos que propicia como escenario del mundo. Lo cierto es que el mismo Yuri Herrera manifiesta, en entrevistas realizadas (RevistaTeína 2008), que aborda las temáticas a partir de la atmósfera que retrata y en tanto esta solicita incluir ciertos elementos.

Además de lo mencionado, existen otros artículos que comentan sobre aspectos más o menos recurrentes, en la obra elegida para este estudio; como es el caso del viaje en *Viaje sin Retorno en Señales que precederán al fin del mundo* de Anadeli Bencomo, o el viaje al inframundo; además de otros que analizan las formas narrativas de Herrera y su intertextualidad con relatos míticos. Tal es la propuesta de Santiago Navarro Pastor con su artículo “La violencia en sordina en Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera” (2011). Este último ha sido tomado como referente para uno de los puntos de análisis del estudio.

Casas en el Agua de Guido Eytel

Esta novela, publicada en 1997, ha sido galardonada, y los comentarios críticos en torno a ella, remiten en mayor medida al escenario histórico o contextual que se asienta en ella. En *Casas en el agua*, Eytel toma como espacio la zona sur de Chile, específicamente el territorio conocido como “Frontera de la Araucanía” y remonta la historia a los años del periodo de la Ocupación de la Araucanía (periodo comprendido entre 1860 – 1883). Ahí, relata la fundación de San Estanislao de Rucaco, un pueblo ficcionario que, según reseña Volodia Teitelboim en la contratapa del libro, “encuentra muchas similitudes con Temuco”. En cuanto a este periodo histórico, cabe destacar que se contextualiza en los años posteriores a la independencia de Chile, donde el territorio de la zona sur se hallaba bajo la autonomía de sus habitantes, la mayoría pertenecientes a comunidades mapuches

En *Casas en el agua*, se entrelazan motivos literarios y personajes diversos, en un relato que recrea la campaña “pacificadora”, o más bien de ocupación del territorio de la Araucanía. Pero para este estudio, resulta de particular interés el análisis de dos personajes que presentan

rasgos identificados como propios de la figura del traductor cultural. Ellos son: Karina y el teniente Zilleruelo.

Karina es una joven originaria de la zona, de padre alemán y madre mapuche que habita en el territorio de la frontera. Además de hablar alemán y mapuzungún, Karina conoce la lengua del español. En el curso de la historia, se relaciona con el teniente Zilleruelo (el segundo, pero no por ello menos importante, personaje estudiado) quien arriba a la frontera en la campaña de pacificación (ocupación del territorio). En los inicios de su viaje, Zilleruelo no presenta rasgos de un carácter que lo identifique como traductor cultural; pero su contacto con Karina le hará adquirir dichos rasgos y, tal vez, despertar otros ya latentes en él. De este modo, se originará una transformación que lo situará en el tercer espacio como personaje fronterizo.

En cuanto a las observaciones realizadas por la crítica, en torno a la obra, Arturo C. Flores (2005) destaca, en su artículo “Apuntes de lectura: Algunas novelas chilenas en la década de 1990”, que:

Aparte de los despojos de tierras, la tortura y el desmesurado enriquecimiento de algunos personajes de Casas en el agua, sobresale el problema social y cultural del mapuche. De la lectura de la novela -no por nada se eligió un período determinado de la historia de Chile -se desprende la denuncia de un tema que todavía se mantiene en el tapete político del país. Después de más de ciento cincuenta años de vida independiente, el indio sigue siendo discriminado, sus tierras ocupadas y siempre mantenido al margen de la sociedad desde donde trata de mantener su lengua y sus tradiciones. El texto de Eytel, sin ser una novela de denuncia o un documento social, muestra con una fuerte ironía que Chile como

país no ha podido generar líneas de pensamiento y acción para terminar con la situación de desmedro en que viven los verdaderos dueños de la tierra. (5)

Esta idea de evidenciar una deuda pendiente en asuntos políticos del país es quizás uno de los motivos por el cual abordar estas obras –desde una perspectiva nacional– puede resultar algo incómodo, en cuanto toca ciertos temas susceptibles en la identidad de una República. En efecto, y tal como lo sostiene Flores, son temas que permanecen y se manifiestan en la actualidad.

Ahora bien, otra parte de la crítica refiere, en Eytel, a la intención de cuestionar los discursos institucionalizados. Así lo destaca D. Leyton (2007) en relación con el personaje del cronista Servado Contreras que escribiría la historia bajo el nombre de “Los vencedores de Arauco”. Arturo C. Flores también dedica un espacio en su artículo para hablar del intertexto que dialoga con lo acontecido para evidenciar algunos desajustes en la versión “oficial” de la historia.

Lo anterior ha llevado a que la crítica enmarque la obra de Eytel, bajo el rótulo de “Novela histórica chilena reciente”, término acuñado por Antonia Viu (2007) como una variación del de “Nueva novela histórica” de Seymour Mentón (1993). Eduardo Barraza, explica la distinción del término en su artículo *Cadáver tuerto, de Eduardo Labarca en el marco de la “Novela histórica chilena reciente”*, donde además refiere a Guido Eytel como ejemplo de esta categorización, y sostiene que:

Antonia Viu no se limita a un recuento bibliográfico de obras y autores representativos de la novela histórica en Chile, como en su momento hicieron Encina (1935) y Zamudio (1949), respectivamente. En su investigación, comienza planteándose el problema relativo a las fronteras y simbiosis entre “la historia, la ficción y la representación” para poner en discusión que se pretenda privilegiar un contrato de veridicción —antes que un pacto, convención o contrato narrativo—

conforme al cual la “verdad, documentación y observación directa de los hechos” constituyen los criterios mediante los cuales la historia se define a sí misma distinguiéndose, así, de la ficción, de la fabulación, o de la “novelería”, en que prima una convencionalidad, o contrato, entre narrador y lector con respecto al mundo representado. (2007:34-35). (3)

Sin embargo, no todos concuerdan con esta distinción, más precisa, y en otros casos se opta por la denominación de la categoría más general, en este caso “Nueva novela histórica” como lo señala Arturo C. Flores:

Debido a que la disposición ficticia descansa apropiadamente en un acontecimiento histórico, *Casas en el agua* se ubica en lo que se ha venido a llamar la nueva novela histórica por la crítica reciente. La propuesta de Eytel en esta novela es la subversión de la historia oficial -en lo que a la Pacificación de la Araucanía se refiere -y el planteamiento de una versión personal que a ojos de buen lector no tiene nada de inverosímil. (4)

Lo que resulta indiscutible, entonces, es el consenso de la crítica en torno a clasificar la obra de Eytel en esta nueva novela histórica. En cuanto al escenario donde construye sus relatos, también se destaca que en la mayoría de los comentarios que abordan tanto *Casas en el agua* como *Sangre vertió tu boca*, aparece de manera reiterada, la palabra frontera.

Hay aquí algunos puntos importantes que justifican la comparación con la obra de Yuri Herrera. El primero y el más relevante, para este estudio, es justamente la noción de imaginario fronterizo que se inscribe en ambos autores como espacio narrativo de sus relatos. Ambos dejan que los elementos del espacio se releven para confundirse con el objeto de su prosa, de tal

manera que la discusión se sienta sobre lo sugerido en el espacio, en una noción de frontera que va más allá de lo territorial, hacia lo sobrenatural.

Marco teórico

En apartado, se presentan las preguntas que orientan el presente estudio y que han de ser comprendidas bajo las especificaciones señaladas sobre el corpus:

1. ¿Cuál es el contexto donde emerge el traductor cultural y de qué manera interviene en dicho contexto?
2. ¿Qué función reviste esta figura en la construcción de los relatos de frontera?

Como se señaló, al comienzo, estas preguntas han de ser abordadas desde los estudios culturales, en la revisión de las obras. Por tanto, resulta complejo definir una disciplina predominante por sobre otras que convergen en el concepto de traductor cultural. No obstante, se puede intentar trazar una línea de los aportes que cada una de ellas realiza a este estudio, bajo nociones de conceptos que resultan atinentes a lo que se requiere analizar o expresar.

Una forma de iniciar este recorrido teórico es remitir a la figura objeto de este estudio; el traductor cultural. Pero se ha preferido comenzar por situar esta figura en el contexto desde donde emerge. Es necesario, entonces, referir al concepto de transculturación, entendido desde la mirada antropológica que realiza Fernando Ortiz (1940) quien acuña el término para referir a “las transmutaciones de culturas” que se realizan y manifiestan en todos los aspectos de la vida de dichas culturas. Desde aquí, el término se desplaza a la redefinición que hace A. Rama (1984): Transculturación narrativa, pero volviendo a la idea de F. Ortiz, se debe pensar en el escenario que conlleva este proceso de intercambio cultural para comprender las interacciones de los

personajes en las obras. Así, la frontera como espacio de transculturación “es un filtro que actúa como un poderoso y activo mecanismo de traducción cultural” según H. Félix Berumen (30).

Esta noción de frontera como espacio de traducción cultural es ampliada en la propuesta de Homi Bhabha (1994) sobre un tercer espacio o la idea del intersticio, situado entre culturas, como un pasaje que las conecta. Así, el traductor cultural estará ligado a un espacio concreto; el de las culturas que traduce. En cuanto a la acción de traducir, en este estudio, se realizan las distinciones de la traducción lingüística y la cultural, sobre los alcances propuestos por Walter Benjamin (1923).

Entonces, al referir al traductor cultural, se debiese pensar en su relación con el intersticio y en el cómo construye su rol, a partir de la noción de traducir y otras características que dialogan con este rasgo. Así, si se remonta a una herencia de las lecturas coloniales, se identificará a emblemáticas figuras, de la historia hispanoamericana, que coinciden con la del traductor cultural. Tal es el caso de Malinche, el traductor y escritor Guamán Poma o el cacique de Tetzoco, don Carlos Ometochtzin. Todos ellos comparten un rasgo en común, el conocimiento de más de una lengua que los sitúa en el espacio intermedio. Este rasgo les permitiría desarrollar la heteroglosia (Bajtín 1934), entendida como la multiplicidad de discursos imbricados en uno, en un sujeto que puede articular su disposición. El traductor cultural, entonces, podrá hablar desde la posición de subalterno (Spivak 2011) y desde la hegemonía, si conoce ambas lenguas que interactúan en el espacio de la frontera.

Metodología

En cuanto a la metodología utilizada, tanto para la formulación de la hipótesis como para la comprobación misma de esta, cabe destacar que una vez identificados algunos puntos de

comparación entre las obras; se procedió a sistematizar la información en fichas de lectura. Para esto, se establecieron criterios que guiarían un análisis posterior como referentes; algunos ejemplos de ellos son el de comparación denominados como “semejanzas en aspectos estéticos”, “semejanzas en el relato”, lo mismo para el caso de las diferencias. Otro criterio utilizado para sistematizar información fue lo referente a las culturas en interacción y las intervenciones del traductor cultural en relación a ellas. Un tercer criterio fue los espacios narrativos en las obras y la relación de los posibles traductores culturales con estos espacios. Así, en forma emergente, las categorizaciones se fueron ampliando a medida que los rasgos del traductor cultural se comenzaron a vislumbrar en el relato (por ejemplo: heteroglosia, transitoriedad, etc).

Una vez que se procedió a la revisión del corpus, atendiendo a los elementos teóricos y conceptuales que sientan las bases de este estudio, surgió la necesidad de ampliar los conceptos de la teórica por cuanto lo exigían los elementos emergentes. Desde ahí, la información recabada fue dispuesta en las fichas, para ser analizada, más tarde, en una nueva lectura, esta vez en función de la hipótesis. Ya en una fase final, la información sistematizada se organizó (y modificó) a partir de las conexiones establecidas entre los lineamientos de las bases teórico conceptuales y la propuesta de la hipótesis que sostiene el estudio. Lo que se ha desprendido de ello, es lo que ha dado origen al levantamiento de los apartados siguientes sobre la figura del traductor cultural en *Señales que precederán al fin del mundo* y *Casas en el agua*.

En cuanto a la justificación del estudio, solo queda sumar a todo lo expresado en las páginas introductorias sobre la importancia de esta figura, que fijar el foco de investigación en ella es mirar dichos procesos de transculturación representados en un sujeto agente que los promueve. En este sentido, y a propósito de la frontera como espacio de traducción cultural, F.

Berumen (2004) sostiene que ya no se debe mirar las diferencias ni las hibridaciones de una transculturación, sino que se trata:

[...] de llegar a interpretar empíricamente las traducciones, las adaptaciones, las transferencias, las oposiciones interculturales, en fin, las reelaboraciones de los nuevos símbolos dentro del seno de una semiosis particular, y viceversa. Porque las fronteras, como apuntaba por su parte el antropólogo Renato Rosaldo, “no deben considerarse como zonas transicionales de análisis vacío, sino como sitios de producción cultural creativa que requiere investigación. (29)

De este modo, este estudio sugiere mirar el intersticio, representado en la figura del traductor cultural en la literatura

Hipótesis y objetivos

Por consiguiente, el presente estudio sostiene que tanto en *Casas en el agua* de Guido Eytel, como en *Señales que precederán al fin del mundo*, de Yuri Herrera, se identifican personajes que presentan características de traductores culturales y propone que:

En las obras, el imaginario construido sobre la frontera se caracteriza por la heterogeneidad de identidades y la coexistencia de elementos culturales diversos. Estos relatos recrean las diferencias culturales que se observan en el territorio de la frontera y coinciden en la figura gravitante de un sujeto que hace dialogar dichas diferencias, en una mediación cultural. Este sujeto, como personaje protagónico en el caso de la obra de Herrera – o como personaje secundario –en el caso de Eytel– presenta dos rasgos esenciales: la heteroglosia y la reminiscencia de lo heroico, que lo caracterizan en sus intervenciones.

El traductor cultural permite evidenciar las tensiones y hacerlas dialogar en un enfrentamiento que promovería la regeneración de las rupturas, en tiempos de caos.

Por tanto, el objetivo que trasciende a este estudio es conocer el rol de la figura del traductor cultural en los espacios fronterizos. Para ello, se revisarán los siguientes objetivos específicos:

1. Caracterizar las representaciones del traductor cultural en las obras elegidas.
2. Describir los elementos que interactúan en torno a la construcción de la figura del traductor cultural, en dichas obras.
3. Identificar los efectos que tiene la/s intervención/es del traductor cultural en el relato.

1. Una frontera telúrica: emergencia del traductor cultural

La traducción cultural en la frontera

Cuando se habla de *traductor*, lo primero que esta palabra podría evocar es un asunto de idiomático; ¿Qué es lo que traduce? Esta pregunta debería remitir necesariamente al contenido y, seguido a ello, a las lenguas que pondría en relación este traductor. Ahora bien, respecto a estas consideraciones sobre lenguas, Walter Benjamin escribe en su ensayo “La tarea del traductor” (1923) que la traducción es una labor imposible de realizar si se plantea como una transferencia de significado idéntico, en el paso de una lengua a otra. Más bien, W. Benjamin propone que: “La tarea del traductor consiste en encontrar aquella intención respecto de la lengua a la que se traduce con la que se despertará en ella el eco del original” (341-42).

De acuerdo a este postulado, la traducción perfecta es imposible en términos reales –sería más bien una ficción – pero el oficio que realizaría el buen traductor sería el acercamiento a una construcción de un texto (obra o lo que se busque traducir) que se asemeje al primero, el original, en cuanto su lectura sea reminiscente de lo que este evoca. Ahora bien, en el mismo ensayo, Benjamin sostiene que: “La traducción es una forma. Para comprenderla como tal, es preciso volver al original. Porque la ley de la traducción está comprendida en él como traducibilidad” (10).

Esta idea de traducibilidad es enfatizada para señalar a una cualidad que debe poseer el referente original. Entonces, según W. Benjamin, la traducción es una forma que construiría referentes que emulan al original por cuanto pueden remitirlo.

Ahora bien, cuando se utiliza el término para referir a un intercambio entre culturas, este adquiere nuevas connotaciones que amplían la idea de eco propuesta por Benjamin. Se habla así de *traducción cultural*. Al respecto, Tatiana Selva, especialista en literatura comparada y profesora de la Universidad Federal de Río Grande, en Brasil, escribe un artículo en la Universidad de Barcelona que titula “Algunos apuntes sobre la traducción cultural” (2010). Ahí, la doctora refiere a Ovidi Carbonell i Cortés, autor de *Traductor y cultura: “de la ideología al texto”* (1997), para definir el término de la siguiente forma:

En Traducir al Otro... Carbonell expresa la definición de traducción cultural que la teoría contemporánea formula como —la relación entre las condiciones de la producción del conocimiento en una cultura dada y como el saber proveniente de un contexto cultural diferente que se reubica y se reinterpreta de acuerdo con las condiciones, en las cuales todo conocimiento tiene lugar. Dichas condiciones se hallan ligadas íntimamente a la política, a las estrategias del poder y a la mitología productora de estereotipos, los cuales establecen una representación de otras culturas (CARBONELL, 1997: 48). (6)

Sin embargo; para comprender la definición de traducción cultural, formulada inicialmente por Carbonell, en un diálogo con el concepto de traducción propuesto por Benjamin, es necesario situar el término en un espacio que ilustra toda relación existente entre ambos. De este modo, aparece la primera consideración importante para el presente estudio: al hablar de traducción cultural, esta remite de forma implícita, a un espacio físico concreto. Esto ocurre porque la traducción cultural es situada, al contrario de la traducción lingüística que puede desarrollarse, a partir de un texto, en un espacio y tiempo ajeno a los acontecimientos de dicho texto. Entonces, para este estudio, la traducción cultural está situada en el espacio de la frontera (específicamente en

dos fronteras ubicadas en América) y aquí es posible hallar el nexo que conecta las dos definiciones anteriores, en las palabras de F. Berumen (2005):

Para decirlo en breve: se trataría de reconocer cómo en la región fronteriza interactúan dos sistemas semióticos diferentes, pero que al entrar en contacto intercambian y procesan la información cultural existente en ambos lados, traduciéndola a las necesidades expresivas de cada grupo social. Es por eso por lo que el papel de las fronteras culturales es siempre mucho más que un límite, una metáfora o un símbolo que marcaría las diferencias. Es primordialmente un mediador, un filtro que actúa como un poderoso y activo mecanismo de traducción cultural. (30)

La traducción, en el sentido de eco de Benjamin, se realiza entre dos sistemas semióticos pertenecientes a las culturas que cohabitan en la frontera. En esta mirada, el término *traducción* justifica el concepto que lo utiliza (*traducción cultural*), en tanto que en el acto en que una cultura interpreta y reacomoda los códigos (pensando en los sistemas semióticos de Berumen) de otra; la cultura que traduce construirá siempre un eco de la segunda, en el intento de representarla en la interacción entre ambas. Este eco puede variar en un acercamiento a la forma original, por ejemplo al construir estereotipos, sobre todo si se considera que los referentes traducidos son heterogéneos y provienen de la naturaleza humana.

Hasta aquí, se ha dicho que hablar de traducción no es lo mismo que hablar de traducción cultural, en tanto esta última se distingue por su carácter situado, en un espacio, y por las transferencias de sistemas semióticos entre culturas que se reacomodan a través de ella. Sin embargo, ambos términos comparten la semejanza del eco, pues ni la traducción lingüística ni la traducción cultural lograrán una transferencia idéntica al referente original del cual se extrae *lo*

transferido. Por consiguiente, ya que la traducción cultural es situada; el espacio narrativo de las obras en estudio, cobra igual relevancia que la figura del traductor mismo y por eso, este aspecto se ha tomado como punto de inicio.

En *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) se recrea el espacio de la frontera México – Estados Unidos. Esta se caracteriza por sus territorios desérticos y también por áreas urbanas, además del río Bravo (río Grande, en Estados Unidos) que contribuye a la representación gráfica del límite territorial. Cabe destacar que esta frontera es la que presenta mayor tránsito a nivel mundial, considerando tanto cruces legales como ilegales, de los cuales, estos últimos concluyen, a menudo, en la muerte de los emigrantes. Esto se debería a la multiplicidad de peligros que asechan en la frontera. Tales van desde la policía de inmigración hasta la misma geografía del lugar que amenaza bajo condiciones naturales como el cruce del río o el arduo calor, en las zonas desérticas.

En *Casas en el agua* se recrea la frontera de la Araucanía, ubicada en Chile, en los años 1860 a 1883, periodo en que se sitúa la campaña denominada como “Pacificación de la Araucanía” (referida también como ocupación de este territorio). Sobre esta, el archivo histórico nacional registra que:

En 1861, Cornelio Saavedra propuso un plan de "pacificación" que consistió en construir una línea de fortificación por el río Malleco modificando la frontera que tradicionalmente llegaba hasta el Bio-Bio. Dicho proyecto no estuvo exento de conflictos, incluso al interior de las mismas autoridades chilenas; sin embargo, para la mayoría, el progreso del país -entendido como colonización y desarrollo industrial-, necesariamente pasaba por el sometimiento de las distintas tribus mapuche. (Biblioteca Nacional de Chile)

Así, esta frontera surge en un contexto de contingencia política, entre quienes habitaban la zona y quienes la habitaron, posteriormente. Respecto a la descripción del territorio, es importante señalar que se ubica en un espacio de vegetación abundante, a causa del clima húmedo y predominante en lluvias, que pueden extenderse por amplios periodos.

Pues bien, atendiendo la descripción de los escenarios narrativos de ambas obras, lo primero que cabe observar con detención son los títulos y lo que estos evocan sobre ambos territorios. Por una parte, *Señales que precederán al fin del mundo* remite a un anuncio de apocalipsis y *Casas en el agua* refiere a un desastre natural, en tanto que evoca (al menos en una primera instancia) la idea de diluvio. Ambos títulos refieren a un desastre o a una noción de caos. En este alcance, no se debe desatender los recursos estilísticos con que cada autor alude al caos. En el caso de Herrera, esta noción se construye a partir de referentes anclados en el conocimiento general, popular, en un imaginario mítico. El sintagma “fin del mundo” dialoga directamente con la noción de “apocalipsis”, pero el término, como tal, puede ser leído desde la mitología de cualquier tradición religiosa que contenga la idea de fin del mundo. Lo mismo podría ocurrir con el empleo de la palabra “señales”, de donde se desprende que si ha de enviarse una señal es porque el acontecimiento ha sido dispuesto por una fuerza superior que lo determina (que envía la señal), en algo similar a la idea de destino que presentaban los griegos en su cosmovisión. En este caso, situado en la frontera, valdría preguntar quién o qué es esa fuerza superior que actúa sobre lo humano. Una posible respuesta podría hallarse en el espacio mismo y las fuerzas naturales como manifestación de este (ya que en ninguna de las dos obras se reconoce una intención de aludir a entidades divinas). Entonces, volviendo a la forma en que se remite al caos, Herrera toma referentes anclados en el conocimiento popular y los pone al servicio de la escena que pretende retratar en el título de su obra.

En el caso de la obra de Eytel, la noción de caos en el espacio narrativo, se plasma en el título mediante referentes que apelan a un imaginario colectivo. Así, la imagen que evoca el sintagma “Casas en el agua” resulta ilustrativa, en términos visuales. De este modo, decir *Casas en el agua* es construir una imagen y, a partir de este procedimiento que apela a lo visual, se extrae que es también pronunciar otras palabras que interactúan con dicha construcción léxica, en un campo semántico y metafórico como “inestabilidad”, “ahogo”, “inundación”, por sugerir algunas ideas que podrían desprenderse de una primera lectura. Esta relación semántica puede ser elevada a una interpretación alegórica en un plano más abstracto al relacionar la imagen, que construye el título, con el escenario narrativo. Lo cierto es que incluso a pesar de no contener un verbo que precise y realce una acción, el título evoca el caos en una metáfora visual, del mismo modo que lo evoca Herrera, a través de la palabra, al incluir el sintagma “fin del mundo”.

En Herrera nunca se menciona el nombre de la ciudad desde donde Makina inicia su viaje. Con frecuencia se alude a este espacio como la “Ciudadcita” u otras formas similares que reducen la importancia del nombre (y del lugar), en relación al espacio de la frontera. Pero no es en la descripción de los espacios donde se observa la principal relación con los elementos naturales que muestra la obra de Herrera; este nexo se hace más evidente en la focalización de la voz que nomina los títulos. Si se observa con detención los nombres de cada capítulo: “La tierra”, “El pasadero de agua”, “El lugar donde se encuentran los cerros”, “El cerro de Obsidiana” , “El lugar donde el viento corta como navaja”, “El lugar donde tremolan las banderas”, “La serpiente que aguarda”, “El sitio de Obsidiana, donde no hay ventanas ni orificios para el humo”, más allá de la lectura intertextual que se establece con la mitología prehispánica, específicamente con el Mictlán (Navarro 2011), se advierte que todos ellos titulan los acontecimientos de la narración desde una perspectiva que nomina bajo referentes de un espacio

natural (o lo que en este estudio se denomina “fuerzas naturales”), no intervenido o muy poco intervenido, pues la palabra bandera ya sugiere una idea de nación. Pero incluso en este título el énfasis está puesto en la construcción: “el lugar”. Respecto a la lectura mítica del Mictlán, el crítico Santiago Navarro Pastor, escribe “La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera” (2011) donde señala que: “La obra, vertebrada según el clásico patrón de la búsqueda, está dividida en nueve capítulos, cuya titulación, exceptuando la del primero, recuerda a la letra las nueve etapas de acceso al reino de los muertos de las culturas mexicas (el Mictlán, ubicado en el norte) [...]” (6).

Pero Navarro también menciona que el primer título de los capítulos no concuerda con esta lectura intertextual. Al respecto, cabe destacar que dicho título es fundamental en la lectura que se realiza en este estudio. Y es que “La tierra” consigna a las fuerzas naturales y a la frontera como espacio territorial. En esta lectura; la tierra es la frontera territorial y también una de sus fuerzas de manifestación. Además, si se relaciona el movimiento telúrico, al inicio de la obra, con el título, esta propuesta sostiene que este capítulo es la presentación del escenario fronterizo, que se manifiesta en el caos, en el llamado del traductor cultural.

En algunos títulos, Herrera trabaja igual que Eytel la metáfora visual, por ejemplo en “el lugar donde se encuentran los cerros” que también aceptaría ser leído como el imaginario urbano –con edificios tan altos como cerros – desde una perspectiva, y aquí volvemos a la focalización del título, que contempla sin conocer el referente de ese espacio. Lo mismo ocurre con los títulos “El lugar donde el viento corta como navaja”, para referir al peligro o al dolor, y “La serpiente que aguarda”, como una representación de lo acechante. En síntesis, el relato de Herrera expone la travesía por la frontera y luego el imaginario urbano al otro lado de ella, pero la focalización de dicho relato permanece todo el tiempo en un espacio que bien puede ser identificado como

fronterizo o como el “tercer espacio”. Este término, acuñado por el teórico poscolonialista Homi Bhaba (1994), es también llamado el intersticio. En “Cultural Diversity and Cultural Differences,” *The Post-Colonial Studies Reader*, su autor lo refiere de la siguiente manera:

The pact of interpretation is never simply an act of communication between the I and the You designated in the statement. The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space, which represents both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot “in itself” be conscious. What this unconscious relation introduces is an ambivalence in the act of interpretation.¹ (155-57)

Esta idea de pasaje, traducida a partir de los elementos que posee, bien puede analogarse a la acción de contemplar la travesía de Makina y referirla, en títulos, que remitan a lo natural como fuerzas de acción. Lo cierto es que dichos títulos no son construidos en un mismo nivel de perspectiva narrativa que el de los personajes. Y finalmente, son estos los que presentan al lector una contienda entre el personaje, traductor cultural, y las fuerzas naturales de la frontera, cuyo poder pondría a prueba a este sujeto, en adversidades de las cuales deberá salir airoso.

En la obra de Eytel, los capítulos no llevan títulos, sino que el autor utiliza la numeración. Por este motivo no es posible establecer una comparación con lo señalado sobre Herrera. Pero, más allá de la nominación de capítulos, la presencia de los elementos naturales es una constante que se observa desde los inicios del relato, cuando el narrador describe la travesía que se vuelve cada vez más ardua, a medida que se acercan a la frontera:

¹ Se ha preferido la cita en su lengua original para evitar cualquier variación, proveniente del “eco” (Benjamin 1923) originado en la traducción.

Al encontrarse con la rotunda espesura del bosque sureño no tuvieron más remedio que dejar abandonadas las carretas y cargar algo de comida y unas pocas herramientas para ir abriéndose camino a machetazos. Se hundieron hasta las rodillas en la hojarasca y tropezaron mil veces con las lianas del boqui, se hirieron las manos y la cara con las espinas del michay y tuvieron que rodear descomunales troncos caídos, más altos que cualquiera de los hombres. (29, Capítulo V)

Tal como se observa en la cita, a medida que la campaña se acerca a la frontera de la Araucanía, comienza a padecer dificultades que vulneran a sus integrantes, frente al territorio. En ambas obras, esta travesía hacia la frontera y el desplazamiento en la misma, están marcados por los elementos del territorio que, a su vez, conforman “las fuerzas naturales” que han de afectar a los personajes. Se destaca su relación, más estrecha, con los traductores culturales, quienes se conectan con el tercer espacio a través de estas fuerzas como manifestación de la frontera. Respecto a estas escenas, conviene retomar la inclusión de lo apocalíptico en ambas obras, especialmente, ahora que ya se ha establecido que las fuerzas naturales guardan estrecha relación con este tipo de escenas. De este modo, se observa que en *Señales que precederán al fin del mundo* se inicia la narración con un movimiento telúrico:

Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron: un hombre cruzaba la calle a bastón, de súbito un quejido seco atravesó el asfalto, el hombre se quedó como a la espera de que le repitieran la pregunta y el suelo se abrió bajo sus pies: se tragó al hombre, y con él un auto y un perro, todo el oxígeno a su alrededor y hasta los gritos de los transeúntes. (11)

El episodio deja ver claros elementos que consignan a un imaginario de caos apocalíptico; los gritos, el suelo que se abre “bajo los pies”, la noción de “tragar”. Cabe destacar aquí, las formas narrativas con que Herrera describe el movimiento telúrico. Este se inicia con “un quejido seco”, la tierra se queja, la tierra traga y el suelo se abre justo donde debe abrirse: bajo los pies del sujeto que va a ser tragado. Junto a ello, devora también todo lo que pilla a su alrededor; el perro, un auto, hasta el oxígeno y los gritos; la tierra silencia y se impone. Si bien es Makina el personaje protagonista de la obra; en este episodio, lo es la tierra que se manifiesta frente a los individuos del escenario narrativo y se presenta. Entre estos individuos, se encuentra Makina. Es interesante considerar también que –en el fragmento citado– a pesar de lo violenta que resulta la irrupción de la tierra, no se advierte marca alguna que sugiera violencia por parte de esta hacia la joven. Aun así, es casi imposible pensar que esta pudiese enfrentársele; pues su condición se encuentra reducida, al igual que la de los otros elementos narrados, ante la manifestación de esta fuerza natural. Lo que sigue a la escena descrita es la contemplación breve que Makina realiza de la Ciudadcita, donde luego agrega “Mejor me apuro a cumplir este encargo” (12). Se advierte un primer rasgo del traductor cultural que radica en la transitoriedad, en cuanto es capaz de vivir un acontecimiento y, en los instantes siguientes, desprenderse de él para desplazarse hacia nuevos asuntos que exigen su intervención.

En *Casas en el agua* el título puede hacer referencia también a una de las escenas constantes en la narración: la inundación del pueblo de San Estanislao de Rucaco. El crecimiento de este pueblo, construido en los alrededores del río (el Turbio), a menudo es embargado por aguaceros que anegan el lugar:

Todos corrían de un lado a otro colocando cacerolas, lavatorios y bacinicas para recibir el agua de las goteras y se arrepentían de no haber puesto más cuidado al

colocar las tejuelas del techo, pensando que el verano iba a durar para siempre. Al día siguiente llovía con la misma intensidad y con la precaria luz grisácea de la mañana pudieron advertir los estragos del temporal: los tiestos, rebalsados, chorreaban de agua sobre el piso, los jardines y las huertas se habían anegado y la poca y nada de hortaliza se pudriría fatalmente. Las calles eran un lodazal intransitable y todo el pueblo parecía haberse sumergido en una gran poza de tristeza. (76)

La noción de caos apocalíptico, en Eytel, es construida principalmente a través del ambiente en el relato. De este modo, la luz grisácea, la poza de tristeza y el pueblo “sumergido” en esta última; sumado a la agitación que se describe en los momentos previos en que se desata el desastre, donde “todos corrían de un lado a otro...” y “se arrepentían...”, deja ver un cuadro que retrata el fin de algo y de ahí la reminiscencia a la noción de *caos apocalíptico*. Este conllevaría, según se conoce en los relatos bíblicos, la destrucción de lo construido y el arrepentimiento. Lo cierto es que la fuerza que desata este cuadro de caos apocalíptico es, al igual que en Herrera, una fuerza natural: El Agua, manifestada en un fenómeno climático.

Entonces, de lo anterior se extrae que la representación de la frontera, como territorio, está asociada a la manifestación de las fuerzas naturales y a la interacción de estas con los personajes. Este puede oscilar entre la personificación (en Herrera y la tierra que traga) y la fuerza superior (en ambos), en cuanto tiene la propiedad de afectar la vida y lo humano del personaje. Lo que resulta indiscutible es que, en ambos casos, existe una hegemonía de estas fuerzas en relación a lo humano. Y así, todo lo anterior viene a constituir el escenario fronterizo donde se sitúa el traductor cultural, en una necesidad que reclama su levantamiento.

Sobre la conformación de los traductores culturales en ambos lados de la frontera

De los personajes en estudio para observar la figura del traductor cultural, Makina y el Teniente Zilleruelo comparten un rasgo en común: ambos realizan un viaje hacia la frontera. En las obras, se muestra al lector las condiciones en que se inicia este viaje, además de la disposición que los personajes presentan respecto a él. En *Señales que precederán al fin del mundo*, Makina debe ir en busca de su hermano, por encargo de la Cora, su madre. Esto no solo la lleva a cruzar la frontera, sino también a desenvolverse al otro lado de ella. Cuando la joven visita a los hombres que, por recomendación de su madre, la ayudarán a cruzar; uno de ellos, el señor Q, le advierte lo que este viaje significa:

Vas a cruzar, repitió el señor Q, y ahora sonaba a orden, Vas a cruzar y vas a mojarte y vas a rifártela contra gente cabrona; te desesperarás, cómo no, verás maravillas y al final encontrarás a tu hermano, y aunque estés triste llegarás a donde debes llegar. Una vez que estés ahí, habrá gente que se encargará de lo que necesites. (23)

Pero Makina no teme ante la adversidad que le anuncia el señor Q. Para ella la travesía es parte del asunto que debe atender, esto es, cumplir el encargo de su madre. Así se observa en la impasividad con que reacciona ante las advertencias que recibe: “El señor Q no parpadeaba. La luz barría transversalmente el vapor de sus tazas de café, que saturaba la bóveda de un aroma amargo. Makina dio las gracias y jarchó de ahí” (24).

Esta actitud mitad temeraria ante lo desconocido y mitad ingenua, encuentra una similitud con la que expresa el teniente Zilleruelo, en *Casas en el Agua*, cuando se le anuncia (o propone de

manera forzada) que viajará a la frontera de la Araucanía para proteger a unas monjas misioneras:

- Entonces cuente conmigo, mi coronel – el teniente se levantó y se dispuso a salir del despacho – ¿Hago pasar a la madre Eulogia?

El coronel asintió. Cuando el teniente estaba a punto de llegar a la puerta, le advirtió:

- Piense que lo estoy mandando a una muerte casi segura.

- Eso sería lo de menos – sonrió el teniente y salió.

El coronel también sonrió, satisfecho. Por fin iba a poder darle el puesto de oficial ayudante al sobrino del ministro. (11)

La despreocupación del teniente no tiene que ver con un exceso de confianza que si bien; puede ser uno de los rasgos del personaje, no es el que destaca en él. Esta despreocupación se funda en la disposición del teniente al ver este viaje como un asunto diligente, igual que Makina con el recado que lleva a su hermano. En la conversación con el coronel, poco antes del fragmento citado, el teniente expresa que si llega a haber guerra, él desea estar en el frente. Esta sí es una preocupación para él y el viaje a la frontera, como diligencia, no requiere detenerse en mayores consideraciones del mismo modo que tampoco se detiene, Makina para reparar en las advertencias del señor Q. Para ambos personajes: la frontera está ahí; hay que viajar hacia allá porque la prioridad para ellos, es cumplir el encargo que se les ha encomendado.

Esta condición de ingenuidad, frente a lo adverso, duraría muy poco tiempo. Prontamente es intervenida por las fuerzas naturales de la frontera, donde ambos comienzan a padecer frente a estas fuerzas. Así se observa, por ejemplo, en Makina cuando cruza el río y cae de la balsa de caucho: “No supo cuánto tiempo se debatió confusamente, hasta que el pánico se le pasó e intuyó

que daba lo mismo hacia dónde o qué velocidad se dirigía, que finalmente llegaría a donde debiera llegar” (44).

Más allá de que la escena descrita se narra un poco más breve, en la declinación del peligro, Makina sintió pánico. Y este fue generado por la amenaza que suponía ahogarse en las aguas del río. Además este río presenta, al igual que la tierra en el primer capítulo, una descripción de espacio que le otorga una presencia (sea esta superior o perteneciente a lo que acá se ha denominada fuerza natural), por ejemplo, al referir que “el fondo del río se agazapó”; que una corriente helada “comenzó a empujarles los pies” o que un torrente “les brincó” volteando la cámara (43-44).

En las formulaciones de Herrera, se advierte que hay una fuerza de la naturaleza que, al igual que en el movimiento telúrico, se manifiesta para intervenir. El pánico de Makina es también comparable a la reacción de Zilleruelo al internarse en los bosques que conducen al territorio de la Araucanía. De este modo, mientras la campaña más se acerca a la frontera, más espeso se hace el bosque y la naturaleza del lugar es el mayor enemigo que amenaza sus vidas. De hecho es esta, la que los hace padecer durante toda la travesía y constituye una enorme frustración para los militares que desean combatir a un enemigo, de carne y hueso, como los mapuches. Además de la fauna, el clima pronto comienza a causar estragos en las condiciones físicas de los soldados que no se encuentran habituados a lugares tan inhóspitamente fríos y húmedos: “El teniente Zilleruelo sentía un silbido de flauta en sus bronquios y pensaba qué destino de mierda iba a ser morir sin gloria y sin honor, derrotados por un enemigo que nunca habían visto” (30).

En el fragmento citado se advierte cómo el temerario Zilleruelo (refiriendo al inicio del viaje) ahora comienza a pensar en la muerte, comportamiento que no dista mucho del pánico de

Makina; aunque ambos superan rápidamente este tipo de situaciones donde se enfrentan al miedo. Pero no es solo este aspecto el que interesa destacar, el temor de Zilleruelo es morir derrotado “por un enemigo que nunca habían visto” y la causa por la que morirían es la enfermedad y el desgaste de sus cuerpos, expuestos al clima y los peligros del follaje, de los bosques hostiles que resguardan el territorio de la frontera. El enemigo invisible, bien podría ser la frontera quien *embiste* a través de las Fuerzas Naturales.

De este modo, Zilleruelo y Makina se sumergen en una travesía que realzará en ellos los rasgos compatibles con la figura del traductor cultural y adquirirán también aquellos rasgos que no posean, hasta ese momento. Ambos comienzan a tomar conciencia del lugar en el que transitan y de las fuerzas de la frontera que intervienen en él. Esta es una forma de surgimiento de la figura del traductor cultural (posiblemente hay varias más que valdría estudiar) que más adelante será retomada para analizar el destino final del viaje.

El viaje estático a través de las lenguas

Karina, el otro personaje elegido para comprender la figura del traductor, no se desplaza hacia la frontera, sino que vive en ella. Sin embargo, comparte un rasgo con los otros personajes que ha sido identificado como el más relevante en la figura del traductor cultural. En efecto, dado que el territorio de la frontera es un espacio de heteroglosia (Bajtín 1934), por la diferencia de culturas que cohabitan en él, es imperante que el traductor cultural conozca más de una lengua que le permita desplazarse entre culturas. En el siguiente capítulo se revisará la importancia de este rasgo. Por ahora, queda destacar que Karina comparte con Makina, el conocimiento de las lenguas. Así se observa en el siguiente pasaje de la obra donde la joven habla de su padre

alemán, Jacobo Muschgay (curioso alcance de la ficción que, según cuenta el autor, remite a un personaje real en las historias populares de la zona) y explica el momento en que este se insertó en la comunidad mapuche:

[...] ahí sí que encontró la felicidad y las mujeres que andaba buscando, entre ellas mi madre, y con ellas tuvo sus hijos y aquí vive como un verdadero mapuche.

—Entonces por eso me llamo Karina. Y por eso hablo español y también alemán y mapudungún, que es la lengua de la tierra.

Se quedó mirando al teniente, que la miraba con la boca abierta. (94)

Resulta interesante atender que Karina enfatiza en el mapudungún para referirlo como la lengua de la tierra, alusión que bien podría remitir a las fuerzas naturales de la frontera. De cualquier modo, se entiende que Karina es en sí misma un personaje fronterizo en el que converge más de una cultura. En cuanto a Makina, en la obra se aprecia su dominio de lenguas, como sigue:

Estaba a cargo de la centralita con el único teléfono en kilómetros y kilómetros a la redonda. Timbraba, ella respondía, le preguntaban por tal o por cual, ella decía Voy vengo, llama de nuevo en un ratito y te contesta tu persona o yo te digo a qué hora la encuentras. A veces era gente de pueblos de por ahí la que llamaba y ella contestaba en lengua o en lengua latina. A veces, cada vez más, llamaban del gabacho; éstos frecuentemente ya se habían olvidado de las hablas de acá y ella les respondía en la suya nueva. Makina hablaba las tres, y en las tres sabía callarse. (20)

En la descripción de Makina, al igual que en la de Karina, también existe un énfasis y este se encuentra en el saber hablar y saber callar, en dichas lenguas. Al respecto, solo se desea agregar

que para saber callar es necesario comprender (por qué motivo es pertinente callar) y esto implica, necesariamente, conocer los discursos que subyacen a cada lengua.

Los dos personajes referidos, Makina y Karina comparten más de un rasgo en común; uno de ellos es el componente femenino en la figura de “la traductora” (otra posible clasificación) que en esta ocasión, el presente estudio no abordará por efectos de extensión. Pero sí se ha de poner especial atención en el dominio de las lenguas que ambas, como personajes traductores culturales, conocen y en el cómo esta cualidad propicia el surgimiento o consolidación de la figura en estudio.

Al respecto del teniente Zilleruelo, cabe destacar que si bien, al inicio del viaje, este no posee conocimientos de otra lengua que no sea la suya, esta situación cambiará en el transcurso de los acontecimientos. De este modo, el contacto que establece con Karina, modificará sus características, propiciando aquellos rasgos que construyen al traductor cultural, en él. Uno de estos aspectos es la adquisición de conocimientos del mapudungún que, más tarde, le permitirá repensar algunas situaciones y replantearse frente a ellas. Esta es una de las tantas manifestaciones del espacio heteroglósico en la figura del traductor cultural.

2. Lenguas subversivas

La importancia del discurso heteroglósico en el traductor cultural

Como se ha señalado en el capítulo anterior, uno de los rasgos inherentes a la figura del traductor cultural es la heteroglosia (Bajtín 1934). Este debe conocer las lenguas vinculadas a las culturas donde se desplazará para relacionarse en ellas, pero se establece aquí una distinción entre conocer dichas lenguas y presentar el rasgo heteroglósico. En este último, el sujeto comprende, a lo menos, parte de las cosmovisiones a las que remite cada una de las lenguas que habla. Este término, acuñado por M. Bajtín en su artículo “Slovo v romane”, ha sido estudiado en distintas disciplinas. En el artículo de Isabel Rivero García, académica de la Universidad Autónoma de Barcelona, la autora se refiere a Bajtín como sigue:

Bajtín (1934-35, p. 80-89) introduce sus consideraciones acerca del lenguaje, que como han señalado los autores citados, le demarcan de toda una tradición dentro de la filosofía del lenguaje, de la lingüística y de la estilística, tradición, que únicamente se ocupa o bien del polo del sistema del lenguaje único, o exclusivamente, del polo del individuo que utiliza ese lenguaje. A ese lenguaje único lo verá más bien como el resultado de las fuerzas centrípetas, presentes en los procesos históricos de unificación y centralización del lenguaje, que se imponen a las fuerzas centrífugas del pluralismo. Por esa razón, considera al lenguaje no como un sistema de normas abstracto, sino siempre “saturado ideológicamente” y en “indisoluble relación con los procesos de centralización político-social” (Rivero 4)

Esta definición, tomada del postulado de Bajtín, resulta pertinente para comprender este rasgo del traductor cultural. De acuerdo a las consideraciones anteriores, puede coexistir más de una perspectiva en el discurso de un sujeto (del mismo modo que cohabitan varias culturas en el territorio de la frontera), el traductor cultural hace dialogar dichas perspectivas en sus discursos y a partir de ahí evidencia las tensiones entre una cosmovisión y otra. Es por ello que se destaca la diferencia entre conocer una lengua y entre practicarla. Lo primero no necesariamente conlleva una interacción con el sistema de creencias que subyace a dicha lengua; mientras que lo segundo, exige necesariamente una comprensión de este sistema (para hacer uso de la lengua en una práctica social). Cuando se habla de sistema de creencias, se piensa en lo que sugiere el crítico y ensayista mexicano, Heriberto Yépez (2002):

El lenguaje es la representación de nuestro sistema de creencias mágicas más que el resultado del intento de representar lógicamente al mundo. Las palabras están más cerca de la piel de serpiente que de la cultura. El lenguaje es más supersticioso que racional. Esto, por cierto, es esencialmente benéfico y alentador para el futuro del hombre y las palabras. El lenguaje nos llevará de la lengua hasta la madre. (17)

Según lo que refiere Yépez, hay en el lenguaje una representación de creencias, inscritas pero sobre un intento de representación del mundo, basado en la lógica. Esto, desde luego, se entiende que habría de ser algo que proviene del inconsciente natural humano. Lo cierto es que si a toda manifestación de lenguaje subyace una representación de creencias, la práctica de una lengua supondrá utilizar también el sistema de creencias de la cultura a la que esta remite. De este modo, se podría decir también que practicar una lengua es contemplar el mundo desde el sistema de creencias al que esta se suscribe y desde la cosmovisión cultural de quienes la emplean. He

aquí uno de los asuntos vitales para entender la heteroglosia como rasgo propio del traductor cultural. En efecto, volviendo a las obras: al inicio de la narración, Makina conoce las tres lenguas, pero no hace uso de ellas para un fin propio sino es más que cumplir con una labor en la centralita. En cambio, al desplazarse en la frontera, comienza a emplear esas lenguas en circunstancias que la atañen directamente o a quienes la acompañan, en ese instante. Así se observa en el episodio donde se encuentra, *al otro lado* de la frontera, junto a otros inmigrantes y toma el lugar de uno de ellos para enfrentar a un policía que intenta humillarlo. El policía pide al hombre que escriba por qué cree que está en esa situación “por qué crees que estás en la mierda, por qué crees que tu culo está en las manos de este oficial patriota” (Herrera 113), a lo que Makina responde, tomando el lápiz y escribiendo sin titubear, un discurso que concluye con las siguientes líneas: “[...] ¿cómo podía ser de otro modo? Los que quién sabe qué aguardamos. Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros” (114).

Se aprecia en las palabras de Makina que existe una clara distinción entre el nosotros, que remite a ella y a sus compañeros (también puede referir a todos sus compatriotas en esa situación), y el hombre a quien interpela. Esta separación está marcada además por un imaginario construido en torno al “nosotros” que señala (los grasientos, los mustios, los obesos...). Este nosotros se refiere a una mirada hacia el subalterno. Y la descripción posterior, una ironía en el discurso que subvierte la relación con el dominador.

Respecto a la subalternidad, el término es acuñado por Antonio Gramsci, en los estudios poscoloniales, y más tarde retomado por el Grupo de Estudios Subalternos. En un artículo que aplica dichos estudios a América Latina, B. Herrera (2009), especialista en literatura hispánica, de la universidad de Harvard, señala que:

La categoría de lo subalterno permite, entonces, agrupar teóricamente, pero sin fundirlos y manteniendo su especificidad, a muy diversos actores sociales actuando en el lado “débil” o “marginado” de la ecuación, en las no menos diversas líneas de enfrentamiento social. (7)

Esta noción de sujeto marginado, que actúa en el lado “débil”, concuerda con la situación del inmigrante norteamericano, posición en que se encuentra Makina. Se debe atender en esta idea de marginación que; para que exista un marginado, necesariamente debe existir un sujeto que margina (el binomio: dominador / dominado). En este caso, el marginador será el norteamericano.

Ahora bien, conviene observar el caso de Karina e identificar estos elementos referidos a Makina, antes de ahondar en el tema. La joven, descendiente de madre mapuche y padre alemán, recibe la declaración amorosa del teniente Zilleruelo, a la que contesta como sigue: Ella se largó a reír. —¿Estarías dispuesto a vivir con una india?, ¿Te gustaría comer *miltrín*, tomar *muday*, bailar en los *nguillatunes*? Piénsalo, teniente. — dijo, y se levantó para irse. (95) La respuesta de Karina deja ver, en forma intencionada, que conoce las creencias de las culturas que se relacionan en el territorio de la frontera; es decir su cultura, mapuche, y la del teniente. Su discurso está construido con referentes léxicos de ambas y la palabra “india” que se analizará en breve, por connotar más de un elemento en su discurso. Se destaca que, a nivel narrativo, los verbos estén formulados en la lengua del teniente y los complementos en mapudungún, la del subalterno en este contexto fronterizo. Si se observa desde las relaciones sociales ya mencionadas: la acción es formulada en la lengua del sujeto agente, el marginador, y el complemento de ella en la del subalterno, el pasivo (comer *miltrín*, tomar *muday*, bailar en los *nguillatunes*). Esto sugiere, nuevamente, un hablar desde la perspectiva del otro, pero en un

enfrentamiento más violento de las cosmovisiones (“realizar *tus* acciones en *mi* mundo”). La pregunta de Karina (¿Te gustaría...?) bien podría referir al inicio de una transculturación, de no ser porque agrega: “Piénsalo, teniente” y acto seguido; se levanta para irse. Claramente hay ahí una certeza en Karina que se funda al conocer el pensamiento del otro, del marginador, a través del conocimiento de su lengua, practicada. Esta certeza es similar a la de Makina, quien arrebató el lápiz y el papel al policía y se apresura a escribir “sin titubeos”, como quien conoce la respuesta de la pregunta que se enuncia. Makina no vacila porque comprende la cosmovisión y, en ella, la perspectiva en que se sitúa el marginador para verla (y verlos) como subalterna. Si bien no se menciona el idioma en que escribe, este se desprende al considerar que es el del policía, el del *otro lado de la frontera*. Ambas traductoras culturales tienen la convicción de que su discurso impactará en el otro porque increpa desde la propia mirada de ese opresor.

El recurso de la ironía en la voz subalterna

Continuando con el discurso de Karina, hay en él una coexistencia de referentes de ambas culturas en interacción. Estos referentes corresponden al léxico revisado en el párrafo anterior. Sin embargo, la palabra *india* opera en un plano más profundo, a nivel de creencia, juicio valórico como el “*bárbaros*” que enuncia Makina, y también de cosmovisión. Karina no solo conoce la lengua del teniente sino que la practica, en un espacio heteroglósico, y por ende comprende sus creencias. La acción de llamarse a sí misma “*india*” es hablar desde la postura del otro, en este caso del marginador. Y hay tras este acto, una intención de mostrar que se conoce el pensamiento del otro (empleo tu lengua, puedo pensar como lo haces tú). Sin duda, se trata de una acción que subvierte la relación asimétrica que se establece en la mirada del subalterno. En

efecto, para la sorpresa del marginador, ahora resulta que el subalterno no solo tiene voz, sino que también puede tomar la suya, para increparlo, utilizando la ironía.

A propósito de la voz marginada, G. Spivak (2011) refiere a los filósofos franceses, Michel Foucault y Gilles Deleuze en su ensayo *¿Puede hablar el subalterno?*:

Según Foucault y Deleuze (en el Primer Mundo, bajo las condiciones de estandarización y regulación del capital socializado, aunque ellos no parezcan darse cuenta de ello), los oprimidos *podrían hablar y conocerían sus propios condicionamientos* una vez que obtuvieran la ocasión para hacerlo (el problema de la representación no puede ser obviado en este punto), de camino a la solidaridad por medio de una política de alianzas (aquí opera una temática marxista). (39-40)

En el sentido que señala Spivak, destaca que la alianza es relevante para la manifestación de la voz del oprimido. En el caso de Karina y Makina, ambas toman la voz del subalterno y lo hacen de forma individual. Sin embargo, la alianza está implícita en la acción, por cuanto ellas representan a la comunidad subalterna, en las palabras que levantan para enfrentar al opresor.

Cuando Makina habla de *nosotros*, lo hace desde la voz subalterna; pero cuando describe a ese *nosotros*, lo hace desde la perspectiva que remite a la cosmovisión del marginador (los obesos, los grasientos... los bárbaros). La acción de llamarse *bárbaro*, en Makina, es homologable a la de llamarse *india*, en Karina. Entonces, para este caso también se aplica la conclusión de la voz oprimida que subvierte a través del conocimiento de la lengua del otro. Este acto de enfrentar al marginador desde su perspectiva, reutilizada para el fin de hacer notar que: “empleo tu lengua, puedo pensar como lo haces tú”. La formulación en segunda persona corresponde a la acción de igualar la postura del marginador en una relación de simetría,

manifestada en la acción de interpelar. Ese es el recurso de ironía mayor. Repentinamente el dominador se ve destituido en la dinámica de los discursos de poder y una vuelta a la imposición requeriría conocer la cosmovisión de quien se le enfrenta, del subalterno, pero ¿Cómo? Si hasta entonces este no tenía voz, para el marginador. El mejor ejemplo de esto es la reacción del policía, en *Señales que precederán al fin del mundo*, quien no esperaba una respuesta de parte quien sería el marginado, en su cosmovisión. El teniente tampoco esperaba esa contestación por parte de Karina, no obstante él no se representa como el sujeto marginador (por algo termina adoptando la figura del traductor cultural también). Las palabras de la joven mapuche remiten más bien en forma general a los pares de Zilleruelo.

Respecto a la acción de subvertir la relación entre marginador/marginado, a través del conocimiento de lenguas y la ironía, es interesante analizar lo expuesto por el ensayista José Rabasa en “Límites históricos y epistemológicos subalternos” (2000), donde refiere a una situación particular y nada ficcionaria (1995):

Estoy pensando en ese momento de lucidez en que la Comandante Trinidad, durante una sesión de los diálogos con el gobierno mexicano, se dirige en ajolabal a los representantes del gobierno para luego preguntarles en español si habían entendido. Más allá de una afirmación de la lengua tojolabal, en el acto lingüístico de Trinidad está en juego una concepción del mundo indígena que no puede ser simplemente reducida a un problema de traducción. (109)

Para precisar un poco más sobre el contexto de lo que comenta Rabasa, conviene atender el testimonio que Sandra Lorenzano incluye en su artículo “En busca de una palabra común” (2001), poco después del suceso referido:

Aquellos que la vieron y escucharon, comentaron que la mujer gesticulaba, hacía ademanes y con vehemencia, sin detenerse, exponía los problemas que causa a las mujeres y a sus hijos la presencia del ejército mexicano en algunas comunidades de la selva lacandona. Al finalizar, "preguntó en castellano a los negociadores gubernamentales: '¿me entendieron?' La respuesta fue 'no'. La abuela Trini descifró el mensaje de su discurso: 'Pues ésta es nuestra lengua, nuestra forma de hablar. Ustedes no me entendieron, y así nosotros muchas veces tampoco les entendemos a ustedes. (275)

Más allá de la denuncia que realiza Trinidad, hay en su acto una intención idéntica a la de Makina y Karina, como traductoras culturales, todas ellas: mostrar que se conoce la perspectiva del otro (marginador) pero que este otro está imposibilitado de conocer la suya (marginado) mientras no practique su lengua. Esto subvierte la relación de subalternidad y como sostiene Rabasa, a propósito de Trinidad, ocurre que:

La pregunta célebre de Gayatri Spivak sobre si puede hablar el subalterno toma un giro inesperado puesto que resulta ser el gobierno el imposibilitado de hablar, es decir, termina siendo un sujeto racista, epistemológicamente torpe, moralmente denso e incapaz de entender el presente histórico de un ahora, de un presente mesiánico².

Efectivamente, al igual que el policía ante Makina, el marginador es increpado por el subalterno, en su propia lengua hegemónica y, ante esto, se vuelve epistemológicamente torpe e imposibilitado de hablar. Se convierte en subalterno. Esta subversión es propiciada en los casos

² Concepto de Jetztzeit de Walter Benjamin, traducido como tiempo-ahora o tiempo mesiánico en alusión a un instante revelador.

donde el traductor cultural toma la voz del marginado, ya que la característica heteroglósica resulta fundamental para lograr este desplazamiento entre culturas y cosmovisiones.

En cuanto a la ironía; existen otros elementos de esta índole, inscritos en los discursos de Karina y Makina. El más notorio es la utilización de la imagen que el otro, el marginador, tiene de sí mismo. Así, Makina escribe, en la misma nota al policía:

Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos la violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes [...] (114)

Atiéndase la ironía de Makina al decir que ellos traen la violencia que hasta entonces no se conocía en ese país y lo mismo al referir que transportan sus “remedios”, expresión que puede ser leída como alusión al tráfico de drogas. Al decir que “aspiramos” a limpiar su mierda y “anhelamos” trabajar a deshoras, la hablante vuelve a tomar la voz del subalterno para manifestar que reconoce la transgresión de la dignidad humana que experimentan aquellos a quien representa en dicha voz, en este caso, los inmigrantes.

En *Casas en el agua*, Karina conversa con el teniente Zilleruelo. Este señala que la intención de su gente es ayudar a mejorar las condiciones de vida de los habitantes de la zona, a lo que la joven responde:

—Nadie les pidió esa ayuda, teniente. Y por si no lo sabes nos están quitando toda la tierra, nos están arrinconando y los hombres tienen que andar escondidos porque si no el cabo y los hombres de Sotomayor los agarran a balazos. Y las

mujeres tenemos que andar arrancando porque si no tus amigos, tan generosos, nos pescan y nos violan. (94-95)

En la cita se observa que Karina utiliza enunciados que son construidos desde la perspectiva de Zilleruelo y he ahí donde se ubica la ironía: tus amigos, “tan generosos”, nos pescan y nos violan; Nadie les pidió esa “ayuda”, teniente. La joven utiliza el pensamiento de Zilleruelo para confrontar su realidad y acusar lo que construye una visión distorsionada de los acontecimientos.

No cabe duda de que el impacto del mensaje es mayor y más efectivo, si se formula mediante este recurso irónico que ambas traductoras culturales conocen y utilizan en las obras. Cabe destacar que este es un recurso bastante sofisticado, en tanto que exige conocimientos lingüísticos, lenguas practicadas (para el desarrollo de un discurso heteroglósico) y una sutilidad en la conjugación de todo lo anterior para articular una forma irónica que no resulta violenta, aunque no por ello deja de ser efectiva en su cometido. Después de todo, no se debe olvidar que el fin del este recurso es la subversión de la imagen del subalterno a través de la torpeza epistemológica que se evidencia en el otro.

En este punto, resulta pertinente mencionar que el teniente Zilleruelo no ha sido tomado como ejemplo, pues su rol como traductor cultural no conlleva la función increpadora. El motivo es que no se sitúa en una posición de subalterno en las relaciones sociales y culturales que se establecen en la frontera. Sin embargo; la heteroglosia que se comienza a formar en él, ha de manifestarse en una transformación que lo confirma como traductor cultural. Esta transformación se revisará en el siguiente y último capítulo del presente estudio.

La reminiscencia de lo heroico en el traductor cultural

Sumado a todo lo anterior, y aplicado a los tres personajes de las obras tomadas para el estudio (*Señales que precederán al fin del mundo* y *Casas en el agua*), existe una condición de transitoriedad que se vincula al traductor cultural. Esta puede ser originada por el viaje, si es que es el tipo de traductor que se conforma en él, pero en realidad la transitoriedad parece estar presente en todas las representaciones de esta figura. Esta condición es un rasgo que le permite estar siempre en movimiento y en relación con los aconteceres de la frontera, vincularse y desvincularse cuando lo requiera tanto con personas, como espacios del territorio mismo. Al respecto, conviene recordar los diferentes alcances que Joseph Campbell (1949) establece, sobre esta figura, en *El héroe de las mil caras*. En una de sus descripciones sobre el héroe clásico, Campbell señala que: “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (25).

A pesar de que el autor, refiere a un héroe clásico; la noción de transitoriedad se reescribe en la figura, en sus posteriores representaciones. La idea de “fuerzas fabulosas” desafiando al héroe también dialoga con la lectura que sugiere este estudio y la “región de prodigios sobrenaturales” podría remitir a la descripción que se ha realizado sobre el territorio de la frontera. Junto a ello, se retrata a un héroe incansable que no sucumbe ante lo adverso y regresa para servir de apoyo a otros. En este sentido, se sugiere observar el siguiente fragmento de *Casas en el agua* donde Zilleruelo y Karina se refieren a los meses transcurridos desde su último encuentro. El teniente se

lamenta, ante la joven, por la aparición de las lluvias y las inundaciones desencadenadas que truncaron el nuevo encuentro dispuesto por ellos. La escena continúa así:

—No sabía que fuera para tanto — dijo ella cuando el teniente terminó de hablar

—Bueno, ahora me toca a mí.

También había sufrido, pero no se quedó ociosa como el teniente. En el campo siempre había trabajo y ella no le sacaba el bulto. No se sacaba nada con andar llorando por el río. Había que sembrar y cuidar la huerta, cuidar a los hermanitos, buscar leña y ayudar en la cocina, había que tejer en el telar.

—Ustedes, los hombres, si no tienen una guerra por delante se lo pasan sin hacer nada. Ahora prepárate, porque te voy a decir lo que quieres saber. (94)

Se observa en los rasgos que remiten al temperamento de Karina que posee la facultad de desplazar su sufrimiento para vincularse a otros asuntos que exigen su atención en el presente inmediato. Del mismo modo en que se desvincula, vuelve al asunto para interpelar al teniente, como si no hubiese pasado siquiera un día desde su última conversación. Esta capacidad de desprenderse es una forma de retratar la imagen de fortaleza que reviste al personaje.

Algo similar ocurre con Makina, en *Señales que precederán al fin del mundo*, luego de escribir la nota al policía. Este se retira, en actitud pasiva (que bien puede ser producto de la acción de subvertir la dominación), y los inmigrantes quedan libres. Entonces:

Makina se puso de pie en cuanto el policía se hubo ido, pero los demás tardaron en reparar que no se los llevarían presos. Se miraron unos a otros entre contentos y desconfiados, miraron luego a Makina pero ya no le pudieron decir nada porque ella había echado a andar de nuevo y sólo alcanzaron a divisar su silueta recortada contra el sol. (115)

Makina ya se había desvinculado del incidente y su silueta se alejaba “recortada contra el sol” en una imagen propia de un imaginario de la frontera norteamericana. Esta imagen, tanto en su representación a nivel visual como en la idea de transitoriedad que se inscribe en el temple de Makina, podría sugerir una conducta que se acerca a lo heroico. En este sentido, no se pretende sostener que el traductor cultural es un héroe; sino más bien que su figura posee descripciones y/o comportamientos reminiscentes de la del héroe/heroína. Campbell (1949) también señala que:

Después de responder a su propia llamada y de seguir valerosamente las consecuencias que resultan, el héroe se encuentra poseedor de todas las fuerzas del inconsciente. La Madre Naturaleza misma apoya la poderosa empresa. Y en tanto que el acto del héroe coincide con aquello para lo que su sociedad está preparada, se hallará dirigiendo el gran ritmo de los procesos históricos.

Entonces, si se aplica la observación de Campbell a los personajes en estudio, se podría decir que el traductor cultural cumple con algunas, no pocas, características de lo que define Campbell. El héroe se ubicaría en una posición que conecta a los hombres con lo sobrenatural y su función sería la de intervenir en el momento en que su presente histórico, social, político – o todos ellos – lo requiera.

En cuanto a la figura del héroe, resulta pertinente ahondar en las reflexiones que se ha hecho sobre este término, para su definición, en distintos momentos de la literatura. En un artículo publicado en el 2009, María T. Ibáñez, ensayista y crítica, ha estudiado la figura del héroe en la literatura y revisa la evolución del término, hasta llegar a la redefinición aplicada a un contexto actual. Ibáñez refiere a Joseph Campbell y a sus primeras consideraciones sobre el héroe, y sostiene que:

La figura del héroe es proteica como el mito y se ha ido adaptando a la sociedad y a las necesidades espirituales que requería cada época porque, según los postulados de la psicología, todos los símbolos provenientes de la mitología, es decir del origen del héroe, son productos de la psique y por tanto los hombres son portadores de ellos” (36).

Entonces, a partir de este planteamiento, Ibáñez se pregunta cómo debiese ser un héroe en los días actuales. En sus reflexiones incluye las nociones de “antihéroe” y “héroes cansados” para mostrar cómo ha ido variando la representación de esta figura según las influencias de cada época en que se inscribe. Así llega a proponer una definición que entabla como sigue: “Se podría pensar que el héroe primordial de nuestra sociedad es aquel que se contrapone a la figura del héroe público o político” (38-39). Y no resulta complejo entender la definición, teniendo en cuenta que el contexto actual se encuentra marcado por un escepticismo y/o por una dispersión de la fe y los ideales hacia distintas creencias (políticas, económicas, religiosas, mediáticas, entre otras), donde cada una de ellas presenta, a su vez, un modelo de héroe a seguir. La propuesta de Ibáñez cobra más sentido aun, si se piensa en un héroe que se reconozca por sus diferencias con esos modelos impuestos por cada creencia, mencionada anteriormente. Se trataría de un héroe con sus propias convicciones y por lo mismo, tal como sostiene Ibáñez en las siguientes líneas, no es vulnerable a ser tomado como “héroe oficial” en la sociedad. Hay en esta descripción algo similar a lo que ocurre con el teniente Zilleruelo, al ser denominado como “el loco del río”, por cuanto comienza a alejarse de los asuntos vinculados a la milicia, política del pueblo y todo lo que no se relacione con Karina y su cultura. Zilleruelo es un antihéroe, para San Estanislao de Rucaco, en comparación del héroe político que representa (o pretende representar) el sargento Rudecindo Guzmán, como fundador del pueblo, o el héroe del progreso que representaría don

Abdón Sotomayor... o el sanguinario héroe de guerra que pretende encarnar el cabo Gaete. El teniente Zilleruelo se distingue de todos ellos por el abandono de los ideales heroicos que se construyen en su cultura. A medida que se desvincula de ella, se desvincula también de estos modelos. Es por eso que se ha transformado en antihéroe para la gente del pueblo y para todo aquello que se mire desde esta perspectiva cultural. Un ejemplo de ello es la construcción de la historia que, relatada en el libro, en la voz del cronista Servando Contreras, manifiesta lo siguiente:

Pero el teniente, hay que reconocerlo, no estaba en su sano juicio. Según he podido averiguar en mi visita a tan floreciente pueblo, hacía meses que andaba como alma en pena, seguramente por alguna pócima que sus amigos araucanos le habían suministrado o por alguna brujería a las que son tan afectos. Lo cierto es que se le conocía en San Estanislao con el apelativo de “El loco del Río”, por su obsesiva costumbre de pasearse por las aguas del Turbio. (143)

Más allá de si reviste una figura de héroe o antihéroe, se extrae de lo anterior que el traductor cultural no se sitúa en el mismo nivel narrativo de los otros personajes. Frente a ellos, ha de distinguirse a partir de las diferencias por sobre las semejanzas en cada cultura.

En base a lo revisado, el presente estudio reformula la noción de héroe, de Ibáñez, para lo que requiere tomar de él en la descripción de la figura del traductor cultural. En este sentido, en su artículo, también sostiene que “esta sociedad no puede salvar ni engendrar a un héroe porque es este el que debería guiarla y salvarla” (37). En el contexto de la frontera, tampoco es posible pensar en una figura salvadora que guíe y solucione los problemas que se actualizan constantemente. Por ello, se hablará de la reminiscencia de lo heroico en el traductor cultural. Lo heroico, entendido como cualquier conducta o rasgo que se desprenda de un héroe y la

reminiscencia, entendida como el recuerdo de este o la añoranza del mismo en un contexto que asume la imposibilidad de generar esta figura.

El vincularse y desvincularse en una situación, que realizan Makina y Karina, se encuentra marcado por la transitoriedad expresada en la imagen narrativa: la silueta que se aleja recortada en el sol, en la chica mexicana y en la joven mapuche se observa la transitoriedad, en el siguiente pasaje:

Ella lo había mirado fijamente con sus ojos celestes, estaba seguro. El teniente se escondió totalmente tras la roca y se quedó sin respirar algunos segundos. Cuando se atrevió a volver a mirar la vio alejarse entre los pastizales, jugando con un ramillete de flores azules. (40)

Karina también va de paso. Este paso no refiere a un viaje físico, sino al *no permanecer en una situación*. Ella se detiene, cuando las circunstancias “la requieren”, al igual que lo hace Makina. He ahí una reminiscencia de lo heroico; cuando ambas intervienen un acontecimiento que resulta positivo, no se quedan en él para vivirlo. Ambas vuelven a retomar el paso y su atención se desvincula, para vincularse a otras nuevas situaciones que puedan requerir su intervención.

El último rasgo reminiscente de lo heroico que se ha querido destacar; es la posición en que se sitúa el traductor cultural con respecto a los otros personajes, a partir del conocimiento de lenguas que posee. Para ilustrar esta característica, conviene atender la escena de *Señales que precederán al fin del mundo* donde Makina advierte del peligro a unos muchachos que no comprendían la “lengua gabacha”:

Esto dijeron, en lengua gabacha, y Makina lo escuchó al acercarse y pasar a su lado. Siguió de largo y al llegar a donde estaban los muchachitos les dijo, sin volverse a mirarlos, Buzos. El que la había tocado pegó un brinco pero el otro

pareció darse cuenta de que era sobre otro tema que hablaba Makina y no de lo cabrona que era. Buzos, que se los quieren chingar, yo que ustedes me buscaba otra persona, dijo y siguió caminando. (40-41)

Esta condición de revelar verdades y advertir peligros también se manifiesta en el teniente Zilleruelo, quien luego de aprender a hablar mapudungún, advierte al sargento Rudecindo sobre la falsa traducción que el lenguaraz hace de las palabras de Malihuenu, el líder mapuche:

—¡No dijo eso!

Don Rude miró sorprendido al teniente Zilleruelo, que al parecer se había vuelto loco de remate. Empujaba al lenguaraz y decía que todo era una sarta de mentiras, que lo que Malihuenu había dicho era que hasta cuándo iban a seguir abusando con su pueblo, que no se contentaban nada más con quitarles sus tierras sino que más encima asesinaban sin motivo a sus hombres y violaban a sus mujeres. [...]
(113)

Cuando el sargento pregunta a Zilleruelo cómo sabe lo que dice Malihuenu, este responde que ha tenido tiempo para aprender. De este modo se confirma cómo el teniente adquiere el rasgo heteroglósico, no solo al comprender el discurso; sino también al tomar la posición del otro, el subalterno, y defenderla. Hay en esta acción, al igual que en la advertencia de peligro que hace Makina, una reminiscencia de lo heroico en este sujeto que porta una verdad, desconocida para otros. Este conocimiento lo enaltece ante ellos o, al menos, lo sitúa en un plano narrativo distinto. Hay en los tres personajes analizados, una presencia del rasgo heteroglósico y una reminiscencia de lo heroico que se manifiesta en sus intervenciones como traductores culturales.

3. La figura mesiánica en el traductor cultural

La misión del intérprete en tiempos de caos

Para comprender lo que se propone en este último apartado, es necesario tener en consideración lo señalado en los capítulos anteriores respecto a las Fuerzas Naturales y el rasgo heteroglósico del traductor cultural que lo situaría como una reminiscencia de lo heroico.

En el capítulo referido al *locus* del traductor cultural, se describe el entorno donde este emerge, en las obras estudiadas, además de la relación que existe entre el espacio de frontera y las Fuerzas Naturales. Estas últimas aparecerían como la manifestación de una entidad superior que somete a los personajes a un destino o a determinadas adversidades. Tal entidad puede ser entendida como una personificación de la frontera, un pronunciamiento de lo natural ante la fisión que supone establecer una frontera u otra lectura alegórica a la que este estudio deja abierta la interpretación. Lo cierto es que existe una estrecha relación entre las Fuerzas Naturales, el territorio fronterizo (la frontera) y la figura del traductor cultural.

También se ha expuesto en el capítulo referido a las lenguas y la voz subalterna que el traductor cultural se conforma como tal, cuando adquiere el rasgo heteroglósico al practicar las lenguas que conoce o que adquiere, en el tercer espacio. Este rasgo le permitiría hablar desde la voz subalterna y también desde la voz hegemónica, pues ambos discursos y perspectivas cohabitarían en él. También se extrae de esta adquisición del rasgo heteroglósico, una segunda observación que pone en evidencia una trayectoria para llegar a conformar la representación del traductor cultural, en las obras estudiadas. Esta trayectoria bien podría referirse como ciclo, una

vez que se analice su final. Cabe destacar que dicha trayectoria no se identificaría en los tres personajes revisados, sino que solo en Makina y el teniente Zilleruelo. Karina, la joven mitad mapuche y alemana, cuenta con las características que le otorgan la figura de traductora cultural, pero el rasgo heteroglósico ha sido desarrollado en ella por adquisición hereditaria (sus padres). Desde la obra, no se obtiene mayor información de cómo se acrecentaría o disminuiría este rasgo, en el tiempo que interactúa con el teniente Zilleruelo. Aun así, este alcance no es suficiente para negar la intervención de Karina como traductora cultural en *Casas en el agua*.

En cuanto a Makina y el teniente Zilleruelo el presente capítulo sostiene que personifican la figura de un traductor cultural que ha de mostrar, necesariamente, el fin de su trayectoria; puesto que su condición humana le impediría permanecer más tiempo en el tercer espacio. Esta forma del traductor cultural reviste fines literarios específicos, en las obras estudiadas, que dialogan en un correlato de la figura mesiánica. Todo ello, desde luego, en una lectura atingente al espacio de la frontera. Para comprender dicha propuesta, es perentorio revisar el origen de la figura mesiánica. Al respecto, el escritor y ensayista Renzo Fabris (1982) describe la evolución de la figura y las variaciones que presenta en la leyenda originaria. En cuanto a su origen etimológico, señala que: “La expresión Mesías, del arameo *msiha'*, se remonta al hebreo *masiah*, unguido. En el medioriente antiguo, el Ungido es aquel que ha sido investido de una importante función para su pueblo” (725).

Desde esta consideración se construye una multiplicidad de relatos que representan la figura mesiánica en distintos momentos de la humanidad. Las representaciones se fundan en las lecturas rabínicas y desde ahí una connotación mítica se vincula a todo texto que pueda dialogar con la noción del mesianismo. Sin embargo, este relato va más allá de la teología o de lo mítico y refiere más bien al cierre de un ciclo y a un proceso regenerador. La causa o lo divino que pueda

estar imbricado en él, puede tomar diversos matices en roles como lo sobrenatural (las fuerzas naturales), el destino (tal vez remitiendo a los griegos) u otro tipo de fuerza supra terrenal. El asunto vital que se identifica como punto común en los relatos referentes a la figura mesiánica es: la imagen de un mensajero que emerge en momentos de caos para cumplir una misión. Fabris (1982) refiere también que:

La convicción, próxima a la corriente utópica, de que la era mesiánica iría precedida por una catástrofe, caracterizada también por violentos desórdenes sociales, puede explicar que, en algunos escritos rabínicos, existan dos Mesías, uno de la casa de David (tradicción conservadora) y el otro de la casa de José. El Mesías hijo de José está llamado a combatir el mal, pero después muere en la tempestad apocalíptica; en cambio, el Mesías hijo de David está llamado a triunfar pacíficamente en la era siguiente, realizando la justicia y la paz en el mundo. (726)

De esta distinción que pronuncia a dos figuras mesiánicas, se desprende la variedad de relatos señalados al comienzo. En cuanto a lo revisado en este estudio, se podría sostener que los traductores culturales, Makina y el teniente Zilleruelo, establecen semejanzas que los vinculan con la figura mesiánica, hijo de José, que ha de sacrificarse en la tempestad apocalíptica. Karina estaría más cerca de representar la figura mesiánica del hijo de David. Surge entonces la necesidad de volver a mirar la trayectoria de los personajes, traductores culturales, y atender el final de su recorrido.

De Makina ya se ha dicho que inicia su viaje con un encargo de “la Cora” y que, previo a ello, es sorprendida por un movimiento telúrico que remueve a la Ciudadcita. Este movimiento ha sido analizado, en el estudio, como una manifestación de Fuerza Natural. Ahora bien, en la última

escena del libro se sugiere, nuevamente, un movimiento a través de la palabra “cataclismo” y la confusión. Esto ocurre poco después de que Makina haya recibido sus documentos con un nombre nuevo y una ciudad de nacimiento que no es la suya. Todo en dichos papeles alude a una identidad falsa y la reacción de la joven se describe como sigue:

[...] sintió por un segundo – o por muchos; no podía saberlo porque no tenía reloj, nadie tenía reloj – que el tumulto de tantas cosas que se agolpaban con las nuevas la sobrepasaría; mas un segundo después – o muchos –dejó de sentir la pesadez de la incertidumbre y de la culpa: evocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita, el Gran Chilango, aquellos colores, y entendió que lo que sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio. (123)

La escena en la que se inserta el fragmento citado ha sido leída desde perspectivas que remiten a la muerte del personaje o al descenso del mismo hacia un inframundo. También cabe la posibilidad de asumir que Makina ha decidido quedarse *al otro lado* de la frontera; el lado que ahora, con la nueva identidad, sería el suyo. Esto se evidenciaría en el fragmento al ver desvanecer el recuerdo de la Ciudadcita. Lo cierto es que tanto la muerte como la decisión de quedarse al otro lado significan lo mismo para la trayectoria que recorre Makina como traductora cultural: su desaparición.

Se debe poner especial atención en la forma narrativa que describe el movimiento sobre el cual Makina se pregunta si es un cataclismo. Esta vez no hay presencia alguna de las Fuerzas Naturales y la última vez que se alude a ellas, es poco antes de que la muchacha reciba su nueva

identidad: “[...] No había música ni conversaciones, sólo el sonido de agua corriendo, no como la de las tuberías, sino el correr enérgico de ríos subterráneos que le recordó que hacía mucho no se había bañado, y sin embargo no estaba sucia ni olía mal – no olía a nada –” (122).

Los ríos subterráneos son oídos por Makina y “le recuerdan” que no se había bañado. Hasta ese entonces, ella sigue en contacto con las fuerzas naturales que remiten a la frontera. Pero al recibir los documentos con una nueva identidad, Makina abandona el intersticio; todo queda en silencio y la traductora cultural es reemplazada por una chica que se sitúa en uno de los lados de la frontera.

Respecto al teniente Zilleruelo, se ha visto que inicia su viaje hacia a la frontera, atribuyendo un carácter diligente al mismo. Sin embargo; desde los primeros episodios que narran la travesía, se advierte que su visión ha cambiado y que ya no ve con la misma ligereza la misión que se le encomienda. Junto a ello, se evidencia su trayectoria como traductor cultural hasta alcanzar el punto donde manifiesta un desacuerdo con la guerra en que se encuentra inmerso:

Seguramente alguno de los sobrevivientes le contaría todo a Karina y eso era terrible, pero más terrible era saber que estaba matando por una causa injusta. Siempre había soñado con pelear acompañado por la razón, pero ahora no sabía de cuál lado estaba Dios y de cuál el diablo. Miró a los hombres, las mujeres y los niños del pueblo y pensó que lo único que podía hacer en esa guerra de mierda era protegerlos. (140)

La perspectiva del teniente se ha modificado a causa del rasgo heteroglósico que lo convierte en traductor cultural. De este modo, en los capítulos que se acercan al final de la obra, Zilleruelo se distancia más del pueblo y de su cultura, para permanecer en el río, lugar que le otorga el

apelativo “loco del río”. Este espacio puede ser leído también como el intersticio (o tercer espacio); el punto de encuentro entre Zilleruelo y Karina durante, toda la narración. Finalmente, el destino del teniente concluye como se describe: “Unos pocos sobrevivientes corrieron hacia el río. El teniente los siguió hasta la ribera, levantó su revólver y apuntó. En el centro del río fulguró una cabellera rubia. El teniente lanzó un alarido, tiró el revólver y se lanzó al agua. Fue la última vez que lo vieron” (142).

En el fragmento se narra la desaparición del teniente Zilleruelo en el río y junto a ello, la desaparición del traductor cultural en el tercer espacio. Seguido a ello se narra una diversidad de testimonios que dan cuenta de la no existencia de una versión respecto a su destino final (“Algunos dicen que el teniente Zilleruelo nadó como un pez hasta el lugar...”; “Otros dijeron que no, que no había sido así.”). Lo que resulta indiscutible es que, más allá de los motivos del acontecimiento, el desenlace de la historia de Zilleruelo pone en evidencia que el traductor cultural no ha de permanecer, por siempre, entre las culturas. De una forma u otra será removido del tercer espacio. De lo contrario, está condenado a desaparecer en él.

El destino del mensajero

Ahora bien, en relación al final de las trayectorias de Makina y Zilleruelo como traductores culturales, cabe volver a la pregunta sobre el rol que cumplen, antes de llegar al final de su camino. Esta función podría estar vinculada a la reminiscencia de lo heroico y a la facultad de tomar la voz subalterna. Estas cualidades propias del traductor cultural podrían desempeñar una función determinada, en un presente determinado, en un espacio marcado por el caos. El rol entonces, sería comparable al de una figura mesiánica en el espacio de la frontera.

Entendida, desde una mirada escatológica, la figura mesiánica es “el ángel intérprete en los relatos apocalípticos”. Esta denominación ha sido tomada de una de las clasificaciones que establece el artículo de César Carbullanca (2006) “Estudio del paradigma mesiánico de Elías. Historia de su interpretación.” En esta categorización, Carbullanca remite a dos autores que abordan esta interpretación de figura mesiánica y se remite, también, a otras de carácter religioso. No obstante, una definición de mesianismo atinente a este caso es la que propone el teórico M. Cimosá:

[...] la palabra mesianismo no indica solamente la esperanza de una salvación realizada por un mesías futuro en el ámbito de la religión judeocristiana, sino que comprende todos aquellos movimientos políticos y religiosos que tienden a renovar la sociedad y a dar una respuesta a todos los problemas de incertidumbre y de angustia que la oprimen. Como diremos más adelante [IV], es un principio de esperanza para todos los hombres. El mesianismo se presenta como modelo universal de organización socio-religiosa.

Tanto la definición de Cimosá como la categorización de Carbullanca, sobre el ángel intérprete en los relatos de apocalipsis, concuerdan con la figura del traductor cultural. La idea de un mediador situado en un espacio de caos, enviado para cumplir una función renovadora, no se distancia mucho de las funciones que cumplen Makina y Zilleruelo, dentro sus relatos. Esta idea cobra mayor sentido si se atiende a las reminiscencias de lo heroico que presenta cada personaje y las intervenciones que realizan en este comportamiento. Lo heroico sería un rasgo que contribuiría a la misión que conlleva esta figura. El mensajero ha de llevar algo reminiscente del héroe para enfrentar el caos en que se situará.

Para concluir lo que se ha de entender por una figura mesiánica, ligado al rol del traductor cultural, se amplía la definición bajo lo sugerido en el Diccionario de Filosofía Latinoamericana en palabras de M. Lischetti (1972):

El mesianismo se liga así fuertemente a un retorno puro y simple al pasado y otorga un papel preponderante a las tradiciones ancestrales. Encarna la esperanza de recuperar una felicidad perdida a causa de la opresión colonial. Los movimientos mesiánicos incluyen, por consiguiente, elementos objetivos que muestran la reivindicación de valores propios, asfixiados por los valores, normas e instituciones impuestos por los pueblos colonizadores, y elementos utópicos del subconsciente colectivo o del imaginario social y religioso [...] (D.F.L.)

A propósito de la imagen del mensajero mesiánico, se recuerdan también las palabras con que Makina reflexiona sobre su labor en la centralita: “Un no escoge cuáles mensajes lleva y cuáles deja pudrir. Una es la puerta, no la que cruza la puerta” (20). En una segunda lectura, la imagen de una puerta es similar a la imagen del río donde desaparece el teniente Zilleruelo, interpretado en este estudio como el intersticio, el lugar del traductor cultural. Entonces, según eso, Makina no cruzaría el tercer espacio (o intersticio) porque ella es el tercer espacio que conecta las culturas. En este sentido, se sugiere atender lo que comenta Wolfson al respecto del mismo pasaje:

Que Makina en un momento se piense a sí misma como una “puerta” abre claramente las varias posibilidades de cruza que operan en el lenguaje de Señales...: la intermediación no entre dos cosas (espacios, países, “culturas”) sino entre dos tiempos, que se mezclan y ya no existen puros nunca más; la

oportunidad de connotar pero no dentro de la misma lengua a través del tiempo sino saltando de una lengua a otra.

En efecto, tomando todo lo anterior, una forma de representación del traductor cultural, como Makina y Zilleruelo, puede revestir el rol de una figura mesiánica, dentro del relato. En tal caso, su relación con las Fuerzas Naturales de la frontera puede ser entendida como una manifestación del caos o una entidad superior en el escenario apocalíptico que requiere una intervención del mediador. De cualquier modo, si el rol que reviste este tipo de traductor cultural es el de una figura mesiánica, sin duda esto justificaría su desaparición al final de la trayectoria. Después de todo, tal como señala Wolfson, la misión de estos sujetos sería la unión de dos tiempos que no han de volver a encontrarse y, en ellos, la mediación de las diferencias, todo en un mismo presente que reclama su intervención. El destino del mensajero, como ángel mesiánico, es desaparecer en el caos, una vez que ha cumplido su misión.

Respecto a Karina, como traductora cultural, se ha señalado que establece mayores vínculos con la segunda figura mesiánica proveniente de la leyenda que remite al hijo de David. Sin embargo, esta traductora cultural no emerge, en tiempos de caos, sino que interviene en ellos. También transforma y experimenta transformaciones, pero estas no la conducen a un destino que tenga relación con una misión particular. Por ende, resulta más complejo relacionarla con la figura mesiánica que se amolda en Makina y el teniente. Karina, como traductora cultural, representaría más bien al mensajero que prevalece al caos, para contribuir en la regeneración y el inicio de un ciclo nuevo.

CONCLUSIONES

El presente estudio ha iniciado su investigación sobre la hipótesis que se resume en el rol del traductor cultural como figura gravitante para evidenciar tensiones y hacerlas dialogar, en espacios de frontera. A partir de este postulado, se ha obtenido una ampliación en las consideraciones iniciales y se ha llegado a establecer conclusiones que se resumen en descripciones y correlaciones, abordados en los capítulos. En cuanto a los rasgos de la figura, se destaca la heteroglosia y lo reminiscente de lo heroico. Estas características le permitirían pronunciar una voz desde la lengua subalterna y desde la hegemónica, en una confrontación de ambas. El traductor cultural presenta, además, una correlación con la figura mesiánica en tanto que ambas emergen en espacios y tiempos de caos, con una misión específica. El *locus* del traductor cultural, entonces, ha de ser no solo un espacio de transculturación, sino que también un espacio que exige regeneración a causa de la violencia que se inscribiría en él. En este sentido, la frontera como espacio analizado, estaría ligada a las fuerzas naturales como manifestación del territorio en tiempos de caos. Y estas, a su vez, guardarían estrecha relación con el traductor cultural, desde la perspectiva del relato mítico mesiánico. Finalmente, el traductor cultural se situaría en el tercer espacio para poder intervenir desde ahí, pero una vez que su tiempo o su misión se haya cumplido, se vería obligado a movilizarse; pues no puede permanecer en el intersticio por demasiado tiempo. Entonces, tanto por el verse obligado a desplazarse del tercer espacio o al decidir permanecer en él, la desaparición del traductor cultural se haría inminente. Su tiempo en la narración está determinado desde el momento en que comienza su ciclo como mensajero, en el rol del traductor cultural.

Obras citadas

- Arribas, R. "Yuri Herrera, autor de Trabajos del Reino" *Revistateína*. 2008. Vol. 19. Disponible en <http://www.revistateina.es/teina/web/teina19/lit5.htm>.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. 1994. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- . "Cultural Diversity and Cultural Differences". *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, Routledge, Nueva York. 2006. 155-57.
- Barraza, E. "Cadáver Tuerto, de Eduardo Labarca en el marco de la 'Novela histórica chilena reciente'". *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*. 2010. Vol. 30. 97-110.
- Benjamin, Walter. *La tarea del traductor 1923. Teorías de la traducción: Antología de textos*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1996.
- Berumen, H. "La frontera en el centro, ensayo sobre literatura". *Selección anual para el libro universitario*. Universidad autónoma de Baja California. México. 2004.
- Biblioteca Nacional de Chile. "Ocupación de la Araucanía (1860-1883)". *Memoria Chilena*. s.f. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3630.html>. Accedido en 25/11/2014.
- Biblioteca Virtual Latinoamericana. "Mesianismo". *Diccionario de Filosofía Latinoamericana*. s.f. Disponible en <http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/mesianimesi.htm>. Accedido en 27/11/2014
- Carbonell, O. *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo*. Universidad de Castilla-La Mancha. España. 1997.
- Carbullanca, C. "Estudio del paradigma mesiánico de Elías. Historia de su interpretación" *Teología y Vida*. 2006. Vol. 47. 423-42
- Carini, S. "El trabajo, al lector: Nuevas formas de representación del poder en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera". *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*. 2012. N°12. 45-57.
- Cimosa, M. "Mesianismo". s.f. Disponible en <http://www.mercaba.org/DicTB/M/mesianismo.htm>. Accedido en 27/11/2014.
- Eytel, G. *Casas en el agua*. LOM Ediciones. Santiago de Chile. 1997.
- Fabris, R. *El Mesianismo Judío. II Messianismo ebraico*, Humanitas. 1982. Vol. 37. 725-36.

- Flores, A. Apuntes de lectura: Algunas novelas chilenas en la década de 1990. Cuadernos para investigación de la literatura hispánica. 2005. Vol. 30. 327-40.
- Hernando, A. “El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera”. Revista de Literaturas Modernas. 2004. Vol. 34. 109-20.
- Herrera, B. “Estudios subalternos en América Latina”. Diálogos Revista Electrónica de Historia. 2009. Vol. 10. 109-21.
- Herrera, Yuri. *Señales que precederán el fin del mundo*. Cáceres: Editorial Periférica, 2009.
- Ibáñez, M. “El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual”. Céfiro: Enlace hispano cultural y literario. 2009. Vol. 9. 35-65.
- Leyton, D. “*Casas en el agua*, Guido Eytel (1997)”. Imágenes & Letras. 2007. Disponible en <http://imagenesyletras.bligoo.com/casas-en-el-agua-eytel#.VHdJSDGG9Mi>. Accedido en 24/11/2014.
- Lorenzano, S. “En busca de una palabra común”. Revista Debate Feminista. Vol. 24. 2001. 275-97.
- Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. “Heteroglosia, una forma distinta de mirar el discurso pedagógico”. Proyecto Fondecyt 1130684 (2013-2015) Alfabetización Semiótica y Mediación en la trayectoria escolar. 2014. Disponible en <https://alfabetizacionsemiotica.wordpress.com/2014/08/13/heteroglosia-una-nueva-forma-de-mirar-el-discurso-pedagogico/>
- Selva, T. “Algunos apuntes sobre la traducción cultural”. Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad. 2010. Vol. 1. 1-11.
- Spivak, G. *¿Puede hablar el subalterno?*. El cuenco de plata. Buenos Aires. 2011.
- Rabasa, José. *Límites históricos y epistemológicos en los estudios subalternos. Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Editorial cuarto propio, 2000.
- Wolfson, G. “Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera”. Revista Crítica. 2011. Disponible en: