

Solicitar el *concepto* de literatura mundial¹

PETER D. MCDONALD University of Oxford, Reino Unido

ORCID 0000-0003-2086-5741

peter.mcdonald@st-hughs.ox.ac.uk

Traducción de Analía Gerbaudo Universidad Nacional del Litoral – CONICET, Argentina

ORCID 0000-0001-9969-8004

agerbaudo@fhuc.unl.edu.ar; analia.gerbaudo@conicet.gov.ar

Resumen

Menos preocupado por el concepto de «literatura mundial» que por la promesa y los riesgos de la conceptualización, este ensayo examina lo que experimentan algunas formas de escritura cuando se las lee, precisamente, como literatura mundial. Utilizando *In the Heart of the Country* (1977) de John Maxwell Coetzee como ejemplo ilustrativo, aborda cuestiones de circulación, traducción, sistemas de escritura, historia del libro y geografía literaria en el contexto de los recientes debates académicos alrededor de los estudios en Literatura mundial. Concluye con la revisión del emblemático ensayo «World Literature» (1907) de Rabindranath Tagore que sigue siendo una guía indispensable para las lecturas experienciales y el pensamiento anti-conceptual.

Palabras clave: interlingüística / intercultural / Tagore / Coetzee / *place-time-pot* / *ananda*

Para citar este artículo: McDonald, P.D. (2021). Solicitar el *concepto* de literatura mundial. *El taco en la brea*, (13) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0040 DOI: 10.14409/tb.v1i13.10237



Para Rosinka Chaudhuri

Se necesita un dedo para señalar a la luna, pero qué calamidad si alguien tomara al dedo por la luna.

Antiguo proverbio Zen

Advertencia: lo que se expone a continuación contiene escasa discusión conceptual. Es más, inspirándose en parte en la tradición Budista Zen, se busca demostrar que los debates contemporáneos al interior de los estudios en literatura mundial podrían beneficiarse yendo más allá o simplemente permaneciendo al margen de discusiones de este orden. ¿La razón? Algunas obras literarias circulan en varias lenguas, alfabetos y medios, a través de múltiples historias y lugares; los lectores, aún los multilingües, son seres finitos ligados a un tiempo, a un lugar y a una lengua (aunque no determinados por ellos) y, finalmente, la simplicidad y complejidad primordial de la experiencia de lectura de algunas formas de escritura literaria va más allá del conocimiento teórico, particularmente cuando se trata de conceptos como «mundo», «literatura» y «literatura mundial».

1. Un comienzo

En principio, empiezo con un caso particular —no se trata de un estudio de caso sino de una experiencia específica de escritura y de lectura, en parte hipotética.

2. Ver letras / escuchar voces

Hacia el final de *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*], la segunda incursión de John Maxwell Coetzee en la escritura literaria, un chico joven llamado Piet entrega una carta a Magda, personaje principal y narradora en primera persona. La carta, dirigida al padre de Magda, viene en «un sobre de papel madera con una cruz fuertemente trazada en lápiz azul» (1978:124) que indica, al mismo tiempo, que era oficial y que había sido enviada certificada. Al abrirla, Magda encuentra «una carta impresa en dos lenguas reclamando el pago de impuestos» (124; 174). Piet no sabe quién la ha enviado pero insiste en que ella confirme su recepción en «un pequeño cuaderno» (124; 174). En vez de escribir su nombre, ella escribe: «EK HET NIE GELD NIE» (124), «NO TENGO DINERO». A esta altura del relato, Magda es una «bruja» avejentada y artrítica que usa «letras mayúsculas debido al dolor» en sus dedos (124; 174).

In the Heart of the Country [*En medio de ninguna parte*] no intenta evocar un mundo geográfico e histórico preciso —no es un texto realista— aunque está claro que la acción se desarrolla en algún momento de finales del siglo XIX o de comienzos del XX en una granja retirada destinada a la cría de ovejas en el Karoo, una región semidesértica en el interior de Sudáfrica. Sin embargo, al extrapolar algunos detalles de esta escena, nuestra hipotética lectora² podría estar tentada a ser un poco más precisa respecto del momento histórico: si considera que las dos lenguas oficiales de la carta son el inglés y el afrikáans, puede inferir que el padre de Magda está siendo perseguido por cobradores de impuestos que trabajan para la Unión Sudafricana algún tiempo después de 1925, año en el que el afrikáans sustituyó al neerlandés como segunda lengua oficial del Estado creado en 1910. Definitivamente, Magda decide dirigirse a las autoridades fiscales en afrikáans dado que no escribe «Ik heb geen geld», equivalente en neerlandés de «Ek het nie geld nie».

Como sugieren estas extrapolaciones, nuestra lectora tiene algún conocimiento de la historia de Sudáfrica así como alguna competencia en inglés, neerlandés y afrikáans. Resulta menos obvio señalar que está leyendo una edición especial de *In the Heart of the Country* [*En medio de*

ninguna parte]: la rústica publicada en 1978 por Ravan Press, la principal editorial anti-apartheid con sede en Johannesburgo. Se trata de una edición excepcional que contiene la única versión «bilingüe» (inglés–afrikáans) publicada: actualmente todas las ediciones en inglés están basadas en la versión «monolingüe» que Coetzee preparó para sus editores americanos e ingleses, Secker & Warburg (Londres) y Harper & Row (Nueva York), que la publicaron en sendas ediciones de tapa dura en 1977. Después de adquirir los derechos para una edición de bolsillo, Penguin (Reino Unido) y Viking (Estados Unidos) reeditaron en 1982 la misma auto-traducción. A pesar de varios cambios de propietarios, los derechos para la versión digital en inglés siguieron este mismo camino. Por lo tanto, si alguien compra, por ejemplo, el *ebook* editado en 2015 por Vintage y distribuido por Amazon.co.uk, encontrará no solamente que Magda escribe «I HAVE NO MONEY» (sin cursivas) sino que habla con Piet utilizando un inglés más bien neutro en lugar del afrikáans: más o menos el mismo inglés que usa para componer las entradas al diario que constituyen el cuerpo central del relato (2015:136). En la edición original «bilingüe» solo el diálogo está en afrikáans.

Aparte de la carta sobre el asunto de los impuestos, Magda recibe otras visitas provenientes del mundo que se extiende más allá de la granja. «También oigo voces», señala. Y agrega: «Las voces me hablan desde máquinas que vuelan por el cielo. Me hablan en español» (1978:125). Aunque no tiene ningún conocimiento de la lengua, encuentra cada cosa que le dicen «inmediatamente comprensible» (2003:176). Esto la desconcierta: tal vez se trate de «una continua intervención milagrosa que se produce en mi nombre bajo la forma de traducción» (1978:126) —como si hubiese adquirido un traductor automático del tipo *Babel Fish* tal como aparece en la novela de Douglas Adams *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1979), un juego de *Pixel Buds* vía Google o algún otro dispositivo de traducción del futuro—. Ella descarta esta posibilidad; no obstante, prefiere pensar que los hombres en sus máquinas voladoras hablan «un español de significados puros tal como el que podría ser soñado por los filósofos» (1978:125). También prefiere pensar que las voces no son meros delirios suyos. Cualquiera sea la explicación, tiene claro que, dado el estado de aislamiento en el que se encuentra a esta altura del relato —todos los trabajadores de la granja la habían abandonado— las voces la preservan de «convertirse en una bestia» (1978:125). Después de comparar su suerte con la del náufrago Robinson Crusoe cuyas únicas compañías eran el ladrido de su perro y el graznido de su loro para terminar «saltando en cuatro patas, matando las cabras de la isla a golpes que les propina con fémures y comiendo su carne cruda», afirma: «no es el habla lo que convierte en hombre al hombre, sino el habla de otros» (1978:125).

Nuestra lectora erudita reconoce que lo que las voces dicen es, en realidad, un pastiche de citas tomadas de los escritos de varios pensadores y poetas europeos entre los que están Blake, Calvino, Cernuda, Hegel, Lacan, Nietzsche, Pascal, Rousseau, Spinoza y Weil. Todas las citas, sin atribución de autoría, están traducidas al inglés (y resaltadas en cursiva) aunque Magda las escuche como «palabras claramente en español» (1978:126). «*Es un mundo de palabras lo que crea un mundo de cosas*» (1978:134), dice una de las voces: cita implícita, como nuestra lectora advierte, de las formulaciones de Lacan sobre el lenguaje en sus *Écrits*. Magda rechaza esta afirmación concreta con un brusco «¡Bah!» (1978:134). Plenamente advertida respecto del potencial funcionamiento del lenguaje como una prisión, dedica buena parte de su relato a intentar escapar de las trampas de la «lengua del padre», el afrikáans, y del orden racial y feudal que cifra, intentando crear, aunque infructuosamente, un nuevo lenguaje y luego, una comunidad más igualitaria en la granja.

Aunque Magda cree que las voces la ayudan a preservar su frágil dignidad humana, también le generan un problema. Si estas «criaturas celestiales» le prometen el tipo de reciprocidad humana que busca desde el principio (una reciprocidad que, significativamente, no puede lograr con los trabajadores de la granja), necesita encontrar una vía que le permita un diálogo genuino con ellas (1978:133). Realiza varios intentos. Para empezar, les hace señales y las llama, primero en inglés, luego en un español rudimentario. Después, nuevamente evocando a los «náufragos clásicos», enciende una pira pero esto también fracasa lo que la lleva a preguntarse qué podría hacerles entender que el fuego es «una señal» en lugar de «un simple fenómeno» (1978:131). A continuación se pone a escribir. Como advierte que sus palabras necesitarán ser leídas desde el cielo, recoge un montón de piedras «del tamaño de zapallos pequeños», y nuevamente como Crusoe que le encuentra «utilidad a todos los despojos», las pinta de blanco y forma con ellas «letras de unos dos metros de alto» a través de las cuales deletrea «mensajes» a sus «salvadores» en su incomprendible esperanto que se parece al español (1978:132). En un primer momento, preocupada porque pudieran verla como una de las lamentables «hermanas feas» del cuento clásico escribe: «CINDRILA ES MI», luego «VENE AL TERRA», «QUEIRO UN AUTR» y «SON ISOLADO» (1978:132). Sin embargo, después de advertir que era poco probable que aquellas meras «importunidades» surtieran el efecto deseado, vira hacia la poesía repitiendo lo que había acontecido con la palabra «CINDERELLA»: «POEMAS CREPUSCLRS, aunque quise decir CREPUSCULARIAS, solo que me faltaron piedras» (1978:132). Finalmente, aceptando que es poco probable que incluso la poesía tuviera éxito y «descendiendo a los ideogramas», usa el resto de las piedras para componer «un boceto de una mujer tendida de espaldas, de figura más plena que la mía, con las piernas abiertas, más joven que yo también» (1978:133). «Qué vulgar», piensa, «y sin embargo, ¡qué necesario!» (1978:133). Tampoco hay respuesta.

Nuestra lectora reconoce que los distintos intentos de comunicación de Magda que abarcan todo un espectro de fabricación de signos se podrían considerar como juegos del lenguaje wittgensteinianos en al menos dos niveles. En el mundo de la ficción los «POEMAS CREPUSCULARIAS», por ejemplo —la expresión podría traducirse en español como «Poemas crepusculares»—, son para Magda menos actos de expresión poética que llamados desesperados como las «importunidades» y el ideograma. No obstante, para nuestra lectora constituyen uno de los muchos juegos de escritura *de* la ficción —en este caso, juegos de alusiones indeterminadas y pastiche—. Se pregunta si la expresión tal vez no sea una referencia oblicua al primer libro de Pablo Neruda, *Crepusculario* (1923), un «singular pastiche de composiciones» que imitan las «refinadas normas estéticas del modernismo hispánico» (De Costa, 1979:19). O tal vez se trata de una alusión a la generación de los poetas italianos de los primeros años del 1900 autodenominados «*poeti crepuscolari*» que rechazaron el nacionalismo y el elevado estilo oratorio de sus precursores, en particular de Gabriele D'Annunzio, y que buscaron, en cambio, escribir sobre la vida cotidiana tan simple y directamente como fuera posible procurando algo así como un italiano de «significados puros».

3. Cuentos con moraleja / objetos materiales

Para quien esté «interesado en desarrollar el concepto de Literatura mundial» (*Journal of World Literature*, 2014:1) entender estos diversos actos de lectura/escritura o de escucha/habla como juegos del lenguaje en un sentido wittgensteiniano señala también una tercera posibilidad: la

de leerlos como cuentos con moraleja. Si alguien cree que los textos literarios, especialmente los de literatura mundial traducida, le hablan desde el cielo en una lengua de «significados puros», corre el riesgo de ser acusado, en el mejor de los casos, de estar ante un espejismo; en el peor, de delirar. En verdad, las oblicuas referencias de Magda a los sueños de «los filósofos» con una lengua de significados puros confrontan con las dudas que Coetzee expresa sobre esos sueños en «Isaac Newton y el ideal de un lenguaje científico transparente» (1982). En el ensayo considera el esfuerzo interesante pero finalmente frustrado de Newton como traductor y escritor de «suprimir el desfasaje entre el simbolismo no referencial de las matemáticas y un lenguaje excesivamente proteico como para ser fijado en significados puros, simples» identificando la aspiración purista con «la sensata “llanura matemática” sostenida como ideal del obispo Sprat y la Royal Society en los días de Newton» (Coetzee, 1992:193–194). Fácilmente Coetzee podría haber trazado una genealogía más extensa desde, digamos, Francis Bacon hasta las variantes del positivismo que emergieron a comienzos del siglo XX, incluyendo al primer Wittgenstein. De todos modos, su punto central está claro: el fracaso de Newton al intentar crear un «lenguaje libre de metáforas» que permitiera alcanzar «un mapeo de la realidad en correspondencia uno–a–uno y desprovisto de ambigüedad» que escapara a la prisión del lenguaje o, al menos, a las imperfecciones que, en su caso, encontraba cotidianamente en el latín y en el inglés, plantea el interrogante de si los filósofos de su tiempo no soñaban con refundar la base del conocimiento al plantear que «cualquier elemento nuevo o relevante» pudiera ser dicho siempre en el «lenguaje puro» (1992:193).

In the Heart of the Country [*En medio de ninguna parte*] lleva esta aspiración al extremo al insistir, en cada pasaje, en la propia enunciación como falible artefacto de *escritura* más que como *voz* cristalina: más claramente, el poco fiable relato de Magda es presentado como una enumerada y a veces contradictoria serie de 266 entradas de un diario. El episodio de la carta vuelve sobre esto por analogía. La escena sugiere que las obras literarias se parecen más a cartas que a voces etéreas: llegan a nuestras manos a través de la acción de diversos intermediarios —más de un Hermes-Piet está involucrado en el asunto—, impresas en lenguas y sistemas de escritura particulares, tal como todos los documentos, y encerradas en envoltorios de diferente tipo. Por supuesto que esta analogía corresponde a la época de lo impreso y, por lo tanto, parece antigua o, al menos de menor relevancia en el mundo de la descarga digital.

Para llevar el razonamiento más cerca de nuestro momento multimedia, podemos retornar otra vez a la escritura de Coetzee que vuelve sobre sí. En un pasaje determinado de *Here and now* (2013) [*Aquí y ahora*], una serie de cartas que intercambié con Paul Auster entre 2008 y 2011, evalúa los efectos de la revolución digital a través de una anécdota que evoca su compra de un ejemplar de *War and Peace* [*La guerra y la paz*] para su «biblioteca personal» cuando tenía dieciséis años (es decir, en algún momento de 1956). Se trataba de una traducción de Aylmer Maude cuya primera edición por Oxford University Press está datada en 1922–1923:

La traducción de *La guerra y la paz* de Aylmer Maude, con su cubierta original en rojo y beige, me acompañó durante medio siglo de traslados de un continente a otro. Tengo con ese libro una relación sentimental —no con *La guerra y la Paz* de Tolstoi, ese vasto constructo de palabras e ideas, sino con el objeto surgido de la imprenta de Richard Clay e Hijos en 1952, enviado desde el depósito de Oxford University Press en algún lugar de Londres al distribuidor en Ciudad del Cabo y de ahí a la librería Juta y a mí. (Coetzee y Auster 2013:180)³

Al distinguir entre dos versiones de la novela —la del traductor y la del autor— y al destacar la diferencia entre la obra («ese vasto constructo de palabras e ideas») y el objeto material (el «voluminoso y pequeño libro impreso en fino papel Biblia»), la anécdota puede ser leída como una breve lección filosófica sobre la ontología de la escritura, tal vez incluso sobre la literatura mundial en la época de lo impreso.

Pero tal como lo indica el detallado itinerario de los viajes del libro, el apego sentimental de Coetzee no es tanto con el libro como artefacto material en sí sino con el mundo de interconexiones que revela: un mundo de autores, traductores, editores, imprenteros, depósitos, barcos, agentes, libreros y lectores que une la Rusia de mediados del siglo XIX con la Inglaterra de principios del siglo XX, la Londres y la Ciudad del Cabo de los años cincuenta y, finalmente, al adolescente Coetzee con Tolstoi. Dadas las nuevas tecnologías de difusión en la era digital, Coetzee concluye que «este tipo de relación con un autor —extremadamente frágil y marcadamente indirecta, llevada adelante a través de, quizás, una docena de intermediarios— será cada vez menos posible en el futuro» (180).

Estas observaciones melancólicas, leídas junto con el episodio de la carta, dejan entrever cierta nostalgia respecto de la época de lo impreso. También hacen de Coetzee una suerte de aliado de los historiadores del libro que han venido insistiendo, al menos desde las tres últimas décadas, en que los lectores «nunca se enfrentan a textos idealizados, desasidos de materialidad», tal como señaló Roger Chartier en 1992. Historiador de profesión, Chartier dirige este comentario principalmente como un reproche a las derivas textualistas de teóricos y críticos literarios durante los años ochenta. Pero la posición de Coetzee es, de hecho, más sutil que lo que esta asociación sugiere. En primer lugar, está alerta respecto del posible absurdo de la nostalgia: «¿Cómo uno escapa enteramente al destino irrisorio de volver al abuelo?», le pregunta a Auster, «al viejito que, cuando se embarcaba en uno de sus discursos del tipo “En mis tiempos”, hacía que los niños movieran sus ojos en silenciosa desolación?» (181). Por otro lado, está lejos de dejarse convencer por el fundamentalismo materialista suscripto por varios historiadores del libro ya que, tal como señala, «los libros no son reales, o al menos no lo son en ningún sentido importante»: «El hecho de que lo que llamamos libro pueda agarrarse con la mano, tener un olor y un aspecto propios es una deriva de su producción sin ninguna relevancia sobre lo que el libro transmite» (180). Y agrega este pasaje, más discutible: «Las mismas letras en la página son signos, imágenes de sonidos que son imágenes de ideas» (180). Podríamos preguntarnos qué le habrá sucedido a Coetzee con su personaje, el escritor Foe, cuando insiste en que «la escritura no está condenada a ser una sombra del habla» (1986:142). Si volvemos a su ejemplar de *La guerra y la paz* y al entramado de relaciones que reveló —es decir, a sus comentarios alrededor del advenimiento de la era digital—, encontraremos que bosqueja una conclusión más cautelosa: «Aun cuando estas relaciones no tengan ningún valor, a mí me siguen planteando la pregunta de si es mejor tener una copia material de un libro que tener el poder de descargar una imagen de ese texto» (Coetzee y Auster, 2013:180–181). Después de todo, si como lector, uno se implica con lo que los libros transfieren, luego el soporte tecnológico y los mecanismos de transmisión tendrán, en el mejor de los casos, una importancia discutible.

4. Geografías desiguales para el derecho de autor

Volvamos a nuestra lectora hipotética tomando en consideración estas cuestiones. Como se recordará, ella estaba leyendo la edición «bilingüe» publicada por la editorial Ravan: se trata

no solo de un libro de edición rústica particular con un diseño de tapas (parte de su singular cubierta) realizado por el artista sudafricano nacido en Escocia, Richard Smith, sino también de una pieza limitada «a la venta solo en Sudáfrica» (1978:iv) debido a los derechos de propiedad intelectual. Para algunos críticos de los trabajos más recientes en literatura mundial, se corre el riesgo de ignorar la relevancia de este último dato, para nuestro perjuicio: «La literatura mundial parece ser otra forma más de no hablar acerca del mundo», observa Joseph R. Slaughter, «especialmente cuando no reconoce las desigualdades materiales y los desequilibrios que atraviesan la producción creativa y el modelo monopólico de la propiedad intelectual que son las condiciones de su posibilidad de existencia contemporánea» (2014:39). Como la elocuente expresión «otra forma más» insinúa, Slaughter que argumenta desde un sensato materialismo, encuentra aquí una expresión de un malestar más profundo con las tradiciones de los estudios literarios que se mantienen al margen, sino indiferentes, respecto de las inequidades de la economía real y del poder político.

La historia de la primera edición de *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*] confirma sus preocupaciones. Como recordó Peter Randall, editor de Ravan por la época, respecto del pase de Coetzee a Secker y Harper: «fue doloroso darnos cuenta de que, como editorial pequeña, no podíamos competir con editoriales internacionales para retener a autores por quienes nosotros habíamos corrido los riesgos iniciales» (de Villiers, 1997:9). Aunque el contrato firmado con Ravan para la primera edición de *Dusklands* (1974) «contenía la cláusula usual sobre la oferta de su próxima obra», Randall decidió que, dados sus limitados recursos y las características estructurales del mundo editorial por la época, «no estaba en condiciones de asegurar reconocimiento internacional y ventas mundiales» (9). Sin embargo, terminó publicando su única edición «bilingüe» mientras Coetzee, por su parte, negoció con Secker: en parte por lealtad a Randall y en parte por su apoyo al activismo de Ravan en su lucha contra el apartheid, hizo lo mismo con *Waiting for the Barbarians* (1980), *Life & Times of Michael K* (1983) y *Foe* (1986). De todos modos, no fueron ediciones estrictamente diferentes dado que el texto reproducido fue, en cada caso, idéntico al publicado por Secker (cf. Wittenberg, 2008).

Para Slaughter la propiedad intelectual es especialmente importante, por un lado, porque muestra las asimetrías en el comercio internacional del libro en el que los pequeños editores locales (y productores de conocimiento en general) no pueden competir con los principales agentes metropolitanos que dominan lo que Pascale Casanova ha llamado la «república mundial de las letras» y, por el otro, porque expone las ingenuas idealizaciones implícitas en muchas tradiciones de la crítica literaria académica. Así, volviendo a la cuestión del valor planteada por Coetzee al referirse a la frágil relación autor–lector a propósito de su ejemplar de *La guerra y la paz*, las cuestiones legales alrededor de los derechos de autor podrían considerarse en un sentido que va más allá y que nos lleva, de nuevo, a la analogía con el episodio de la carta y sus límites: aunque los textos literarios no nos hablan desde el cielo ni se puede decir que tengan destinatarios en el sentido en que lo tienen la mayoría de las cartas, no obstante, por cuestiones que van desde la propiedad intelectual hasta los derechos de autor, ocupan territorios geográficos determinados, en ocasiones cruzan fronteras nacionales y, en todos los casos, crean comunidades específicas de lectores. Por ejemplo, mientras que la edición «bilingüe» de *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*] publicada por Ravan circuló en un ámbito nacional, las versiones «monolingües» de Secker y Harper se distribuyeron en el ámbito transnacional, no a una audiencia «mundial» pero sí a

las secciones supranacionales específicas de la angloesfera global que Secker/Penguin y Harper/Viking se repartieron entre sí. Hacia fines de la década de 1970, tras el colapso del Acuerdo de los Mercados Tradicionales de 1947, las editoriales del Reino Unido y de Estados Unidos establecieron un mapa del mundo más flexible en términos de mercados «abiertos» (no exclusivos) y «cerrados» (exclusivos). En la práctica esto significa que las editoriales americanas operan exclusivamente dentro de sus propias fronteras nacionales y las Filipinas mientras que las editoriales británicas venden sus libros en el Reino Unido y la Commonwealth incluyendo países en Asia, África, Europa, las Américas y el Pacífico. Esto es lo que ocurre hoy con las ediciones rústicas de *In the Heart of the Country* [En medio de ninguna parte] cuyos derechos fueron adquiridos por Penguin en Estados Unidos y Vintage en el Reino Unido —el cambio de nombres refleja el crecimiento de un nuevo conglomerado multinacional en la edición—. Otra vez, siguiendo el patrón habitual, los territorios para la distribución digital del *ebook* coinciden con los de distribución del libro impreso. Si esto se considera en términos de geografías de los derechos de autor, tenemos que ningún concepto viable de literatura mundial ha llegado a dar cuenta, no solo de la transformación estructural y de los desequilibrios del mercado global del libro, ya sea impreso o digital, sino también de un cambiante entramado de mundos (contractual y lingüísticamente definidos) de circulación literaria que la era digital ha complejizado más que transformado.

Circulando en un territorio nacional circunscripto, la edición rústica «bilingüe» de Ravan creó una particular relación entre Coetzee y nuestra lectora que enseñaba letras inglesas en la Universidad de Rhodes en Grahamstown, Sudáfrica, a comienzos de los años ochenta: replicando el circuito que conecta al adolescente Coetzee con Tolstoi, podríamos trazar una línea que lleva hacia atrás, a su librería local, a las editoriales universitarias y los libreros vía el servicio postal de Sudáfrica hasta Ravan y sus imprentas, ambas en la calle Juta al 60 en Braamfontein, Johannesburgo, y finalmente, hasta Coetzee como autor bilingüe (no como quien practica la auto-traducción) en Ciudad del Cabo donde también él enseñaba letras inglesas. Pero también podríamos preguntarnos, junto a Coetzee, si esta relación, frágil e indirecta, tiene algún valor. En realidad, la ausencia de un intermediario clave, en este caso, dista mucho de ser desdeñable. Señalemos que, para asegurar su copyright, Secker despachó una remesa limitada de su edición a Sudáfrica en julio de 1977 que los oficiales de aduana embargaron mientras remitieron una copia a los censores para su inspección. A diferencia de lo que aconteció con la edición británica de tapa dura, la edición rústica de Ravan no pasó por el aparato burocrático de censura del apartheid. Tanto alguien del público como la policía podrían haber hecho alguna observación, pero nada de esto sucedió.

Esto no quiere decir que todo se haya desenvuelto sin ser afectado por el sistema. Dado que el envío que Coetzee había preparado para ser incluido en la edición de Secker hacía explícita referencia al padre de Magda, «atrapado junto a los sirvientes en una red de mutua opresión», «tambaleándose de un lado al otro de la discriminación» en «un intento de salvación privada en los brazos de una concubina negra» (1977, solapa interior), luego el propio Coetzee sugirió a Randall usar una cita menos provocativa tomada de la reseña de la edición británica que Maev Kennedy había publicado en el *Irish Times* del 11 de junio de 1977. Esto tuvo como efecto la introducción en el circuito de otro intermediario globalmente desplazado que añade una característica adicional a la singular cubierta de la edición de Ravan. Aunque Kennedy mencionó la relación del padre con una «concubina negra», el pasaje que Randall escogió de esa breve reseña se centró en la

«tremenda soledad» de Magda, en el experimentalismo de Coetzee y en la universalidad de la historia «que pone su dedo en la llaga de algunos de los miedos más comunes de la humanidad» (1978, contratapa). Significativamente, en la frase que Randall cortó, Kennedy informaba a su lector irlandés que *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*] se distinguía por «cierta extranjería» (en particular, «en contraste con la marca intensamente inglesa» de otras novelas más convencionales que había reseñado), por su «entorno totalmente extraño y por una época que alojan un personaje profundamente apartado de cualquier norma occidental» (Kennedy, 1977:8): se trata de una cuestión reveladora pero discutible dado el propio sentido que Magda tiene de la cultura en la cual está inevitablemente inmersa.

Las preocupaciones que Coetzee y Randall tenían respecto de los censores resultaron infundadas; de todos modos, si aprobaron la edición de Secker, con su envío más provocativo, fue en gran parte debido a que la consideraron un gran éxito literario. Como la destacada escritora sudafricana Anna M. Louw afirmó en su informe como censora, «este producto de nuestra *bodem* [literalmente, “tierra”, pero también “hogar espiritual o existencial”] es una de las pocas obras literarias de envergadura en el mundo de las letras sudafricanas». Aunque de cualquier modo irrelevante, el contraste entre su lectura y la de Kennedy no podía ser más evidente (McDonald, 2009:314). Así, la decisión de los censores dejó abierta la posibilidad a nuestra joven lectora de leer la edición local que nunca escudriñaron junto a la importada que aprobaron.

La evaluación asombrosamente cordial y casi exclusivamente literaria de los censores subraya una dimensión clave de los circuitos de publicación que el modelo de Coetzee minimiza: los límites de la analogía con la carta citada varias veces en este ensayo quedan expuestos dado que estos circuitos nunca se limitan a seguir los mecanismos de transmisión sino que también reflejan las operaciones de lo que James English (2005), siguiendo a Pascale Casanova quien a su vez siguió a Pierre Bourdieu, llamó «economía del prestigio» cuyo foco y producto es el «valor literario». En relación con los planteos de Slaughter, encontramos que esta «economía» simbólica presenta desequilibrios —pensemos en el «meridiano de Greenwich para la literatura» del que habla Casanova— en el orden nacional, transnacional, supranacional o en los tres a la vez (Casanova, 2005:87). Coetzee señala a Auster en un comentario al margen que su compra de *La guerra y la paz*, una ambición intelectual de un Coetzee de dieciséis años en la Ciudad del Cabo de los años cincuenta, siguió una nota de la revista *Time* donde se afirmaba que se trataba de «la mejor novela que se había escrito» (Coetzee y Auster, 2013:180). En el caso de nuestra lectora, los intermediarios en la construcción del valor incluyen a Randall en Johannesburgo, a Kennedy en Dublín, a los jurados del premio literario sudafricano CNA (Central News Agency Literary Award) y —para completar los detalles de su situación— a sus colegas titulares en la Universidad de Rhodes que incluyeron *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*] en los cursos de Literatura Africana que ella estaba dictando. A partir de un linaje que va desde *The Epic of Sundiata* [*La epopeya de Sundiata*], una narración oral sobre la fundación del imperio de Malí en el siglo XIII hasta la novela *The Beautiful ones are not yet Born* (1969) de Ayi Kwei Armah, el curso cuyo corpus se basó en gran medida en la Serie de escritores africanos (*African Writers Series*) publicados por Heinemann, estaba diseñado para estimular a los estudiantes a situar a varios escritores sudafricanos (entre ellos Es'kia Mphahlele, Nadine Gordimer, Miriam Tlali y Coetzee) en un contexto *continental* más amplio. Para nuestra joven profesora, esto solo planteaba más interrogantes respecto de la experiencia concreta de lectura de la edición de Ravan. Por un lado,

dado su «contenido» —su entorno, sus lenguas principales y sus preocupaciones políticas— y sus juegos de escritura con la tradición en afrikáans de la *plaasroman* (novela rural) realista, parecía lograr sus principales efectos solo cuando se la situaba en un «marco nacional» (*Journal of World Literature*, 2014:1). Por otro lado, dados sus numerosos «temas cosmopolitas» (*Journal of World Literature*, 2014:1) era imposible tratarla simplemente como un «producto de nuestra *bodem*», tal como lo señaló la censora o incluso considerar a la Sudáfrica de los años setenta su «cultura de origen» en cualquier sentido directo (Damrosch, 2003:4). Pensando, por ejemplo, en los «POEMAS CREPUSCULARIAS» que envían a Chile y a la Italia de la primera parte del siglo pasado, nuestra lectora se ha inclinado más hacia una lectura en términos transhistóricos e internacionalizados, es decir, como una obra que envía a las tradiciones del modernismo hispánico e italiano, aunque esto apenas capte toda la gama de las numerosas «redes» (*Journal of World Literature*, 2014:1) literarias, filosóficas y de otro tipo que el texto ha creado y de las que participa.

5. Traducir *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*]

La experiencia de nuestra lectora con la edición de Ravan puede ser vista ahora como una cosa del pasado —el mundo ha cambiado y aquella edición está agotada desde comienzos de los años noventa— pero las preguntas que se desprendieron de ella respecto de la cultura en la que habitaba tienen, en cambio, más pertinencia hoy dada la circulación expandida de *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*] vía su traducción. Si se incluye su primera edición en francés de 1981, tenemos que fue publicada en veinte lenguas (noruego, danés, finlandés, alemán, serbio, hebreo, italiano, polaco, portugués, japonés, neerlandés, esloveno, griego, español, sueco, ruso, albanés, estonio y mandarín) y en seis alfabetos (latino, hebreo, cirílico, griego, chino y japonés) que hicieron de esta obra, en buena medida, un caso ejemplar de literatura mundial. Todavía queda camino por recorrer: *Disgrace* (1999) [*Desgracia*, 2000], el libro más traducido de Coetzee, se ha publicado en cuarenta idiomas y en catorce alfabetos. De las veinte traducciones de *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*], solo la versión en neerlandés de Peter Bergsma (*In het hart van het land*, 1985) transpone la experiencia «bilingüe» del original manteniendo el diálogo en afrikáans y, por ejemplo, la nota de Magda «EK HET NIE GELD NIE» (Bergsma, 165). Otra vez, siguiendo los usos de lenguaje básicos del original, Bergsma también preserva el español entrecortado de Magda si bien reescribe las voces aéreas que ella escucha en neerlandés. Sin embargo, la experiencia del «bilingüismo» afrikáans–neerlandés de sus lectores es, aun así, inevitablemente distinta respecto de la experiencia en inglés–afrikáans del original. Asimismo, produce algunas anomalías propias. Por ejemplo, en unos pocos casos, Coetzee conservó algunas palabras en afrikáans en su auto-traducción al inglés: *baas* sería el ejemplo más elocuente (ver Van der Vlies, 2007:138–142). Se trata de una palabra de procedencia neerlandesa a la cual el *Diccionario de Inglés de Oxford* (OED) le asigna «patrón, empleador» como su significado principal; también señala que la palabra se ha naturalizado en la lengua inglesa desde el siglo XVII, aunque principalmente en su variedad sudafricana. Sin duda Coetzee mantiene la forma en afrikáans como un marcador lingüístico distintivo del igualmente distintivo código feudal de los estancieros. Por lo tanto, en la versión original inglés–afrikáans Magda, comentando las irritantes relaciones patrón–sirviente a propósito de su padre y los trabajadores de la granja, se pregunta: «And was it their provocation to reply *Ja baas* to his provocation, casting their eyes down, hiding their smiles, biding their time till he overreached himself?» [«¿Y fue esta la provocación de ellos como

respuesta a la provocación de él, *Ja baas*, bajando la vista, escondiendo sus sonrisas, esperando el momento hasta que se excediera?»] (1978:130). Preservando el cargado término clave, Coetzee traduce la frase en afrikáans como «*Yes baas*» (1977:142) mientras que Bergsma funde el idioma afrikáans en el neerlandés reduciendo inevitablemente, o más bien eliminando, el efecto extranjerizante de la palabra así como la específica resonancia cultural y política. Siguiendo la dirección de Coetzee, todas las traducciones en lenguas basadas en el sistema de escritura latino preservan el término en afrikáans con su ortografía original.

6. Sistemas literarios y más allá

Para David Damrosch que hace de la circulación una clave para su concepto de literatura mundial, «una obra solo tiene vida *efectiva* como literatura mundial cuando está presente de manera activa en un sistema literario más allá de su cultura original» (2003:4). Como ya hemos visto, *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*] pone esta formulación bajo presión, en parte, porque su «cultura original» es un asunto en debate más que algo dado, pero también porque excede los límites de cualquier «sistema literario». Por un lado, compromete a muchos de esos sistemas, no solo a aquellos en inglés y en afrikáans; por el otro, sus propósitos no son solo literarios: involucra a la filosofía, a la teología, entre otras disciplinas. Podríamos decir, más bien, que las traducciones hacen de *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*] un ejemplo de literatura mundial en el sentido de Damrosch porque le dan vida en una nueva *lengua* y, en algunos casos, en un nuevo *sistema de escritura*. Ahora bien, como lo indican los comentarios de Coetzee sobre la traducción de Maude de *War and Peace* [*La guerra y la paz*], y como subraya el cuento aleccionador sobre Magda y los «significados puros», incluso esta formulación es insuficiente porque no llega a subrayar el hecho de que *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*] se hace presente en estos otros sistemas como una nueva obra tal como *In het hart van het land* de Bergsma y tal como la auto-traducción de Coetzee que ingresó en la angloesfera global como una nueva edición «monolingüe» en inglés. Si se toma en consideración el trabajo de Gisèle Sapiro sobre los flujos de traducción desiguales e irregulares —un asunto relevado por organizaciones como el PEN Internacional y la UNESCO durante años— así como los estándares de la práctica, la traducción de Bergsma aparece como una excepción (Sapiro, 2016, McDonald, 2017). Esto se advierte, por ejemplo, en la elección del título. Mientras algunos traductores, como Bergsma, optan por un equivalente aproximado del original de Coetzee (aunque cabría revisar si *land* en neerlandés o *pays* en francés o *ארץ* en hebreo tienen la misma resonancia que *country* en inglés), otros lo cambian completamente como sucede, por ejemplo, en las versiones al noruego (*I det mørke landet*: literalmente, *En el oscuro país*, posiblemente evocando ideas de África como «det mørke kontinent»), al italiano (*Deserto*: literalmente, *Desierto*), al albanés (*Askund*: literalmente, *En ningún lugar*), al mandarín (内陆深处: literalmente, *En el interior profundo*), al español (*En medio de ninguna parte*) y al japonés (石の女: literalmente, *Mujer de piedra*) evitando por completo la coloración idiomática específica del original en inglés.

7. Geografías de la traducción

Para traductores y estudiantes de traducción estas diferencias son centrales y merecen un estudio detallado. Cabe preguntarse también si hay algo que los lectores ingleses de Coetzee podrían

ganar teniendo presente estas otras versiones, más allá de la auto-traducción monolingüe actualmente en circulación.

Por una parte, las oportunidades que una comparación lateral permite son filosóficas y lingüísticas más que literarias. Por ejemplo, leer a través de las traducciones proporciona vías para desarrollar la crítica de Coetzee al lenguaje ideal de «significados puros» de los filósofos ya que, como una rápida comparación muestra, los lenguajes concretos, aun aquellos que comparten el sistema de escritura latino, no acuerdan cuando se trata de la representación onomatopéyica y ni que decir tiene respecto de la notación gráfica de las vocalizaciones puras (no humanas). Analicemos los sonidos que emiten el perro y el loro que en un pasaje de la historia Magda imagina: su «Woof!» y su «Squawk!» (1978:125) hacen lugar a diferentes formas, a saber, «¡Guau!» y «Ca-ca-ca-ca» (español, 171), «Woef!» y «Lorre!» (neerlandés, 166), «Ouah!» y «Jaco!» (francés, 169), «Voff!» y «Kræ!» (noruego, 146), «Vuh!» y «Vaak!» (finlandés, 159–160), «Au!» y «Currupaco» (portugués, 163), «Vuf!» y «Orkk!» (danés, 158), «Wuff!» y «Quak!» (alemán, 186), «abbaia» y «squittisece» (italiano, 145), «Hau, hau!» y «Krra, krra!» (polaco, 177), «汪! 汪!» y «呱! 呱!» (mandarín, 187).

Por otra parte, leer prestando atención a estas diferencias arroja nueva luz sobre las propias incursiones de Coetzee en un plurilingüismo más vasto vía el español ya que las traducciones produjeron diferentes versiones dando lugar a diversos efectos. Los traductores que emplean el sistema de escritura latino mantuvieron la mayor parte de las palabras en español colocadas en letras mayúsculas y con una ortografía alterada en el original, como también en hebreo. No obstante, en cuanto a la cuestión de la identificación de Magda con «CINDRLA» (1978:132), el traductor danés opta por «ASKPOT», una versión deformada de «Askepot» (literalmente, «Cenicienta», 166) mientras que el traductor español opta por «CENICNT», es decir, la escritura incorrecta de «la Cenicienta» (181). Inevitablemente todos los intentos de Magda con el español pierden algo de su efecto extranjerizante en la versión a esta lengua que en una ocasión también altera sus errores de ortografía colocando «SON AISOLADO» por «SON ISOLADO»; la traducción adecuada desde un punto de vista ortográfico y gramatical de «I am isolated» sería «soy aislado» o «estoy aislado», si es esto lo que Magda intentó expresar.

Estos cambios en el lenguaje, en la ortografía e incluso en la representación gráfica forzosamente constituyeron un desafío para la traductora al chino. Su solución fue reproducir los originales agregando una traducción en mandarín entre paréntesis. También incluyó la siguiente nota aclaratoria junto a la primera emergencia de estas cuestiones en el párrafo 251:

ES MI en español podría referirse a algo como «soy yo», pero no es en verdad una expresión habitual en esa lengua. En el texto que sigue hay más palabras de este tipo destacadas en letras mayúsculas. Pudimos descifrar algunas a partir de conjeturas (en ese caso, colocaré las equivalentes en chino inmediatamente después de estas palabras inventadas en lugar de hacer una nota al pie para cada una). Sin embargo, hay otras que son realmente desconcertantes y, por ende, están fuera de nuestro alcance. Algunas veces parecen ser una mezcla de italiano y catalán, pero no siempre esto es así. Esto se pronuncia por la narrativa deliberadamente fragmentaria de Coetzee que no coopera en la comprensión. Quien traduce cree que Coetzee inventa estas palabras buscando mostrarle al lector un lenguaje «universal» que, como escribe en el párrafo 241, «no pertenece, en realidad, a una variedad del español sino a un español de significados puros». Por consiguiente, quien traduce ha escogido uno de sus significados sobre la base común de su raíz latina. Coetzee pareciera querer crear un rompecabezas para sus lectores. (195)

Las expresiones «equivalentes» que la traductora arriesgó resultaron, de todos modos, de diferente tipo. Por ejemplo, en el caso de CINDRLA ES MI, decidió combinar traducción con transliteración. De este modo a 我是辛德瑞拉 se agrega la versión del nombre en pinyin: «Soy *xin de ri la*» (198). En el caso de POEMAS CREPUSCLRS, elige una traducción más directa y sorprendente: 黎明之歌 (*li ming zhi ge*, «canto del crepúsculo», 198).

En algunas oportunidades, sin embargo, la decisión del traductor sobre una palabra o sobre una frase produce una diferencia fundamental que, otra vez, arroja nueva luz sobre las preocupaciones de Coetzee. Por ejemplo, teniendo en cuenta los puntos de vista de Magda sobre la escritura en los originales «bilingüe» y «monolingüe», se desprende que no siempre está marcadamente alejada de cualquier norma occidental, como señaló Kennedy. Cuando en su esfuerzo final por comunicarse con los «seres del cielo» se describe «descendiendo a los ideogramas», enuncia un prejuicio alfabético euroamericano fuertemente arraigado (1978:133). Desde que produce, valiéndose de piedras, un autorretrato glamoroso y sexualizado, evidentemente tiene en mente algo así como los caracteres chinos o los jeroglíficos egipcios antes que, digamos, los números arábigos que son más puramente ideográficos y que forman una parte central no fonética de todos los sistemas de escritura latinos. Hablar de «descender» supone que los sistemas de escritura ideográfica son menos avanzados que los fonéticos. La idea de que hay una diferencia categórica y evolutiva es, en sí misma, parte del perjudicial relato estándar según el cual el sistema de escritura ideal es considerado no ya como fonético sino como «uno en el que cada letra representa solo un sonido individual» así como cada palabra tiene un significado en los sueños de los filósofos (Harris, 1986:39). Muchos traductores muestran que Magda queda atrapada en este prejuicio al encontrar un equivalente para «descender». Por ejemplo, esto es lo que hace Bergsma: «En vervolgens verlaagde ik me tot beelddrschrift» («Y luego, bajé a la escritura a través de imágenes», 177). Por su parte, el traductor al español resuelve de este modo: «descendiendo ya a los ideogramas» (182). Para los lectores de las versiones en italiano, alemán y noruego, esta cuestión es minimizada o eliminada por completo: mientras que en la versión italiana se traduce el verbo simplemente como «passando» («pasando», 154), en la alemana se construye la cláusula «Und dann ging ich zu Ideogrammen über» («Y luego pasé a los ideogramas», 198), mientras que la noruega tiene la ligeramente menos neutra «Jeg tydde til ideogrammer» («Recurrí a los ideogramas», 155). Más inesperadamente, dada la historia de las actitudes euroamericanas, la versión en mandarín es tan neutra como la alemana: 我把字母转化为象形文字 (*wo ba zi mu zhuan wei xiang xing wen zi*, o «Transformo estas letras en ideogramas», 200).

8. El anti-concepto de Tagore

¿Qué relevancia podría tener todo esto para investigadores «interesados en desarrollar el concepto de Literatura Mundial»? Con «todo esto» me refiero no solo a los detalles sobre *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*] y su historia sino a las diversas experiencias de lectura, reales, hipotéticas y posibles que se derivan tanto de sus originales como de sus traducciones.

Para abordar esta cuestión propongo, por último, revisar y volver a traducir el ensayo de 1907 en el que Rabindranath Tagore desarrolla su concepto (o más bien, su anti-concepto) de বিশ্ব সাহিত্য que puede ser latinizado como *Vishva Sahitya* y traducido como «literatura mundial». En su antología *World Literature in Theory* que incluye la traducción del ensayo realizada por Swapan Chakravorty en 2001, Damrosch lo describe como una intervención «pionera» que «habla de los

valores universales que puede representar la literatura mundial» (2014:6). En la misma línea, aunque algo más cauto, Pheng Cheah lo cita en el epílogo a *What is a World?* colocándolo, como Damrosch, junto a las formulaciones de Goethe respecto de la *Weltliteratur*, como un planteo paralelo, no euroamericano, de «la vieja visión de la literatura mundial como expresión de la humanidad universal» (2016:310). Aunque más en sintonía con las particularidades de la escritura de Tagore y con las cuestiones de la traducción, Supriya Chaudhuri recurre a la misma formulación en su agudo ensayo «Singular Universals» afirmando que la literatura de Tagore «sirve para expresar a la humanidad universal» (2016:81). Hay mucho en la traducción de Chakravorty que vuelve comprensible dicha afirmación, no menos que su versión de la frase conclusiva de Tagore: «Ha llegado el momento de que nos comprometamos con nuestro objetivo de ver a la humanidad universal en la literatura universal liberándonos de rústicos anti-catolicismos, de que reconozcamos una totalidad en cada obra particular de cada autor y de que percibamos en esa totalidad las interrelaciones entre todos los esfuerzos humanos por expresarse» (Tagore, 2001:150). Sin embargo, tomar esto como una articulación directa del *concepto* de literatura mundial no supone tratarlo como una voz misteriosamente comprensible proveniente del cielo ignorando las promesas y los peligros de la traducción, aunque supone pasar por alto al menos dos elementos clave de su pensamiento que, en parte debido a su inspiración budista, dejan entrever su distancia respecto de la conceptualización como tal.

El primero remite a la idea de literatura de Tagore. «No entendemos adecuadamente la literatura (*sahitya*)», subraya Tagore en un punto central de su exhaustivo análisis, «si la reducimos a un *place-time-pot*⁴ (*desh-kāl-pātra*)» —*pātra* podría traducirse como «recipiente» o «vasija» (Tagore, 1961:771)—. En la versión de Chakravorty la frase completa señala que «la literatura no es considerada en su verdadera dimensión si se la confina a un espacio y tiempo particulares» volviendo plausible interpretar *desh-kāl-pātra* de modo similar a como se entiende «contexto» en inglés (Tagore, 1961:147–148). Pero, ¿por qué limitar la traducción a buscar correspondencias lingüísticas o incluso equivalentes aproximados? En este caso, ¿no sería más productivo desde el punto de vista lingüístico, intelectual y cultural ampliar las capacidades expresivas de nuestro objeto a través del lenguaje creando una nueva expresión en nuestra lengua? Si se toma en cuenta la muy larga historia de préstamos y de calcos, cada uno de estos movimientos de transformación son, después de todo, parte de la vida común de los lenguajes —recordemos la aparición de la palabra neerlandesa «baas» en el inglés del siglo XVII.

En verdad, el potencial creativo de estos movimientos también fue central para la comprensión de la traducción de Tagore. Precisamente, al marcar el particular carácter de su pensamiento, flexionado por el bengalí, el neologismo *place-time-pot* destaca una característica importante de su práctica interlingüística como escritor a la vez que muestra los ideales interculturales que defendió como pedagogo. Para Tagore la creatividad literaria es, ante todo, un acto de resistencia dirigido contra todas las formas de control y cosificación incluyendo las numerosas variedades y tipos de crítica literaria y de investigación académica que las propician, ya sea activamente o por defecto. Por lo tanto, si la literatura no puede ser reducida a un *place-time-pot* —es decir, al objeto curatorial de los historicistas— tampoco puede ser tratada meramente como un «artefacto construido» —la perfectamente diseñada urna formalista— porque constituye «un mundo» (*ekti jagat*) cuyo potencial creativo radica en que es, «como el mundo material», siempre «actual» e «incompleta» (Tagore, 1961:772).

¿Por qué esto es así? Como Tagore explica en los primeros párrafos del ensayo, se trata de una expresión de «*ananda*» («alegría» o «placer»). Esto tiene dos consecuencias importantes. La primera: coloca a la literatura al margen tanto de la esfera de la racionalidad calculadora que Tagore asocia con el deseo arrogante de actuar sobre otros como de la necesidad práctica o la obligación que también asocia con intervenir sobre el medio ambiente —«agua, aire y fuego» se convierten en «nuestros sirvientes no remunerados» (Tagore, 2001:138)—. La segunda: ver a la literatura como una expresión de *ananda* la conecta con una gran variedad de otras actividades cotidianas aparentemente superfluas o innecesarias, desde los elaborados rituales de una ceremonia de bodas hasta la innecesaria teatralidad de la guerra. Estas son también manifestaciones de los «excesos del hombre (*prachurya*) y de su riqueza (*aisharya*) que desbordan sus necesidades» y, por ende, todas las formas de cálculo racional tanto político, económico o, desde luego, crítico literario (Tagore, 2001:769). Como señala Supriya Chaudhuri, la literatura es para Tagore «un movimiento de afección que une a los seres humanos» (2016:84): es, en parte, debido a este desborde de afección que no puede ser contenida en un *place-time-pot*.

El segundo elemento clave de su pensamiento se refiere a la idea de mundo. Aquí las dificultades tienen menos que ver con la traducción que con la cantidad de alusiones a las tradiciones literarias bengalíes que atraviesan el ensayo. La principal figura en su interpretación del mundo es el poeta medieval *bhakti* Chandidas y el principal punto de referencia es la canción que Jeanne Openshaw tradujo como sigue:

I have made the world my home
and my home the world.
I have made «others» my own people,
and my own people «others». (vi)

Convertí el mundo en mi hogar
y a mi hogar en el mundo.
Convertí a los «otros» en mi propia gente,
y a mi propia gente en «otros».

Tagore repite el último par de versos cuando explica la «conexión» (Chakravorty diría «vínculo») que genera *ananda*: «se trata de conocer al otro como a nosotros mismos y a nosotros mismos como al otro» o, en términos de Chakravorty, «no es más que conocer a los otros como a nosotros mismos, y a nosotros mismos como a otros» (Tagore, 1961:763; 2001:139). Tagore contrasta, otra vez, esta conexión con las racionales, particularmente con la racionalidad política, con las modas que funcionarían como «el vínculo entre el cazador y su presa» y con las alianzas necesarias para satisfacer las necesidades básicas: menciona al «comerciante inglés» que, «una vez asegurados sus objetivos prosternándose ante el Nawab», puede «eventualmente ascender al trono» (2001:138).

La dominación política y económica impulsa estas formas de conexión: cuando esto sucede gracias a los nexos creados con un espíritu de *ananda*, tanto el yo como el otro están abiertos a un proceso de transformación recíproca que supone, a la vez, acoger al otro, por una parte, y autoexaminarse para descubrir al otro en uno, por otra. Más adelante, en el mismo ensayo, Tagore repite

los primeros versos de Chandidas: «constantemente el corazón se esfuerza para que encontremos el mundo en nosotros y a nosotros en el mundo» que Chakravorty traduce como «el corazón anhela hacer suyo el mundo y hacer de él, el mundo» (Tagore, 1961:767; 2001:144). En este marco, «el mundo» para Tagore, significativamente, no es ni un espacio geográfico ni un conjunto determinado de valores universales: es una aspiración constante hacia una mayor comprensión y hacia un sentimiento de interconexión que, como el potencial creativo de la literatura, está siempre en ciernes, nunca se completa. Por esto siguió la línea tanto de Chandidas como la de los cantores itinerantes Baul de Bengala cuyo humanismo errante y cuasi-anarquista modeló su propia formación como poeta y sus aspiraciones como pedagogo (cfr. McDonald 2017). De ahí que le diera el nombre de Vishva Bharati a la universidad que fundó en Santiniketan en 1921: como explican Krishna Dutta y Andrew Robinson, es un «término compuesto con la palabra que en sánscrito designa al universo [o al mundo] y Bharati, una deidad que en el *Rig Veda* se asocia con Saraswati, la diosa hindú del conocimiento» (literalmente, del «conocimiento del mundo», 1995:220).

Sobre la base de estos dos elementos clave de su pensamiento, podemos volver a la frase con la que concluye su ensayo, retraduciéndola como sigue: «Ha llegado el tiempo de tratar de liberarnos de parroquialismos estrechos [o localismos, provincianismos] y de tratar de pensar al hombre-mundial (*vishva-manab*) en la literatura mundial para encontrar en las palabras de escritores particulares un todo y en tal totalidad, las interrelaciones entre todas las formas de expresión humana» (Tagore, 1961:773). Es importante observar que en esta formulación el «todo» puede ser una consecuencia de la creatividad del escritor (de las relaciones que genera en cada obra), o categóricamente, un efecto del medio que haya elegido adoptar (de las relaciones ya incorporadas en la nueva forma, en la lengua). Igual de importante para Tagore es esta interpretación de la literatura mundial como una aspiración intercultural que no tiene nada que ver con valores reificados de cualquier tipo como «universal» o «cosmopolita» u oposiciones simples entre «nacionalismo/provincialismo» y «cosmopolitismo/universalismo». Tampoco es viable en este modelo pensar a la literatura mundial como un mero efecto de traducción y de circulación entendido en términos históricos, económicos, geográficos o culturales. Toparse con el mundo en el sentido en que Tagore lo define vía la literatura, también definida en su sentido, da cuenta del modo en que experimentamos el persistente potencial creativo de cada obra individual como un esfuerzo intercultural, en primer lugar, por parte del escritor, para reinventar al yo y al otro, al nativo y al extranjero siguiendo un espíritu de *ananda* abierto, innecesario e incluso gratuitamente derrochador. Esta es la razón por la cual ha ofrecido su anti-concepto *Vishva Sahitya* como una alternativa a lo que ha denominado, a través de un gesto de doble distanciamiento que comprende el uso del término en inglés, «Comparative literature» que habría dejado demasiadas cosas seguras en su lugar (1961:771; 2001:148).

9. *In the Heart of the Country* como literatura mundial

¿Qué puede significar pensar *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*] como literatura mundial en el sentido recién expuesto? Para empezar, requeriría que nos familiarizáramos con los modos en que Coetzee extranjeriza su propia herencia cultural electiva incluyendo el género afrikáans *plaasroman* que luego denominaría «novela europea trasplantada» y algunas filosofías del lenguaje dominantes en la tradición europea (Coetzee, 1988:161). Al mismo tiempo, necesitaríamos reconocer las conexiones que genera con otras culturas y lenguas y con aquellas

en las que está inserto debido, simplemente, a los medios literarios, lenguajes y sistemas de escritura que elige para trabajar. Si ampliamos este análisis centrado en el autor, podríamos rastrear la circulación y la recepción de *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*] en su original forma «bilingüe» en Sudáfrica y el derrotero de su auto-traducida versión «monolingüe» a través de los diversos territorios del mundo lector en inglés a los que llega por las negociaciones de los derechos de autor. También podríamos considerar los efectos variados que el texto generó en diferentes lectores puntuales que van desde la censora que se dispuso a verlo en términos exclusivamente nacionales hasta nuestra hipotética lectora que hizo lugar a su evidente cosmopolitismo pasando por Kennedy que defendió su extranjería para sus lectores irlandeses a finales de los años setenta. Cabe agregar que las traducciones plantean otras preguntas habilitándonos a evaluar el acierto con el que cada traductor, aprovechando los recursos de cada lenguaje y de cada sistema de escritura, reinventa el mundo que Coetzee creó permitiendo que los lectores de la versión de Wen Min 内陆深处, por ejemplo, se involucren con las singulares conexiones interculturales e interlingüísticas que su traducción proporciona.

10. Un fin

En verdad, en esta historia que hemos desplegado y que involucra a las figuras del autor, del editor, del traductor y del lector, quisiéramos destacar una sola consideración, relativamente contingente. En línea con los planteos de Tagore quisiéramos resaltar que cuando se atraviesa *In the Heart of the Country* [*En medio de ninguna parte*] en sus diversas iteraciones como literatura mundial, el *concepto* como tal es, en el mejor de los casos, solo un medio, una manera de señalar los muchos mundos que se crean y que revelan algo más sobre las conexiones eclipsadas, ignoradas o excluidas por modos de pensamiento cosificantes y racionalistas. ¿La causa? Para Tagore, como Chaudhuri señala, «más que literatura mundial, hay una relación de la literatura con el mundo» (Chaudhuri, 2016:86) o, dicho en mis términos, hay una experiencia de relación con un rango cada vez mayor de mundos intersectados vía algunas formas de escritura literaria.

Agradecimientos

Quisiera agradecer al National English Literary Museum de Sudáfrica y a Rema Dilanyan de la agencia Peter Lampack por los detalles sobre la traducción de la obra de Coetzee, a David Evans de la asociación David Higham por la información sobre los acuerdos alrededor del copyright. Agradezco también la ayuda que me han brindado con la traducción Supriya Chaudhuri, Liang Dong, Joshua Getzler, Roger Goodman, Anne Goriely, Ben Goriely-McDonald, Akiko Hashimoto, Tom Kuhn, Tore Rem, Donglai Shi, Giuseppe Stellardi y Bart van Es. Una mención especial para Rosinka Chaudhuri por su esclarecedora cooperación con las retraducciones de Tagore.

Notas

¹ Quienes hacemos *El taco en la brea* agradecemos a David Damrosch, director del *Journal of World Literature*, a su equipo y a la editorial Brill la autorización para poner en circulación nuestra versión de «Seeing through the *Concept of World*

Literature» de Peter D. McDonald, artículo incluido en el número 4 de la revista publicado en 2019 (13–34).

² Peter D. McDonald construye una lectora hipotética cuyas decisiones, competencias, formación, oscilaciones, etc., le

permiten arriesgar diferentes conjeturas sobre el problema que aborda. Es importante atender a una marca y a una búsqueda de las formulaciones de McDonald: en sus textos caen juntos no solo Jacques Derrida con Pierre Bourdieu (por citar una conjunción sacrílega ligada a mis trabajos que motivó mi interés inicial en traducirlo) o Rabindranath Tagore con Maurice Blanchot sino que, al mejor estilo derrideano, mientras escribe ensayos para revistas académicas o expone en conferencias, introduce escenas imaginadas que actúan las tesis que defiende y que, en general, se dejan entrever a partir de operaciones de este tipo. Estas operaciones se inscriben en su crítica aguda a las exageraciones a las que habría conducido la profesionalización de los estudios literarios: entre ellas, el evitar la función que propugnan, es decir, la lectura (ver, por ejemplo, «Beyond Professionalism: The Pasts and Futures of Creative Criticism» en *The Critic as Amateur*, New York: Bloomsbury, 2019:84–105). En línea con esos planteos, este trabajo adelanta, ya desde su ambivalente título, su distancia con las derivas de los usos norteamericanos del concepto de «literatura mundial». Dada la huella derrideana en sus prácticas, traducimos el ambivalente

término «seeing through» como «solicitar»: expresión que Derrida emplea toda vez que busca contribuir a corroer las certezas alrededor de algo. [T.]

3 Si bien hay una versión en español de este texto (*Aquí y ahora. Cartas 2008–2011*. México: Anagrama, Mondadori, 2012. Traducción de Benito Gómez y Javier Calvo), ante la imposibilidad de conseguirla, arriesgo la mía. [T.]

4 Deliberadamente dejo esta expresión sin traducir a los efectos de mostrar la potencia del gesto de McDonald: podría arriesgar una versión más o menos literal y reemplazar la expresión por «reducto espacio-temporal», entre otras, pero caería allí en la trampa que él observa en las traducciones al uso de Tagore. Con clara huella derrideana que, en los tiempos entusiastas de Mijaíl Górvachov, había aprobado que unos filósofos rusos tradujeran *déconstruction* como *perestroika*, McDonald interpela, como otrora lo hiciera Derrida con su traductor japonés, a forzar la lengua hasta la invención antes que a reducir el potencial diseminador de la expresión que, en este caso, emplea Tagore. Para establecer este neologismo, McDonald discute su decisión con lectores bengalíes. [T.]

Referencias

- Casanova, P. (2005). *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard UP. Traducción al inglés de Debevoise, M.B.
- Chartier, R. (1992). Labourers and Voyagers: from the text to the reader. *Diacritics*, 22(2), 49–61.
- Chaudhuri, S. (2016). Singular Universals: Rabindranath Tagore on World Literature and Literature in the World. *Tagore: the World as his Nest* (74–88). Das Gupta, S. y Datta, S. (eds). Kolkata: Jadavpur UP.
- Cheah, P. (2016). *What is a world?* Durham: Duke UP.
- Coetzee, J.M. (1992). *Doubling the Point*. Attwell, D. (ed.). Cambridge: Harvard UP.
- Coetzee, J.M. (1986). *Foe*. Johannesburg: Ravan Press.
- Coetzee, J.M. (1978). *In the Heart of the Country*. Johannesburg: Ravan Press.
- Coetzee, J.M. (1977). *In the Heart of the Country*. Londres: Secker & Warburg.
- Coetzee, J.M. (2015). *In the Heart of the Country*. Londres: Vintage.
- Coetzee, J.M. (1988). *White Writing*. New Haven: Yale UP.
- Coetzee, J.M. y Auster, P. (2013). *Here and Now*. Londres: Faber and Harvill Secker.
- Damrosch, D. (2003). *What Is World Literature?* Princeton: Princeton UP.
- Damrosch, D. (Ed.) (2014). *World Literature in Theory*. Londres: Routledge.
- De Costa, R. (1979). *The Poetry of Pablo Neruda*. Cambridge: Harvard UP.
- De Villiers, G.E. (Ed.) (1997). *Ravan Twenty-Five Years*. Johannesburg: Ravan Press.
- Dutta, K. y Robinson, A. (1995). *Rabindranath Tagore*. Londres: Bloomsbury.
- English, J. (2005). *The Economy of Prestige*. Cambridge: Harvard UP.
- Harris, R. (1986). *The Origin of Writing*. Londres: Gerald Duckworth.
- Journal of World Literature (2014)**. Instructions to Authors.

https://brill.com/fileasset/downloads_products/Author_Instructions/JWL.pdf

Kennedy, M. (1977, 11 de junio). Dusty Africa. *The Irish Times*, 8.

McDonald, P. (2009). *The Literature Police: Apartheid Censorship and its Cultural Consequences*. Oxford: Oxford UP. Ver también <https://theliteraturepolice.com/>

McDonald, P. (2017). *Artefacts of Writing: Ideas of the State and Communities of Letters from Matthew Arnold to Xu Bing*. Oxford: Oxford UP. Ver también <https://artefactsofwriting.com/>

Oxford English Dictionary Online. <http://www.oed.com>

Openshaw, J. (2002). *Seeking the Bāuls of Bengal*. Cambridge: Cambridge UP.

Sapiro, G. (2016). How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? *Journal of World Literature*, (1), 81–96.

Slaughter, J.R. y ر. في زوج رتولس. (2014). World Literature as Property / بدأ «ة. ك ل م ه ف ص و ب م ل ا ع ل ا ب د أ»
Alif: Journal of Comparative Poetics, (34), 39–73.

Tagore, R. (1961). *Rabindra Rachanabali*. Obras completas. Calcuta: West Bengal Government.

Tagore, R. (2001). *Selected Writings on Literature and Language*. Das, S.K. y Chaudhuri, S. (eds.). New Delhi: Oxford UP.

Van der Vlies, A. (2007). *South African Textual Cultures*. Manchester: Manchester UP.

Wittenberg, H. (2008). The Taint of the Censor: J. M. Coetzee and the Making of *In the Heart of the Country*.
English in Africa, 35(2), 133–150.

Traducciones de *In the Heart of the Country*

Au coeur de ce pays. Traducción de Sophie Mayoux. París: Lettres Nouvelles, 1981 (luego reeditado por otras editoriales).

I det mørke landet. Traducción de Aud Grieff. Oslo: Cappelens, 1985.

I landets hjerte. Traducción de Niels Brunse. Copenhagen: Hekla, 1986.

Maan sydämissä. Traducción de Kimmo Rentola. Helsinki: Otava, 1986.

Im Herzen Landes. Traducción de Wulf Teichmann. Munich: Hanser, 1987 (luego reeditado por otras editoriales).

U srtsu zemle. Traducción de Ksenia Todorovic. Belgrade: Pismo, 1987.

בלב. Traducción de Naomi Carmel. Tel Aviv: Ma'ariv, 1989.

Deserto. Traducción de Paola Splendore. Rome: Donzelli, 1993.

W sercu kraju. Zycie i czasy Michaela K. Foe. Traducción de Magdalena Konikowska. Warsaw: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1996.

No coracão do país. Traducción de Luiz A. de Araujo. Sao Paulo: Circulo do livro, 1997.

石の女. Traducción de Yasuko Murata. Tokyo: 3-A Corporation, 1997.

In het hart van het land. Traducción de Peter Bergsma. Rotterdam: Aristos, 1999.

V srcu dezele. Traducción de Jure Potokar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2001.

Στην καρδιά της χώρας. Traducción de Athena Dimitriadou. Athens: Scripta, 2002.

En medio de ninguna parte. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Mondadori, 2003.

I hjärte av landet. Traducción de Thomas Preis. Stockholm: Brombergs, 2004.

Nel cuore del paese. Traducción de Franca Cavagnoli. Milan: Einaudi, 2004.

V serdtse strany. Traducción de E.Z. Fradkina. Moscow: Amfora, 2005.

Askund. Traducción de Zymber Elshani. Tirana: Skanderbeg, 2005.

No coracao desta terra. Traducción de Maria Joao Delgado. Lisbon: Dom Quixote, 2005.

Südamaal. Traducción de Urve Hanko. Tallinn: Eesti Raamat, 2006.

内陆深处. Traducción de Wen Min. Hangzhou: Zhejiang Literature & Art Publishing House, 2007.