

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**RETRADUCCIÓN COMENTADA DE “TOTAL ECLIPSE” DE ANNIE
DILLARD: APUNTES SOBRE LA TRADUCCIÓN DE ENSAYO**

TESIS

**QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRO EN TRADUCCIÓN**

PRESENTA

DANIEL CASADO GALLEGOS

DIRECTOR

DR. JUAN CARLOS CALVILLO REYES

CIUDAD DE MÉXICO

NOVIEMBRE DE 2022



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**RETRADUCCIÓN COMENTADA DE “TOTAL ECLIPSE” DE ANNIE
DILLARD: APUNTES SOBRE LA TRADUCCIÓN DE ENSAYO**

TESIS

**QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRO EN TRADUCCIÓN**

PRESENTA

DANIEL CASADO GALLEGOS

DIRECTOR

DR. JUAN CARLOS CALVILLO REYES

COMISIÓN LECTORA

DRA. ANA EMILIA FELKER CENTENO

DR. SERGIO UGALDE QUINTANA

CIUDAD DE MÉXICO

NOVIEMBRE DE 2022

Los estudios de posgrado, así como su conclusión con la presente tesis, fueron realizados gracias al apoyo del SNP del CONACyT.

A Rodolfo

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi asesor, Juan Carlos Calvillo, por guiarme en este camino hecho de palabras, por su amistad, confianza plena y compañía incluso desde el otro lado de la pantalla. A Sergio Ugalde y Ana Emilia Felker, por leer esta tesis, por sus observaciones y consejos siempre tan atinados. A Laura Sofía Rivero. Por ella vi el ensayo con mirada camaleónica. A Hernán Bravo Varela, por la visión expandida. A Tania Hernández y Lili Atala, por su generosidad y por ampliar el estudio de la traducción. A Danielle Zaslavsky y Erick Franco, por sus valiosos comentarios en las etapas iniciales de este trabajo. A la Junta de Profesores del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, al personal administrativo de Asuntos Escolares y de la Maestría en Traducción, y a los profesores de la Coordinación de idiomas de El Colegio de México.

Mi profunda gratitud es, naturalmente, para mi familia: Ángela, Marcos, Ana y Regina, por las visitas, las salidas, las llamadas y videollamadas, los ánimos y las risas. Para Rodolfo, mi otra familia, por siempre estar, por todas las veces que compartió mi entusiasmo por la obra de Dillard y por los apapachos que nunca faltaron. Y para Nacho y Simba, por hacernos compañía por ya casi dos años, aun cuando no lean esto porque el lenguaje de un chihuahua y el de una gatita *no siempre* son los nuestros.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
La traducción como reescritura.....	9
1. LOS ROSTROS DEL ENSAYO	14
1.1 Michel de Montaigne y Francis Bacon	16
1.2 El ensayo personal estadounidense	20
1.3 Las rutas latinoamericanas	28
2. TRADUCCIÓN DE ENSAYO PERSONAL EN MÉXICO	39
2.1 Contextualización: ensayo traducido, entre revistas y editoriales	39
2.2 Traducción de ensayo personal	46
2.2.1 La obra de Annie Dillard en traducción	56
3. LOS OJOS DE LA ERMITAÑA: LA ESCRITURA DE ANNIE DILLARD	66
3.1 Escritura y ensayo	66
3.2 Epifanía: la mirada mística, la mirada científica.....	73
3.3 Vista panorámica de “Total Eclipse”	85
4. RETRADUCIR LA EXPERIENCIA. “ECLIPSE TOTAL” EN MÉXICO Y ESPAÑA	96
4.1 Equivalencia en la traducción: de Eugene Nida a Jin Di	98
4.2 Proceso de traducción	102
4.3 Estilo y voz ensayística	105
4.3.1 Análisis de la voz ensayística en las traducciones españolas.....	109
4.4 Consideraciones finales.....	119
4.4.1 La potencialidad de las retraducciones.....	119
4.4.2 El comentario en la retraducción.....	122
4.4 Eclipse Total	131
CONCLUSIONES	146
REFERENCIAS	151
APÉNDICE	161

The question is not what you look at, but what you see

Henry David Thoreau

INTRODUCCIÓN

Si algo comparten el ensayo y la traducción literaria es su propensión a la tentativa. Como en el acto de ensayar, traducir literatura implica ciertos grados de incertidumbre y subjetividad. No es una simple operación lógica mediante la cual cada palabra de una lengua encuentra automáticamente un equivalente en otra. En cambio, la traducción literaria es un proceso artístico que parte de dos hechos fundamentales. El primero lo ofrece Lin Yutang: “la traducción no reproduce, sino produce,” y el otro Norman Mailer: “si no logra que salgamos a su encuentro, no es una obra de arte” (McNaughton, en Jin, 2003, p. xviii).¹ Estas consideraciones presuponen la singularidad de las traducciones literarias. Al tratarse de creaciones artísticas, en su producción influye la manera de pensar del traductor: sus ideas sobre la traducción y la literatura, sus objetivos y estrategias de traducción, así como el contexto donde traduce o, para decirlo con André Lefevere (2017), en la traducción interviene la ideología del traductor y la poética dominante en la literatura receptora, de modo que, además de ser constructos lingüísticos, las traducciones son reescrituras que cumplen con una función en la cultura meta.

Reescribir y producir la obra son precisamente las ideas que atraviesan este trabajo. Por un lado, busco producir en español el efecto epifánico, una mezcla de asombro y miedo, que provoca la voz ensayística de la estadounidense Annie Dillard en “Total Eclipse”. Por otro lado, como lo hacen Susan Bassnett y André Lefevere (1990), me interesa observar cómo la traducción implica algo más que el mero compromiso de un traductor con el texto original o con la transferencia lingüística del texto de origen al de destino. Dado que siempre hay un contexto en el que se produce la traducción, siempre habrá una historia de la que surge un texto y otra a la que se traslada. Con lo anterior en mente, pienso mi traducción de “Total Eclipse”, y el trabajo en torno a ella, como una forma de diálogo entre la tradición literaria del ensayo personal estadounidense y la poética dominante del ensayo contemporáneo en México, tanto escrito originalmente en español como traducido.

¹ Todas las traducciones son propias a menos de que se consigne la traducción en la bibliografía. Al final de cada capítulo se incluyen los textos en su idioma original y se indica con un llamado en números romanos.

La propuesta de traducción que planteo tiene como centro el análisis y la construcción de la voz ensayística, que es “la manifestación textual de un sujeto enunciativo en el ensayo” (Calva, 2012, p. 29), una identidad textual creadora que, con ligeros matices, se ha denominado *yo ensayístico*, *narrador-intérprete* (Weinberg, 2007a) y *ensayista* (Ventura, 2009), en el campo de la narratología; y *narrador ensayista* (Bernal y Arciniegas, 2021) en los estudios de traducción. Me interesa dar cuenta del modo en que la representación y elaboración artística del acto de pensar dependen por completo de la configuración de la voz ensayística: “así como un narrador narra a sus personajes, un ensayista se ‘narra’ a sí mismo al dar paso al despliegue de su propio pensamiento” (Ventura, 2009, p. 21). De ahí que la voz ensayística constituya el elemento central en las distintas etapas del proceso de traducción, pues no es complementaria ni está subordinada a otros posibles rasgos constitutivos del ensayo. En su lugar, la voz ensayística es el ensayo.

Desde luego que la decisión de traducir “Total Eclipse” está afianzada en lo que a mi juicio es una literatura significativa; en textos que no sólo cumplen con la propuesta de Susan Sontag en “Against Interpretation” (1969/1984): *la forma es la expresión del contenido*, sino que también renuevan nuestra mirada del mundo. Ambas cosas suceden con el ensayo de Dillard. Las imágenes, los temas y los recuerdos, como el movimiento de un eclipse, se superponen y entrelazan, y hay un constante regreso a las mismas percepciones, palabras, motivos, metáforas e imágenes hasta que ocurre un momento epifánico o “despertar”. Su texto, además, amalgama el lirismo de la prosa, la plasticidad y sutileza del lenguaje, con agudas reflexiones sobre la vida interior y la condición humana en un vasto campo de acción que va del mundo natural a la historia, la metafísica y la teología. Me interesa traducir textos que nos llevan a deambular más allá de los límites de un mundo ya definido; el tipo de literatura que, como “Total Eclipse”, “nos abre los ojos al mundo y a nuevas formas de articular lo que vemos” (Dyer, 2016, p. xvii).¹

Con base en la idea de que todo texto traducido tiene una función en la cultura meta, dividí este trabajo en cuatro capítulos: los primeros dos comprenden un estudio del ensayo como género literario y de la traducción de ensayo en México con el objetivo de considerar cómo las traducciones dialogan con el contexto literario en el que se producen, mientras que el tercer y cuarto capítulos están destinados a un estudio de la poética de Annie Dillard y al planteamiento de mi propuesta de retraducción, respectivamente.

Más en concreto, el primer capítulo es una caracterización de los orígenes del ensayo con Michel de Montaigne y Francis Bacon, de la poética del ensayo personal estadounidense en la obra de escritores como Phillip Lopate, Joan Didion y Annie Dillard, y de las poéticas dominantes en el ensayo mexicano, pasando, como es necesario, por el origen del género en Latinoamérica. En el segundo capítulo brindo un panorama de la traducción de ensayo personal en México. Parto de una breve contextualización del ensayo traducido, particularmente en el ámbito de las revistas y de algunas editoriales destacadas en el campo cultural mexicano (Fondo de Cultura Económica, SEP, Editorial Porrúa, UNAM, Siglo XXI Editores y Joaquín Mortiz). Los propósitos son observar la manera en que la traducción contribuyó a codificar las poéticas del género y trazar el camino de ingreso del ensayo personal al sistema literario mexicano en la primera década del siglo XX. Este análisis también arrojará luz sobre la poética dominante actual del ensayo en México.

Debido a que cada ensayista tiene medios de expresión característicos con los cuales confecciona su obra, el tercer capítulo lo he destinado al estudio de la poética de Dillard: el canon en que se inscribe y sus planteamientos estéticos y conceptuales, su humanismo idiosincrásico y el efecto que busca conseguir. El cuarto capítulo corresponde a la propuesta de traducción. Me apoyo en el concepto de *efecto equivalente* de Jin Di (2003), que elaboró a partir de la *equivalencia dinámica* de Eugene Nida, pero que toma distancia por cuanto el *efecto equivalente* da más peso al texto original y no a los lectores meta. En ese sentido, me interesan las nociones de *integridad artística* de Jin Di y *estilo* de Jiří Levý (2011), pues ambas subrayan la importancia de los valores ideoestéticos en la obra y ponen en el centro del quehacer traslativo la creatividad del traductor. Luego planteo mi postura con respecto al proceso de traducción, reflexiono sobre el concepto de *voz ensayística* (Calva, 2011; Ventura, 2009) como criterio para traducir ensayos y analizo la construcción de la voz ensayística en las dos traducciones españolas a partir de la *sistemática de la deformación* de Antoine Berman (2012). Finalmente, dedico un apartado al concepto de retraducción, otro al papel del comentario en la traducción, y cierro el capítulo con mi retraducción de “Total Eclipse”.

La traducción como reescritura

A principios de la década de 1970, se desarrollaron los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT), conocidos también como Enfoque Polisistémico, Escuela de la Manipulación, Eje Tel

Aviv-Leuven, Escuela Descriptiva, Empírica o Sistémica, o Grupo de los Países Bajos. Durante esa misma década, algunos estudiosos, entre ellos Raymond van den Broeck, Theo Hermans, James S. Holmes, José Lambert, André Lefevere y Gideon Toury, realizaron investigaciones descriptivas sobre la traducción, con especial énfasis en la literatura traducida, a partir de la teoría polisistémica del académico israelí Itamar Even-Zohar, publicada en *Papers in Historical Poetics* en 1979 (Rosa, 2016). Los EDT tuvieron un gran auge durante las siguientes dos décadas y en la actualidad continúan inspirando a varios investigadores que, según Theo Hermans (en Rosa, 2016), buscan ahondar en la traducción como un fenómeno cultural e histórico para explorar su contexto y sus condicionantes y dar cuenta de los fundamentos que puedan explicar el porqué de lo que se traduce.

De este conjunto de estudios, el enfoque del académico y traductor belga André Lefevere (1945-1996) resulta especialmente productivo para estudiar la literatura traducida porque, a partir de los trabajos de Even-Zohar y Gideon Toury, redefinió los conceptos de *sistema* y *norma literaria* y el modo de entender la traducción de la literatura:

Lefevere entiende la traducción, la crítica, la edición y la historiografía como formas de “refracción” o “reescritura”. [Las reescrituras, escribe Lefevere], “llevan una obra literaria de un sistema a otro”, y están determinadas por factores como el “mecenazgo”, la “poética” y la “ideología”. Este marco interpretativo da una nueva legitimidad al estudio de las traducciones literarias al iluminar su creación de cánones y tradiciones en la cultura de destino. Lefevere considera que las nociones románticas de originalidad autoral han marginado los estudios de traducción, especialmente en el mundo anglosajón. Por eso, aborda el texto traducido con el tipo de sofisticación analítica que suele reservarse para las composiciones originales. (Venuti, 2000, p. 217)ⁱⁱ

En el pensamiento de Lefevere, la literatura es un sistema; un concepto a la vez neutro y descriptivo que “designa elementos interrelacionados que comparten características comunes, diferenciándolos de otros elementos percibidos como no pertenecientes al sistema” (2017, p. 10).ⁱⁱⁱ La literatura, entonces, es un sistema “artificial” formado tanto por textos (objetos) como por agentes humanos que leen, escriben y reescriben textos. No es “un sistema determinista, no es ‘algo’ que se ‘apodere’, ‘dirija todo’ y destruya la libertad del lector, del escritor y del reescritor... Más bien, actúa como una serie de ‘restricciones’, en el sentido más amplio de la palabra, sobre el lector, el escritor y el reescritor” (Lefevere, 2017, p.10).^{iv}

Con base en estas ideas, Lefevere introduce el concepto de *reescritores* para referirse a todos los agentes involucrados en la producción de los textos, *los del medio, los hombres y*

mujeres que no escriben la literatura, sino que la reescriben: críticos, antologadores, editores, reseñistas, correctores, traductores, etc.; y el concepto de *reescritura* que designa a “cualquier texto producido sobre la base de otro con la intención de adaptar ese otro texto a una determinada ideología o a una determinada poética y, normalmente, a ambas” (cit. en Hermans, 2004, p. 127)^v. Más allá de su intención, todas las reescrituras —las traducciones, la crítica, la historiografía, la interpretación, la elaboración de antologías, y aquí yo agregaría las revistas, que en cierto modo cumplen la función de una colección,

reflejan una determinada ideología y una poética y, por tanto, manipulan la literatura para que funcione en una sociedad específica de una manera concreta. La reescritura es una manipulación que se realiza al servicio del poder y, en su aspecto positivo, puede ayudar a la evolución de una literatura y una sociedad. Las reescrituras pueden introducir nuevos conceptos, nuevos géneros, nuevos recursos... Pero la reescritura también puede reprimir la innovación, distorsionar y contener. (Lefevere, 2017, p. vii)^{vi}

El funcionamiento del sistema literario que describe Lefevere en la cita previa está sujeto a *factores de control* internos y externos. Afuera del sistema literario opera el *mecenazgo*, entendido como los poderes (personas e instituciones) que pueden hacer avanzar o detener la lectura, escritura y reescritura de la literatura.² El factor de mecenazgo de Lefevere está formado por tres elementos: el componente ideológico, es decir, “una rejilla de forma, convención y creencia que ordena nuestras acciones” (Jameson, cit. en Lefevere, 2017, p. 13);^{vii} el componente económico, que facilita patrocinios o puestos de trabajo a los escritores y reescritores; y el estatus, donde la aceptación del patrocinio implica la integración a un determinado grupo de apoyo y su estilo de vida (Lefevere, 2017).

Por otro lado, están los *profesionales* (críticos, reseñistas, profesores, traductores, etc.) que tratan de controlar el sistema desde adentro con parámetros establecidos por el mecenazgo, de manera que las obras literarias se consideren aceptables desde la poética e ideología dominantes de un contexto determinado. Según Lefevere, tanto reescritores como escritores pueden elegir adaptarse al sistema, mantenerse dentro de los parámetros delimitados por sus restricciones —de hecho, gran parte de lo que se percibe como gran literatura hace precisamente eso— o pueden decidir oponerse al sistema, intentar operar más allá de sus restricciones. Por ejemplo, leyendo obras literarias de modo distinto al recibido,

² El poder en el sentido foucaultiano: “lo que hace que el poder persista, lo que hace que se acepte, es simplemente el hecho de que no sólo pesa sobre nosotros como una fuerza que dice no, sino que atraviesa y produce cosas, provoca placer, da forma al conocimiento, produce discurso” (en Lefevere, 2017, p. 12).

escribiendo obras literarias de forma diferente a la prescrita o considerada aceptable en una época y un lugar determinados, o reescribiendo obras literarias de manera que no encajen con la ideología o la *poética* dominantes.^{viii} Dicha *poética*, que es un código que potencialmente permite la comunicación entre lectores y escritores, supone la presencia de dos componentes:

el inventario de recursos literarios, géneros, motivos, personajes y situaciones prototípicas, y símbolos; el otro, la concepción de cuál es, o debería ser, el papel de la literatura en el sistema social. Este último concepto influye en la selección de los temas que deben ser relevantes para el sistema social si se quiere que la obra literaria destaque. En su etapa formativa, una *poética* refleja tanto los recursos como la “visión funcional” de la producción literaria dominante en un sistema literario cuando su *poética* se codificó por primera vez. (Lefevere, 2017, p. 20)^{ix}

La codificación de toda *poética* es un proceso histórico que no se da ni sobrevive en un medio vacío, sino que depende de la intervención de agentes concretos que actúan dentro de un sistema; es lo que Lefevere denomina “manipulación ideológica” que, en contraposición a la “manipulación formal”, que tiene que ver con la intervención textual de una obra, es un proceso en el que los textos se transforman, promueven o invisibilizan en función de la ideología dominante. Una *poética*, explica Lefevere (2017) a partir de Earl Miner, surge en una cultura después de la formación de un sistema literario propiamente dicho y cuando se genera un sistema crítico alrededor de lo que se considera, o comienza a considerarse, normativamente como un “género”.

Debido a que la traducción se concibe como un proceso cultural y de reescritura de los textos, la propuesta de Lefevere abarca las dos dimensiones de la traducción de ensayo que me propongo estudiar en este trabajo. Traer al frente el papel de las traducciones en la codificación de sistemas literarios y en la cultura en general, como lo hace Lefevere, coloca el ejercicio del traductólogo frente a la posibilidad de dialogar con la historia literaria, pero más importante aún con la historia de la traducción en un contexto determinado. De ese modo, por ejemplo, la historia del ensayo traducido en México mostrará cómo el género ha servido de herramienta en la configuración y fortalecimiento de *poéticas* literarias y en la construcción de identidades nacionales. Por otro lado, Lefevere sitúa a los traductores frente a un panorama más amplio sobre los alcances y las responsabilidades de la actividad traslativa. La práctica de la traducción deja de ser así un mero diálogo íntimo entre autor, texto fuente y traductor, y despliega su potencial reformador de una sociedad, de una cultura.

ⁱ Dillard opens our eyes to the world and to new ways of articulating what we see.

ⁱⁱ Lefevere treats translation, criticism, editing, and historiography as forms of “refraction” or “rewriting.” [Rewritings], he writes... “carry a work of literature over from one system into another,” and they are determined by such factors as “patronage,” “poetics,” and “ideology.” This interpretive framework gives a new legitimacy to the study of literary translations by illuminating their creation of canons and traditions in the target culture. Lefevere sees that Romantic notions of authorial originality have marginalized translation studies, especially in the English-speaking world. And so he approaches the translated text with the sort of analytical sophistication that is usually reserved for original compositions.

ⁱⁱⁱ [The term “system”] is rather intended to be a neutral, descriptive term, used to designate a set of interrelated elements that happen to share certain characteristics that set them apart from other elements perceived as not belonging to the system.

^{iv} Literature is not a deterministic system, not “something” that will “take over” and “run things,” destroying the freedom of the individual reader, writer, and rewriter... Rather, the system acts as a series of “constraints,” in the fullest sense of the word, on the reader, writer, and rewriter.

^v ...any text produced on the basis of another with the intention of adapting that other text to a certain ideology... or to a certain poetics... and, usually, to both.

^{vi} All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices... But rewriting can also repress innovation, distort and contain.

^{vii} “Ideology would seem to be that grillwork of form, convention, and belief which orders our actions”

^{viii} Both [rewriters and writers] can choose to adapt to the system, to stay within the parameters delimited by its constraints –and much of what is perceived as great literature does precisely that – or they may choose to oppose the system, to try to operate outside its constraints; for instance by reading works of literature in other than the received ways, by writing works of literature in ways that differ from those prescribed or deemed acceptable at a particular time in a particular place, or by rewriting works of literature in such a manner that they do not fit in with the dominant poetics or ideology of a given time and place.

^{ix} A poetics can be said to consist of two components: one is an inventory of literary devices, genres, motifs, prototypical characters and situations, and symbols; the other a concept of what the role of literature is, or should be, in the social system as a whole. The latter concept is influential in the selection of themes that must be relevant to the social system if the work of literature is to be noticed at all. In its formative phase a poetics reflects both the devices and the “functional view” of the literary production dominant in a literary system when its poetics was first codified.

1. LOS ROSTROS DEL ENSAYO

“El ensayo nace en el siglo XVI con Michel de Montaigne” es una oración que se lee, y con justa razón, en todos los estudios sobre este género. En 1580, bajo el título de *Essais*, el escritor francés inauguró una prosa innovadora abierta a la dispersión y digresión filosóficas que incorporaba de manera notable una conciencia de género literario. En sus ensayos, de acuerdo con Réda Bensmaïa (2017), Montaigne enuncia los principios fundamentales de su poética, de modo que, a la par de la escritura, se da una reflexión sobre la naturaleza de lo que escribe. Montaigne no sólo fue el primer exponente, sino también el primer gran crítico de sus ensayos y, en cierto sentido, instauró la primera tradición crítica del género. Así, puso en marcha la codificación de un nuevo subsistema dentro del sistema literario de su época: su escritura enfrentó la duda con el dogmatismo y la fragmentariedad con la certeza absoluta a partir de la experiencia. El acto de ensayar comenzó a configurarse entonces como una prosa no ficcional que representaba la perspectiva particular de un autor-intérprete sobre asuntos variados (Weinberg, 2007a).

La prosa de los *Essays* influyó en la obra de distintos pensadores que, al escribir según los principios formulados por Montaigne, o bien al ponerlos en entredicho, consolidaron un sistema crítico alrededor del ensayo al mismo tiempo que recodificaron la poética del género. Si bien personajes como Francis Bacon (1561-1626), François de La Mothe le Vayer (1588-1672), René Descartes (1596-1650), Jean-Louis Guez de Balzac (1597-1654), Charles de Saint-Évremond (1613-1703), John Locke (1632-1704), Jean de La Bruyère (1645-1696), Voltaire (1694-1778) y Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), favorecieron el pensamiento metódico, su recodificación no puso en segundo plano la poética de libre composición de Montaigne pues, como indica Richard M. Chadbourne, el ensayista francés “es un ejemplo poco frecuente en la historia de la literatura: el creador de un género literario cuya maestría no ha sido superada” (en Chevalier, 1997, p. 624)ⁱ. En su lugar, la recodificación escindió las poéticas subsecuentes entre aquellas que simpatizaban con la expresión a la Montaigne y las que lo harían con una escritura sistemática.

Esa primera división dio pie a la multiplicidad que alberga la palabra ensayo, es decir, a las muchas rutas que tomó en distintas tradiciones. En la tradición inglesa, la ensayística osciló entre una escritura menos personal, más objetiva y sistemática, como la de Francis

Bacon y John Locke, y otra más abierta a la tentativa, con escritores como Sir Thomas Browne (1605-1682) y John Milton (1608-1674). Caso muy distinto es el de la tradición latinoamericana que, desde su nacimiento con los movimientos independentistas, mostró un temperamento militante como respuesta a la represión que ejercían las esferas en el poder y como un medio para dar rostro a la identidad individual y colectiva de una nación y de un continente. En el ensayo latinoamericano prevaleció “una voluntad incesante por descifrar la inmediatez... los problemas de su tiempo” (Salazar, 2006, p. 44). Es distinto también a las expresiones precursoras del ensayo en el norte del continente americano que, con la llegada de los primeros colonos en el siglo XVII a tierras hoy en día estadounidenses, favorecieron la escritura de reflexiones breves sobre fenómenos naturales y extensas crónicas sobre el territorio. Estas expresiones se diferenciaron del tratado filosófico y social motivadas por el deseo de representar los espacios naturales ante su inminente destrucción. De un modo similar, el ensayo personal estadounidense del siglo XIX celebraría la relación entre los individuos y el mundo natural, pero ahora como respuesta al tedio provocado por la creciente industrialización de las ciudades.

Es innegable la influencia de Montaigne en las distintas tradiciones ensayísticas, pero resulta arriesgado afirmar que fue el precursor de todas y cada una de ellas. Mejor dicho, con su pensamiento fragmentario e ingenioso, su humor e ironía que iba en contra de los intelectuales “racionales” del Renacimiento, Montaigne inauguró una poética que se alejaba en el nivel formal de otras expresiones en prosa. No obstante el estilo de Montaigne llegó a otras geografías, tanto en su lengua original como en traducciones, la conciencia de género literario tal como la concibió el humanista francés no tuvo el mismo empuje. Cada rostro del ensayo se moldeó como respuesta a su contexto y el género se recodificó bajo la lógica de los nuevos territorios y a partir de las rutas definidas por sus respectivos precursores.

Con todo, en la actualidad los principios fundamentales de la poética de Montaigne siguen siendo vigentes en las literaturas estadounidense y latinoamericanas. Surgen, entonces, dos preguntas que responderé a lo largo de este capítulo: ¿cómo se ha caracterizado el ensayo desde su nacimiento y en nuestra época? y ¿de qué modo las tradiciones latinoamericanas, la mexicana en específico, y estadounidense han recodificado la poética del humanista francés? La primera pregunta sirve de punto de partida para entender el ensayo como género literario, mientras que la segunda permite ilustrar la manera en que las

recodificaciones del género en Estados Unidos y Latinoamérica constituyen discursos críticos que responden a los contextos en los que se producen. Para ambas interrogantes caracterizo cada tradición de ensayo: la de Montaigne, la de Bacon, el ensayo personal estadounidense y las expresiones latinoamericanas.

Aunado a lo anterior, insisto en la importancia que tuvo la publicación de *The Art of the Personal Essay: an Anthology from the Classical Era to the Present* (1995) de Phillip Lopate para una nueva codificación del ensayo estadounidense, y la publicación de *El ensayo mexicano moderno* (1958) de José Luis Martínez para el ensayo en México. La lógica detrás de mi razonamiento es que antologar conlleva la intervención de un agente concreto que actúa dentro de un sistema y que las antologías, como toda reescritura, ya lo señalaba Lefevere (2017), reflejan una ideología y una poética determinadas y, en consecuencia, manipulan la literatura para que funcione en una sociedad de una manera concreta. En otras palabras, por medio de un proceso de selección y, por tanto de exclusión, las antologías ofrecen perspectivas que, ancladas en la cultura, moldean nuestra sensibilidad en torno a un género.

1.1 Michel de Montaigne y Francis Bacon

El conjunto de textos que Michel de Montaigne publicó en 1580 bajo el título de *Essais* situó en el mapa literario un género que buscaba *examinar toda clase de asuntos desde el ejercicio del juicio y la experiencia*; una forma textual que, por el carácter fragmentario y heterogéneo de los temas y de su exposición, se consideró inacabada, parcial y propia de una inexactitud argumentativa que llevó a una lectura sesgada de los *Ensayos* y, de acuerdo con Bensmaïa (2017), al fracaso de los historiadores de la literatura para dar cuenta de su originalidad y clasificarlos. No fue sino con la publicación de *Essays: Religious Meditations. Places of Persuasion and Dissuasion. Seen and Allowed* (1597) del filósofo inglés Francis Bacon que el ensayo comenzó a pensarse como un texto concluyente en el que predominaba lo concreto y la exposición de principios o verdades esenciales. A diferencia del llamado padre del empirismo, Montaigne “ni [era] representante de un ‘sistema’ filosófico singular ni portador de tesis o cuestiones filosóficas singulares” (Bensmaïa, 2017, p. 33).

Si con Bacon el ensayo formula hipótesis y es más cercano al método científico, con Montaigne es potencialidad; su escritura favorece un desplazamiento del pensar que “permite producir un número *indefinido* de desarrollos a partir de un conjunto finito de elementos...

aquí lo que se vuelve la regla son el desbordamiento de sentido y los efectos marginales” (Bensmaïa, 2017, pp. 32, 34). Dicho de otro modo, en los ensayos de Montaigne hay una columna vertebral de ideas, que se replican, que eluden conclusiones y buscan la máxima producción de sentidos. Así, donde el ensayo de Montaigne se “basa en ‘vivencias’, el de Bacon en ‘abstracciones’; [donde el] ensayo de Montaigne gana en ‘intensidad’, el de Bacon en ‘orden’. El primero es más ‘natural’, el segundo más ‘artístico’. El primero intensifica lo ‘individual’, el segundo lo ‘prototípico’. En Montaigne, en fin, domina la intuición ‘poética’, en Bacon la ‘retórica’” (Gómez, 1992, p. 9).

En el proyecto de Bacon, el ensayo tiene un matiz cientificista y su “acercamiento conciso, aparentemente objetivo, ciertamente impersonal, a las grandes cuestiones filosóficas de la humanidad... [se instaura como] un modelo alternativo a la declarada subjetividad de Montaigne” (Skirius, 1994, p. 9). No es casualidad que con Bacon se definiera el método científico y su ensayística fuera precursora y base del positivismo del siglo XIX, un sistema filosófico que terminaría por alejar el ensayo de la propuesta inicial de Montaigne y le atribuiría, como explica Weinberg (2007a), “un papel instrumental... como un vehículo de ideas que debían exponerse de forma clara, económica y distinta” (p. 79)³.

Como casos aislados, la ensayística de Montaigne y la de Bacon nos colocan frente a dos expresiones cuya distancia, como explica Phillip Lopate (1995), es sólo de grado: “Francis Bacon y sus seguidores tenían una forma más impersonal, magisterial, normativa y didáctica que el escéptico Montaigne. Pero no hay que verlos como opuestos; la distinción entre ensayo formal e informal puede ser exagerada, y la mayoría de los grandes ensayistas han cruzado la línea con frecuencia” (p. xlvi).ⁱⁱ A pesar de sus diferencias, ambas formas de escritura ponen en primer plano de la enunciación un yo; un punto de vista que “remite al observador a la vez que al objeto mirado a través de una configuración del lenguaje que supone la consolidación de una nueva forma en prosa” (Weinberg, 2007a, p. 23). El asunto entre Montaigne y Bacon pasa de ser “qué hacen” a “cómo lo hacen”, a preguntarnos de qué modo ambas formas del ensayo responden a las demandas intelectuales que redefinieron el saber de cada época.

³ De acuerdo con el *Diccionario del Español de México* (DEM), el positivismo es un sistema filosófico formulado por Augusto Comte, según el cual sólo la experiencia puede dar cuenta de la realidad y, en consecuencia, niega la metafísica, la especulación y la religión, y hace de la ciencia el único medio válido para preguntarse sobre el mundo y la existencia, y para dominar la naturaleza y comprender al ser humano.

Cuando Montaigne escribe en el prólogo a los *Ensayos* “Yo soy el tema de mi libro”, el yo se convierte “en punto de partida indispensable para el conocimiento de la condición humana y de su mundo... la propia existencia personal es objeto de descripción y de análisis y, a través de este ejercicio se accede a una reflexión sobre los factores concretos del conocimiento” (Mora, 2012, p. 102). Los ensayos de Bacon, por otro lado, están lejos del modelo de la ensayística de Montaigne. Luis Augusto Mora (2012) resume la distancia del siguiente modo: “el lenguaje en que se expresa [Bacon] está conformado por aforismos precisos que abordan directamente el tema, sin digresiones ni alusiones a procesos reflexivos o a descripciones de situaciones o experiencias, aun cuando los hechos sean invocados como pruebas y como ejemplos. No hay la exposición permanente del yo” (p. 106). Los despliegues del yo de Bacon y de Montaigne dan origen no sólo a dos maneras de argumentar, sino también a una nueva modalidad de lectura.

A decir de Réda Bensmaïa (2017), la unidad del texto ensayístico de Montaigne “exige una nueva definición del concepto de texto, al mismo tiempo que una nueva posición de lectura. En efecto, como el ordenador del texto ya no es un principio de autoridad... el lector deberá abrirse camino en la dispersión filosófica de los fragmentos” (p. 33). Puesto que remite al mundo con un carácter predominantemente no ficcional, esta modalidad de textos establece un acuerdo de intelección y un contrato de veridicción (Weinberg, 2007a) y precisa que el lector adopte “un razonamiento lateral y a menudo incompleto, [que deje fuera] la linealidad del discurso encadenado y consecuente que llega hasta el final” (Escalante, 2009, p. 22). Un razonamiento que deriva del carácter prometeico del ensayo, es decir, “de su capacidad mediadora entre mundos y articuladora de experiencias... de la búsqueda de enlace entre lo particular y lo universal, entre la situación concreta y el sentido general” (Weinberg, 2007a, pp. 10, 11).

Dicho carácter prometeico tiene la facultad de amalgamar distintos géneros y formas del discurso, una hibridez genérica y discursiva que encarna la figura mitológica del centauro. ¿Vale la pena preguntarnos, como lo hace Escalante (2009) a propósito de la imagen del *centauro de los géneros* de Alfonso Reyes, si debido a su hibridez el texto ensayístico depende más de una determinada expectativa de lectura que de ciertos atributos formales que lo organizan como género? En su razonamiento, Escalante enfatiza lo fragmentario e inestable de la hibridez sobre la capacidad de vinculación que sí destaca Weinberg:

[En] distintos momentos históricos [el ensayo] se distingue con la autonomía relativa de otras familias textuales en prosa... entra en relación tanto con formas dotadas de una cierta especificidad artística y literaria (el poema en prosa o la prosa poética, por ejemplo) como con la familia de la prosa de ideas (tratado filosófico, discurso didáctico, etc.), o con otras formas pertenecientes a la prosa del mundo (pensemos, por ejemplo, en los ámbitos retórico, jurídico o político). Pero, más aún, el ensayo entra en diálogo con otros géneros como la narrativa, la poesía, el teatro. (2007a, p. 21)

Pensar la hibridez del ensayo desde su carácter prometeico nos permite ver su supuesta falta de estructura en el sentido que la entiende Lopate (1995): como una estrategia para desarmar al lector bajo la apariencia de una espontaneidad natural y no como una realidad de composición. No obstante, y al margen de su excesivo énfasis en la hibridez, coincido con Escalante cuando afirma que el ensayo debe tener un eje intelectual: “por narrativa, poemática, dramática o informativa que pueda ser su vestidura, la médula del ensayo tendrá que ser intelectual o no será ensayo. Lo dominante en éste ha de ser el pensamiento, abrupto o razonado, intuitivo o escalonado, pero pensamiento al fin” (2009, p. 16).

Desde sus orígenes en el siglo XVI el ensayo ha evitado toda definición axiomática y su estudio se ha convertido en una tarea tan ambiciosa como escurridiza. De acuerdo con Liliana Weinberg (2007a), los numerosos estudios y definiciones responden a la complejidad intrínseca del ensayo y también a “la perspectiva de análisis y línea teórica adoptadas que lleva a considerarlo como un género, una clase o tipo de textos, una forma discursiva... una modalidad enunciativa, una actividad intelectual, un modo de articulación de nuestros pensamientos, del encadenamiento de ideas, una poética del pensar, un estilo del mirar, del pensar y del decir” (p. 18, 130).

Paradójicamente, el ensayo es todo eso y más: es una apuesta estética, la puesta en marcha de un punto de vista particular, “una *deriva*, es decir, una excursión fortuita, imprevisible y llena de riesgo a través de zonas poco exploradas del pensamiento” (Abenshushan, 2007, p. 102); es un “pensamiento paradójico que no concluye nunca, pero que queda resonando en el éter de la inteligencia con el aleteo de lo probable” (Escalante, 2009, p. 22), una escritura *a medio camino entre el tratado y la poesía*, un motivador de rutas y horizontes heterodoxos, un trayecto sacrílego: “Con el ensayo se avanza por el terreno solitario de la subjetividad, de espaldas a las doctrinas establecidas, con el fin de sopesar un asunto, cualquiera que este sea, en la báscula interna, someterlo al escrutinio de la experiencia personal, a su ensayo. El género nace con un ojo puesto en el escepticismo y otro en la

reivindicación de la experiencia; descrea de lo aprendido, sigue el sendero de la herejía y entonces voltea hacia la propia subjetividad” (Amara, 2012, párr. 2). Es, también, una interpretación verbalizada del mundo que, de manera circular, el ensayista ofrece al mundo mismo sobre el que ensaya. El ensayo es, para decirlo con Weinberg, la escritura de una lectura y lectura de una escritura, la representación y elaboración artística del acto de pensar.

1.2 El ensayo personal estadounidense⁴

La definición de *ensayo personal* en la crítica literaria estadounidense está llena de altibajos. En *A Handbook of Literature* de Hugh Holman y William Harmon se puede leer que el término hace referencia a “un tipo de ensayo informal, con un estilo íntimo, cierto contenido o interés autobiográfico y una forma conversacional urbana” (cit. en Lopate, 1995, xxiv).ⁱⁱⁱ Para Wendell V. Harris (1996) “el ensayo personal se basa en la reflexión concienzuda y despreocupada de un individuo sobre ciertas experiencias que parecen tener un significado importante, y en el desarrollo de un estilo de prosa que hace posible que se proyecte la cualidad de la mente de la persona que expone tales reflexiones” (1996, p. 939).^{iv} A dos siglos de su nacimiento en Estados Unidos, el término además designa otro tipo de escritura en primera persona que transforma aquel estilo íntimo del que hablan Holman y Harmon en un lamento, una queja, y a veces ambas, sobre las condiciones de vida de quien escribe.

El auge de este tipo de textos, que Jia Tolentino (2017) denominó la *industria de la escritura en primera persona*, es un fenómeno restringido a la web, a sitios como *Gawker*, *Jezebel*, *xoJane*, *Salon*, *BuzzFeed Ideas*, *The Toast*, *The Awl*, *The Hairpin*. Como lo entiende

⁴ En México rara vez empleamos el término *ensayo personal*, es decir, en nuestra crítica literaria se prefiere el término *ensayo* y en el “cabén” distintos modos de expresión ensayística (en *El ensayo mexicano moderno*, José Luis Martínez les llama “modalidades”). En nuestra crítica, el término *ensayo personal* tiene sus probables equivalentes en *ensayo creativo* y *ensayo literario*, pero incluso dentro de estas dos maneras de nombrarlo entran un sinnúmero de expresiones que no necesariamente conservan el elemento vivencial y de experiencia como centro de la argumentación. Véase, por ejemplo, cómo Liliana Weinberg (2007a) reflexiona sobre el ensayo en términos más amplios, donde lo mismo caben textos de Heidegger, Foucault y Adorno, como de Borges, Woolf y Swift, o cómo Víctor Barrera (2017) argumenta que la división de categorías, *ensayo creativo* o *literario* y *ensayo académico* o *riguroso*, proviene de necesidades extraliterarias: de reglamentaciones para otorgar becas o premiar escritos para aligerar el trabajo de la burocracia cultural y educativa (p. 13). Por contraste, la crítica literaria estadounidense, con su consabida practicidad e impulso clasificatorio, divide el ensayo en formal e informal y dentro de cada una de estas clasificaciones incluye diferentes maneras de estructurar, y por lo tanto, de argumentar el género. Dado que esta tesis versa sobre traducción de ensayo, y reflexionar sobre las tradiciones críticas mencionadas implica una investigación de otra naturaleza, en lo sucesivo emplearé el término *ensayo* cuando me refiera al género literario y *ensayo personal* para referirme a la recodificación estadounidense del género, en específico a la producción de los años setenta en adelante.

Tolentino, el ensayo personal está más cerca de una confesión exacerbada que de una exploración del yo que busca un efecto de intimidad y franqueza y traduce lo singular en una experiencia universal. En realidad, como señala Bossiere (2017), Tolentino no habla de lo que en literatura se conoce como ensayo personal, sino sobre el ensayo confesional, más específicamente sobre el ensayo confesional de publicaciones en Internet dirigidas al público femenino. Sirva el uso erróneo que hace Tolentino del término *ensayo personal* para acentuar un error común en la crítica literaria: “comparar lo personal y lo confesional es una falsa equivalencia muy frecuente, y un enorme menosprecio de todo lo que abarca la escritura de no ficción en primera persona” (Bossiere, 2017, párr. 1).^v El término también puede referirse a la recodificación estadounidense de la tradición ensayística de Michel de Montaigne que se consolidó con la publicación de *The Art of the Personal Essay: an Anthology from the Classical Era to the Present* (1995), una antología editada por el crítico literario y ensayista estadounidense Phillip Lopate con el objetivo de interpretar el *ensayo personal* ya no como una subcategoría del ensayo, sino como una tradición con derecho propio.

La antología de Lopate se inscribió en el campo literario estadounidense como una lectura de la tradición del ensayo de Montaigne en la que el término “personal” evidenciaba las marcas de pertenencia y de relación con un individuo, con una voz única que interpreta su entorno. Si bien la adjetivación “personal” se antoja reiterativa es, en realidad, la forma en que los ensayistas de la década de los setenta cuestionaron la relación del individuo con su contexto. En palabras de Lopate: “La desvergonzada subjetividad del ensayo personal lo hace menos sospechoso en un momento en que la gente ha aprendido a desconfiar de las afirmaciones ‘sin valor y objetivas’ de la erudición y la ciencia” (1995, p. xliii).^{vi} Por otro lado, este tipo de ensayo fue un medio de crítica ante el colapso del pensamiento dogmático del siglo XX: “En nuestro siglo, cuando los grandes sistemas filosóficos parecen haberse derrumbado por su propio peso y por su mancha autoritaria, el ensayo libre y desenfadado [el ensayo personal] aparece de pronto como una manera seductora de abrir el discurso filosófico” (Lopate, 1995, p. xliii).^{vii} Abrir el discurso desde la tentativa y la potencialidad del pensamiento disperso. De esta manera, “el ensayo personal supone un modo de ser, apunta un camino para que el yo funcione con relativa libertad en un mundo incierto. Escéptico pero en equilibrio giroscópico, libre de engaños, pero tolerante con los defectos y

las inconsistencias. Este modo de ser responde a la condición existencial moderna, que Montaigne diagnosticó por primera vez” (Lopate, 1995, p. xlv).^{viii}

Con estas ideas como telón de fondo, Lopate propuso una serie de rasgos temáticos y formales que acentúan la singularidad del ensayo personal y dibujan una línea diacrónica que pasa por Michel de Montaigne y hasta sus precursores en la Edad Clásica, con Séneca y Plutarco, y en la literatura japonesa y china medieval, con Sei Shonagon, Yoshida Kenko y Ou-Yang Hsiu: el elemento conversacional; honestidad, confesión y privacidad; las contracciones y expansiones del yo; el papel de la contrariedad; el problema del egoísmo; insolencia e ironía; la figura del ocioso; el pasado, lo local y la melancolía; la cita y los usos del conocimiento; asunto de forma y estilo, y el ensayo personal como modo de ser y pensar.

The Art of the Personal Essay continuó el supuesto de Montaigne de que hay una cierta unidad en la experiencia humana, produjo un discurso sobre un tipo de texto que hasta la actualidad se denomina *personal* en la crítica literaria angloamericana, y abrió camino a otras antologías, revistas, y libros de carácter didáctico escritos por practicantes y estudiosos del ensayo.⁵ Como todas las reescrituras mencionadas, el propósito no explícito de la antología de Lopate fue entablar un diálogo entre la tradición ensayística de Michel de Montaigne y un movimiento de recodificación del género que comenzó en el siglo XIX con Henry David Thoreau, pero que encontró su momento culminante entre las décadas de los setenta y los noventa del siglo XX con la obra de ensayistas como Gore Vidal, Joan Didion, Adrienne Rich, Richard Rodriguez, Annie Dillard y el mismo Lopate. Una generación que daba mayor peso a lo vivencial, a la experiencia, y a la subjetividad de la voz ensayística.

Como su definición, el origen del ensayo personal en lengua inglesa es también accidentado. Sobre los pioneros se ha mencionado al inglés Abraham Cowley, que “mantuvo la intención de Montaigne al procurar transmitir un momento íntimo de reflexión personal sobre cualquier tema que se le ocurriera” (Lopate, p. 115),^{ix} a Francis Bacon (Harris, 1996),

⁵ **Antologías:** *The Literature of Reality* (1996) de Gay Talase, *The Norton book of Personal Essays* (1997) de Joseph Epstein, *In fact: the Best of Creative Nonfiction* (2005) y los tres volúmenes de *The Best Creative Nonfiction* (2007, 2008, 2009), editados por Lee Gutkind. **La revista literaria** *Creative Nonfiction*. **Libros de carácter didáctico:** *Creative Nonfiction: Researching and Crafting Stories of Real Life* (1996) de Philip Gerard, *The Art of Creative Nonfiction* (1997) de Lee Gutkind, *The Fourth Genre: Contemporary Writers off/on Creative Nonfiction* (1999) de Robert L. Root Jr. y Michael Steinberg, *Imaginative Writing: The Elements of Craft* (2002) de Janet Burroway, *Writing True. The Art and Craft of Creative Nonfiction* (2006) de Sondra Perl y Mimi Schwartz, *Crafting the Personal Essay* (2010) de Dinty W. Moore, y *To Show and to Tell: The Craft of Literary Nonfiction* (2013) de Phillip Lopate.

y a Joseph Addison y Richard Steele, antes de llegar a lo que muchos creen que fue su más gloriosa representación en los trabajos de William Hazlitt (Chevalier, 1997). Del otro lado del Atlántico, se designan como fundadores de la tradición estadounidense a Ralph Waldo Emerson (Dillard, 1988b; Chevalier, 1997) y a Henry David Thoreau (Lopate, 1995). No obstante el inventario de distintos orígenes del ensayo personal, la mayoría de los críticos coincide en que la tradición se filtra de la idea de Montaigne, *cada hombre porta en sí la totalidad de la condición humana*, hacia el trascendentalismo estadounidense.

Apegados al principio de Montaigne, que estaba convencido de que, a pesar de la diversidad humana, existe una unidad básica en la experiencia (Lopate, 1995), Emerson y Thoreau desarrollaron la exploración de una espiritualidad naturalista y desestructurada, donde la individualidad y la unidad, la naturaleza, la percepción sobre la lógica, la esencia del hombre como algo puro y divino fungieron como centro del movimiento trascendentalista. Aunque muchas de las generaciones siguientes a Emerson y Thoreau se alejaron de las bases temáticas del trascendentalismo, la huella del yo quedó inscrita en toda una genealogía: desde H. L. Mencken y James Thurber en el siglo XIX, Seymour Krim y James Baldwin a mitad de siglo XX, hasta Wendell Berry, Barry Lopez y Annie Dillard que retomaron las bases propuestas por Thoreau y, junto con Phillip Lopate, Lee Gutkind y otros ensayistas, llevaron la premisa de Montaigne, *soy yo mismo la materia de mi libro*, a una expresión más literal.⁶

Afines al estilo de los ensayos del *Libro III* de Montaigne, esta generación de ensayistas evitó un tratamiento exhaustivo y categórico del cualquier tema y procuró “poner el ‘yo’ o el ángulo idiosincrásico del escritor en el centro de la escena” (Lopate, 1995, p. xxiv).^x Para Theresa Werner (en Chevalier, 1997) la estructura del ensayo personal es más intuitiva y orgánica que lógica y rígida, y refleja el funcionamiento interno, a menudo contradictorio, de la mente. Los temas, lejos de ser abiertamente políticos, giran en torno a “las cosas comunes... las relaciones humanas con la familia y los amigos... los recuerdos de la infancia

⁶ Richard M. Chadbourne (en Chevalier, 1997) explica que Montaigne no comenzó con el tipo de ensayo largo y personal característico de los libros posteriores, especialmente el *Libro III*, sino que creció hacia él. Chadbourne coincide con Erich Auerbach en que el gran pionero de los estudiosos de Montaigne, Pierre Villey, demostró que la forma de los *Ensayos* proviene de las colecciones de *exemplum*, citas y aforismos; todos géneros muy populares que servían para difundir el material humanístico y, junto con Douglas Bush, afirma que la evolución de los ensayos de Montaigne personifica la evolución general del *commonplace book*, como se conocían estas colecciones en Inglaterra, hacia las reflexiones independientes.

y la reflexión sobre pasatiempos como los viajes, los paseos y el ocio” (p. 1388).^{xi} Fuera a partir de la relación entre la vida interior y el mundo natural, como en *Pilgrim at Tinker Creek* (1974) de Dillard; del vínculo entre la vida de soltería, la ciudad y el arte, como en *Bachelorhood: Tales of the Metropolis* (1981) de Lopate; o desde la autobiografía individual que es también la autobiografía de una ciudad, como en *The White Album* (1979) de Didion, el ensayo personal de los setenta hizo del elemento vivencial y de experiencia un objeto de discusión y de análisis y, en ese sentido, una apuesta estética y una postura crítica que, “a diferencia del ensayo formal, [dependió] menos del razonamiento hermético que del estilo y la personalidad, lo que Elizabeth Hardwick llamó ‘la firma personal del solista que fluye a través del texto’” (Lopate, 1995, p. xxiv).^{xii}

El nacimiento del *Nuevo Periodismo* diferenció a estos ensayistas de las generaciones previas. La década de los setenta en Estados Unidos fue testigo de conflictos políticos y sociales, originados principalmente por las protestas contra la guerra de Vietnam y la crítica a los roles tradicionales de la mujer en la sociedad, que abrieron una brecha ideológica entre las generaciones de jóvenes y adultos. Atestiguó, también, cómo la radio, y luego la televisión, se convirtieron en los medios de comunicación elegidos para satisfacer la creciente demanda de noticias de última hora. De acuerdo con Pablo Calvi (2010), lo anterior también contribuyó al desarrollo del *Nuevo Periodismo* del mismo modo en que lo hizo la creciente alfabetización y el aumento en número del público informado y deseoso de acceder a formas alternativas del periodismo que dieran cuenta, con mayor precisión, de los vertiginosos acontecimientos sociales.

En respuesta a la obsesión por la objetividad del periodismo tradicional, autores como Norman Mailer, Tom Wolfe, Gore Vidal, Truman Capote, Joan Didion, Hunter S. Thompson y Gay Talese exploraron cada ángulo posible de la subjetividad del yo desde “dos formas diferentes de responder al problema de la diversidad social y cultural y de situar al periodista con respecto a las tradiciones del periodismo y a la historia más amplia de la sociedad estadounidense” (Eason en Roberts, 2018, p. 61).^{xiii} De acuerdo con Nancy Roberts (2018), David Eason llamó a estas respuestas: “realistas” y “modernistas”. La primera, característica de los textos de Capote, Talese y Wolfe, asegura que las formas convencionales de comprensión siguen siendo válidas, mientras que los textos modernistas de Didion, Mailer, Vidal y Thompson describen cómo se siente vivir en un mundo en el que no hay consenso

sobre un marco de referencia que explique su significado. Ambas formas del *Nuevo Periodismo* desarrollaron técnicas y recursos compartidos: construcción escénica, transcripción de diálogos completos y un punto de vista unificado, de acuerdo con Pablo Calvi (2010); y el reportaje de inmersión, la precisión de los hechos, el uso de estructuras complejas, el simbolismo y una voz distintiva, como afirma Roberts (2018) al referirse a la caracterización que hace Norman Sims del género en su prólogo a *The Literary Journalists*, la primera antología de periodismo literario publicada en 1984.

El *Nuevo Periodismo* fue más allá de las historias e interpretó su sentido más amplio y su significado social (Wacker, 2018). Se tenía que hacer algo más que reportar acontecimientos. Se trataba de comprender el caos cultural por medio de la experiencia personal. La presencia del periodista dentro de la historia, la construcción de escenas y la transcripción de diálogos, les permitió situar dentro de un contexto sus observaciones y crear una atmósfera íntima y de familiaridad. De todos los recursos y técnicas, la construcción de una voz unificada y particular resultó muy productiva para los ensayistas. Según Joseph Epstein (1997), el ensayo personal aprovechó al máximo la construcción de una voz para explorar su entorno desde una mirada subjetiva:

Cualquiera que sea el tema ostensible de un ensayo personal, en el fondo el verdadero tema es el autor del ensayo. En todo escrito serio, por mucho que se intente alcanzar la objetividad, el autor deja sus huellas. Pero en el ensayo personal, las pretensiones de objetividad se abandonan desde el principio, se quitan todas las máscaras y el ensayista procede con una subjetividad descarada. Esta presentación directa del yo, cuando se produce, le da al ensayo personal tanto su encanto como su intimidad. (p. 18)^{xiv}

Del *Nuevo Periodismo*, los ensayistas aprovecharon la plasticidad del discurso para verbalizar sus experiencias, entendieron el ensayo como un producto ideoestético que integraba los elementos formales y temáticos y que, al estilo de Montaigne, partía de la experiencia personal y desembocaba en la experiencia colectiva. Al referirse a la escritura, Dillard (1989) expresa lo siguiente: “cuanto más literario es el libro —más puramente verbal, confeccionado oración por oración, más imaginativo, razonado y profundo—, más probable es que la gente lo lea” (p. 19).^{xv} Y Joan Didion, al reflexionar sobre su poética en “Why I Write” (1976), detalla un proyecto de escritura que bien puede extenderse a esta generación de ensayistas: “cambiar la estructura de una frase altera su significado de forma tan definitiva e inflexible como la posición de una cámara altera el significado del objeto que se fotografía.

La disposición de las palabras es importante, y la disposición que quieres se encuentra en la imagen que tienes en tu mente... La imagen te dice cómo tienes que ordenar las palabras y la disposición de las palabras te dice, o me dice a mí, lo que ocurre en la imagen” (párr. 9).^{xvi}

La resolución de escribir sobre temas generales desde una mirada particular, lo que Epstein (1997) definió como *un modo de descubrimiento, de manifestar una verdad para sí mismos y para los lectores*, impulsó a esta generación de ensayistas, como explica Ned Stuckey-French (en Chevalier, 1997), a adoptar otros recursos y técnicas que las figuras del *Nuevo Periodismo* habían tomado de la ficción: el uso de diálogos, desarrollo de escenas, detalles sensoriales, puntuación experimental, coloquialismos y neologismos. Con ello, hicieron que la forma del ensayo fuera aún más abierta de lo que había sido desde, al menos, la década de 1920, lograron que nuevas voces utilizaran el ensayo para dirigirse a nuevos grupos de lectores (Susan Sontag, Cynthia Ozick, Stanley Elkin) y ampliaron los alcances del ensayo al narrar como observadores activos, fuera desde los centros turbulentos de su tiempo (Alice Walker, Angela Davis, Toni Morrison, Audre Lorde, Richard Rodriguez, Adrienne Rich) o desde el mundo natural como centro epistémico del individuo (Wendell Berry, Barry Lopez, Annie Dillard).

Hacia el sur del continente, el *Nuevo Periodismo latinoamericano*, aunque similar en objetivos, empleó técnicas de escritura distintas por razones contextuales e ideológicas. Los países de Latinoamérica, a diferencia de Estados Unidos que vivía en una relativa democracia, se encontraban bajo regímenes autoritarios y la mayoría sufría una rigurosa censura o una sustancial restricción de su libertad de expresión. Los practicantes del género, entre los que se pueden mencionar a Rodolfo J. Walsh, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Gelman y Mario Benedetti, también insistieron en narrar la historia pero, como explica Pablo Calvi (2010), en el nivel formal tomaron un camino diferente al del *Nuevo Periodismo estadounidense*. Debido a que el *Nuevo Periodismo latinoamericano* no gozaba de los mismos niveles de libertad y apertura, el lugar del escritor no podía ser el centro de la historia. Sus plumas militantes seguían el mandato central del género: “enfocarse en los objetos del reportaje, y no en los reporteros, para contribuir al avance social en diferentes frentes... Los autores, y a veces incluso los protagonistas de sus historias, asumían un papel secundario, subordinado a los intereses de clase y nacionales. En ese sentido, los protagonistas de la no ficción latinoamericana solían cumplir una función

simbólica, y sus narraciones tenían una gran carga alegórica” (Calvi, 2010, p. 70).^{xvii} Para estos escritores el uso del yo estaba negado y la falta de una postura autoral explícita era sintomática de la persecución metódica que sufrieron por parte de los gobiernos militares. ¿La consecuencia? Que la mayor parte de la no ficción latinoamericana escrita de los cincuenta a los setenta prefiriera el uso de un narrador omnisciente para crear una figura narrativa lo suficientemente alejada del autor de carne y hueso, pero que fuera, al mismo tiempo, testigo y voz crítica de las atrocidades que ocurrían en su contexto.

La influencia de este *Nuevo Periodismo* fue más visible en la crónica latinoamericana (Ventura, 2020) y en el surgimiento de la novela de no ficción con las obras *Relato de un naufrago* (1955) del colombiano Gabriel García Márquez y *Operación Masacre* (1957) del argentino Rodolfo J. Walsh (Calvi, 2010). Sin regresar mucho en la historia, es posible reconocer cómo el estilo libre de ornamentos estéticos de la obra de Walsh se aleja de la estilización saturada de los textos de Wolfe, aunque sea semejante al estilo de *The Muses Are Heard* (1956) de Truman Capote. Con esta observación sólo intento decir que, incluso desde la década de los cincuenta, e independientemente de la función social y estética de las obras, el uso de las técnicas y estrategias de la ficción en los textos no ficcionales prefiguraba la hibridez genérica tan característica del posmodernismo en la segunda mitad del siglo XX. En América Latina, con el incremento de lectores de periódicos y revistas a partir de la década de los ochenta, aumentó también la producción escrita en estos medios y los límites entre las palabras *periodista*, *cronista* y *ensayista*, aunque perdieron nitidez, ganaron en posibilidades de escritura.

La naturaleza militante del *Nuevo Periodismo latinoamericano* se remonta a 1845 cuando el escritor y político argentino Domingo Sarmiento escribió su obra maestra *Facundo* (Calvi, 2010). De manera similar, la militancia del ensayo latinoamericano está datada en sus orígenes. La mayoría de los críticos coincide en que el ensayo latinoamericano nació hacia finales del siglo XVIII para dar voz a los movimientos independentistas y que, desde su nacimiento, se distanció de sus precursores europeos y asumió un modelo peculiar que reflejaba las realidades del nuevo mundo (Saunero-Ward, en Chevalier, 1997). Ensayistas del centro y sur del continente, los argentinos Juan Bautista Alberdi (1810-1884) y Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), y el cubano José Martí (1853-1895), teorizaron sobre la historia e identidad “americanas”. A muy temprana edad, el ensayo en América Latina se

vinculó con la creación de sistemas filosóficos y con la hoy en día denominada crítica social. Desde entonces, la escritura de ensayo latinoamericano ha sido más cuantiosa en el terreno de lo que Weinberg (2007b) llama el ensayo de interpretación, con su antecedente en el *Facundo* de Sarmiento y aparente culminación en el siglo pasado con José Carlos Mariátegui y Ezequiel Martínez Estrada. E insisto en mencionar que es aparente pues lo que va del siglo XXI parece estar marcado por un regreso al ensayo de interpretación.

Vale la pena, entonces, detenerse en la genealogía del ensayo latinoamericano por dos razones. Primero, porque un panorama más amplio de las recodificaciones del género deja ver con mayor facilidad las diferencias entre las tradiciones de ensayo mexicano y estadounidense y, en ese sentido, permite subrayar la relevancia del ensayo personal para nuestro presente. En segundo lugar, para determinar la manera en que estas diferencias incidieron en la traducción de ensayo en México, desde la segunda mitad del siglo XX y hasta el cambio de siglo, con la intención de entender el subsistema en el que se inserta mi retraducción de “Total Eclipse”. Esta reflexión está destinada al capítulo siguiente.

1.3 Las rutas latinoamericanas

En la literatura en lengua española, José González (2004) encuentra dos rutas inaugurales del ensayo: la española y la hispanoamericana. González ubica a los precursores del ensayo español en el medioevo del siglo XI y en el siglo XII, pero data el origen del género en el Siglo de Oro, en 1539, con *El menosprecio de la corte y alabanza de la aldea* de Antonio de Guevara (1480-1545). A este libro, que trata los problemas nacionales y la identidad de la cultura, le siguen un gran número de textos ensayísticos morales y políticos anclados en el didactismo y el método. A partir del siglo XVII, se incluyen reflexiones sobre la literatura, la estética, la interpretación histórica y filosófica y, durante los siglos XVIII y XIX, se desarrollan tradiciones críticas en torno a las causas de la decadencia de la cultura española.

Ese mismo impulso de cuestionar el presente inmediato se puede encontrar en el núcleo del ensayo latinoamericano. Desde su nacimiento con los movimientos independentistas en el siglo XVIII, el ensayo latinoamericano ha mostrado un temperamento militante como respuesta a la represión que ejercían las esferas en el poder y como un medio para dar rostro a la identidad individual y colectiva de una nación y de un continente. A decir de Veronica Saunero-Ward (en Chevalier, 1997), los primeros textos ensayísticos que abordan los ideales

de independencia se publicaron clandestinamente a la par de las traducciones de textos revolucionarios americanos y franceses que habían sido introducidos de contrabando por criollos cultos (españoles nacidos en América). La llegada de la imprenta a Hispanoamérica permitió que la producción y publicación de ensayos fuera abundante y se pudiera dar respuesta a la situación histórico-social imperante. En palabras de González (2004): “la desintegración e integración de nuevos países y nuevas economías, el encuentro y descubrimiento de la realidad hispanoamericana, así pues los deseos libertarios dan forma a la vida intelectual, cuyos temas frecuentes en los ensayos son la libertad y la reflexión acerca de la identidad nacional” (párr. 24).

En el siglo XIX, que surge “de los ideales románticos del humanismo reconciliador y la conciencia ilustrada del saber histórico y formador de naciones, el quehacer literario era un órgano integrador de luchas políticas” (De León, 2010, p. 6). Este nuevo siglo ubica a los escritores frente al reto de inventar las nuevas naciones y, como las expresiones españolas, el ensayo latinoamericano lleva de frente una “vocación pedagógica [edificada sobre] un deber cívico, [de modo que contribuir] a la conformación de la nacionalidad se engarza con la necesidad de educar a un país colonial” (Salazar, 2006, p. 45). Este proyecto se extiende del siglo XIX a la primera década del siglo XX, tiempo durante el cual la escritura de ensayo recorrería dos líneas diacrónicas: “la primera representa al ensayo unido a lo estrictamente social. Los temas refieren a ese rencor que produjeron los actos bárbaros de España y la necesidad de la independencia. La segunda es la suma de actos de poder ideológico-religioso igualmente bárbaros de la Iglesia. De tales confrontaciones surge el concepto de la ‘americanidad’ con ensayistas como José Martí, José Enrique Rodó o Juan Montalvo” (González, 2004, párr. 32).

Ya entrada la primera mitad del siglo XX, la historia y la identidad se examinaron desde sus plurales con la misma vocación pedagógica del siglo anterior. Pero los ensayistas dejaron atrás el proyecto de una identidad y una historia latinoamericanas unitarias en favor de la autonomía de lo regional. Liliana Weinberg (2007b) caracteriza este momento de equilibrio para la consolidación del género en América Latina como el “ensayo en tierra firme”, con representantes como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Juan Marinello y Cintio Vitier. Estos ensayistas tuvieron un papel activo en los asuntos públicos y aspiraban a generar un impacto en la sociedad. Hicieron del ensayo un vehículo de crítica, al mismo tiempo que un

artefacto estético cuya finalidad era entretener a los cultivados (Skirius, 1994). De esta manera, el ensayo latinoamericano abrazó “el humor, la erudición, la poética y el análisis estético, la crítica literaria y el psicologismo nacional, la política y la evocación histórica, la filosofía y la crítica social” (González, 2004, párr. 33).

La nueva poética del ensayo llegaría a su madurez con la publicación de “Las nuevas artes” (1944), que “se constituiría de algún modo en el manifiesto de la mayoría de edad del ensayo en América Latina” (Weinberg, 2007a, p. 79) y donde Alfonso Reyes (1889-1959) superaría la función “ancilar” que el género había heredado del positivismo para dejar de ser

una manifestación meramente instrumental y transparente, para mostrar que se trata de un género con su propia especificidad, su propia opacidad y cuyo valor para el conocimiento radica precisamente en su valor literario... [Reyes hace del ensayo] el instrumento y el lugar simbólico de despliegue de la inteligencia americana... reconoce la existencia y vigor de un género en plena expansión en las primeras décadas del siglo XX... [y advierte] el potencial futuro del ensayo, su apertura promisoriosa a un horizonte utópico, alentado por el principio de esperanza. (Weinberg, 2007a, pp. 79, 80)

Evidentemente, toda una constelación de nombres participó en la codificación del ensayo latinoamericano durante la primera mitad del siglo XX: Justo Sierra, Laura Méndez de Cuenca, Antonieta Rivas Mercado, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Juan Marinello, Cintio Vitier, entre otros. Pero si concebimos a Alfonso Reyes como la figura central del sistema crítico que se gestó en torno al género es porque, en esencia, renovó el diálogo con Montaigne y Bacon. Gracias a la obra de Reyes, el ensayo habría de reafirmarse como una “posibilidad de enlace y de síntesis de mundos diversos... tradición y creación... innovación sin ruptura, un encuentro de lo nuevo siempre a partir de lo clásico” (Weinberg, 2007a, p. 86)⁷. Y es que en la prosa de Reyes, comenta Espinasa (2015), “había una clara intención, si no de la invención de América, sí de la invención de México, pero la palabra invención designaba entonces a un proceso descriptivo” (p. 121). Tal fue la influencia de Reyes que su prosa instó a los ensayistas latinoamericanos a distanciarse de la poética dominante del género que había favorecido la exposición de ideas de forma clara, económica y concisa a la luz de un razonamiento científicista. El ensayo en América Latina debía, así, representar la voz de una conciencia histórica con la lucha ideológica como base de sus

⁷ Para una síntesis de la importancia de Alfonso Reyes en la configuración del ensayo moderno latinoamericano se puede consultar “Un ejercicio de la inteligencia”, en *Pensar el ensayo* (Weinberg, 2007) o *Situación del ensayo* (Weinberg, 2006) para un estudio más detallado.

reflexiones. Esto no implicó “que no se haya cultivado otro tipo de ensayos, aunque el ensayo literario que sigue ideológicamente la génesis de Latinoamérica fuera el más representativo del género” (Saunero-Ward en Chevalier, 2017, p. 1684).^{xviii}

Algo similar se puede decir del ensayo en México: si bien se escribió otro tipo de ensayos, predominaron las expresiones que buscaban dar un nuevo rostro a la nación. El constante crecimiento de las industrias durante la segunda mitad del siglo XX había intensificado la asimetría social y en las esferas económica y política el país “experimentó cambios significativos derivados de tres factores internos: el desgaste del modelo económico que produjo crecimiento, pero con desigualdad; la crisis de las relaciones entre el Estado y la sociedad, y la profundización del autoritarismo del régimen político que permeó a los sindicatos y al sistema de partidos” (Hernández, 2019, párr. 1). Se produjo el ambiente propicio para la transformación del Estado que “paulatinamente abandonó la ideología y el programa del nacionalismo revolucionario, y acogió el modelo neoliberal y el discurso de la globalización” (Hernández, 2019, párr. 1). Orientada por estas condiciones, en la esfera literaria el asunto fundamental

fue la modernización del país, la brusca y forzada transformación de un país preindustrial, rural, campesino y con poderosas atmósferas indígenas, aparentemente aislado de la vida occidental y arraigado en modos tradicionales y más o menos pintorescos, etc., en un país industrial y urbano... La polémica de la modernización llena [la literatura de la época]; se le canta y se le denuncia, se le analiza y se le documenta, se le describe y se le sueña. (Blanco, 1982a, p. 7)

De acuerdo con José Joaquín Blanco (1982a), la literatura mexicana manifestó una urgencia por volverse digna del siglo XX europeo: la idea de universalidad, la apertura a lo extranjero, salir al mundo y producir una literatura que compitiera con los escritores internacionales de renombre fue la política cultural del Estado y de los grupos intelectuales dominantes. No resulta extraño que por eso el segundo tomo de la todavía canónica antología de ensayo, *El ensayo mexicano moderno*, cerrara con textos que cuestionaban la idea de México y la mexicanidad con un temperamento similar a la tradición de Bacon: “El carácter del mexicano”, “Panorama de México” y “El mexicano y el humanismo”, escritos por el sociólogo José E. Iturriaga (1914-2011), el historiador Arturo Arnáiz y Freg (1915-1980) y el filósofo Emilio Uranga (1921-1988), respectivamente. De hecho, si tomamos en cuenta que los escritores latinoamericanos forman parte, como afirma Lauro Zavala (cit. en Salazar,

2006), “[de] una tradición comunitaria, donde se les exige un compromiso histórico y político que no se exige a los escritores en la sociedad [estadounidense]” (p. 46) y, al mismo tiempo, se veían condicionados por la presencia de gobiernos autoritarios, resulta lógico que para examinar asuntos de índole social y político los ensayistas descentraran la experiencia personal, la aprovecharan como un punto de partida más bien difuso o simplemente estuviera ausente. Convenía, era casi forzoso, distanciar a la persona de la voz en el ensayo.

Esta forma de escritura contrastaba con algunos ensayos estadounidenses de aquella época que, con un carácter literario y un fuerte énfasis en el acontecer social, ahondaban en la vida del ensayista para profundizar en la condición humana. Es cierto que Octavio Paz había dado un tratamiento decididamente literario a *El laberinto de la soledad* (1950) y *El arco y la lira* (1956) (Espinosa, 2015), sin embargo la voz ensayística en esos textos clausuraba toda referencia a su vida privada. Caso contrario al de *Notes of a Native Son* (1955) de James Baldwin y *Rocking the Boat* (1962) de Gore Vidal, ambos textos también con un profundo compromiso político, pero anclados en las vivencias de los ensayistas.

En nuestro país, la consolidación de la poética alentada por el deseo de modernización tuvo un protagonista, un título y el mecenazgo de una editorial: *El ensayo mexicano moderno* del crítico e historiador literario José Luis Martínez, publicado en 1958 por el Fondo de Cultura Económica como parte de su colección “Letras Mexicanas”. En los ensayos antologados se advierte

un panorama en el que están representadas diversas disciplinas estéticas o intelectuales —la historia, la filosofía, la sociología, la antropología, la crítica literaria y de arte, y la literatura—, es decir, reconoceremos un rasgo característico de la época moderna, la especialización... [La antología] ofrece una continuidad ideológica —que podría denominarse, en forma muy amplia, liberalismo— y una constante dignidad intelectual... una antología de ensayos formada necesariamente en función de un criterio estético y de un criterio intelectual. (Martínez, 1958, p. 28)

El proceso de selección y exclusión de textos que en conjunto abarcaban un siglo, legitimó una poética donde coexistían dos modos de pensar el género: el análogo a la tradición de Montaigne (*línea subjetiva*, le llamó Martínez) y el que abreva de la ensayística de Bacon, *la línea expositiva*. Una poética abierta del ensayo donde también cabía la duda: *¿Dónde situar el humor y la ironía de Julio Torri o de Salvador Novo?* Ante tal disyuntiva, Martínez comentó que acaso las únicas notas válidas sobre el estilo del pensamiento ensayístico moderno podían ser “las distintivas del carácter mexicano: la sobriedad, la

delicadeza, el profundo instinto nacionalista, la mesurada gravedad, el afán de comprensión universal” (1958, p. 27) y admitió la dificultad de definir categóricamente el género: “no puedo afirmar que todos los escritos aquí reunidos sean estrictamente ensayos. He procurado que, dentro de la variedad de formas y matices que permite el género, los seleccionados satisfagan las condiciones esenciales que la sola preceptiva de la costumbre ha fijado y que, además, tengan un relieve literario o bien que representen etapas importantes en la historia de las ideas” (1958, p. 30).

Resulta significativo que esta antología instaurara un discurso cultural a favor de un entendimiento distinto de la mexicanidad, además de que contenía lo que Lefevre (2017) llama las “nociones teóricas importantes” de donde se abstraen las “reglas” de funcionamiento del género y que no siempre están explícitas en medios escritos. De esta manera, los ensayos antologados moldearon la sensibilidad de una tradición literaria que convenía volver más cosmopolita, universitaria y científica, y marcaron un parámetro para las generaciones futuras de ensayistas sobre qué se escribe y cómo se debe escribir.

Como es casi natural, la manipulación del ensayo también confeccionó una figura del ensayista: el hombre intelectual especializado que, por extraño que parezca, no es ensayista de profesión. Dividida en dos volúmenes, la antología reúne textos de cincuenta y seis hombres nacidos entre 1848 y 1938. La mayoría de los escritores seleccionados, explica Mata (2005), cultivaron el ensayo como actividad secundaria; entre cuentistas, poetas, dramaturgos y filósofos, los únicos ensayistas de profesión eran Alfonso Reyes y Ramón Xirau, de modo que no había ensayistas, sino profesionales de las letras que escribían ensayos.⁸ El hecho de que no se antologaran ensayos escritos por mujeres con toda seguridad se debe a la naturaleza incisiva de sus textos. Reflexionar sobre la asimetría social entre mujeres y hombres suponía una concepción del ensayo a contracorriente de los proyectos literarios dominantes en sus respectivas épocas. ¿De qué otro modo puede uno explicarse que no se incluyeran en la antología a Laura Méndez de Cuenca ni a Antonieta Rivas Mercado, contemporáneas de Sierra y Vasconcelos; a Rosario Castellanos, Inés Arredondo y Margo Glantz,

⁸ El listado de ensayistas incluidos en la antología se puede consultar en la *Tabla 1* del Apéndice.

contemporáneas de muchos de los autores antologados, cuando sus aportaciones son hoy en día puntos de inflexión en la poética del género?⁹

Ya instaurado el modelo a seguir del ensayista, con Octavio Paz como celador de la cultura durante y después del agitado contexto social de las movilizaciones de los ferrocarrileros en 1959, de los médicos entre 1964 y 1965 y de los estudiantes en 1968, la mayor parte de los ensayistas de las décadas posteriores continuó con la escritura unida a lo estrictamente social, al concepto de la “mexicanidad” y sobre temas variados en torno a la relación entre literatura y sociedad. Pero México no fue un caso aislado. La convulsión social de los setenta y ochenta de nuestro país coincidió con los movimientos de liberación nacional y las guerrillas en Latinoamérica, con las acciones militares emprendidas por los regímenes latinoamericanos contra los movimientos de filiación marxista y con los diversos pronunciamientos a favor de mayores libertades individuales en los Estados Unidos. En este contexto, para citar a Espinasa (2015), poesía y narrativa eran los dados cargados en México:

El teatro y el ensayo parecían una veleidad distinta, el primero más ligado al escenario que a la página, y el segundo entró en una extraña crisis ante el lector: la oferta académica, muy abundante, era sin embargo de alcance muy restringido y la mayoría de las veces muy mediana su calidad, mientras que el llamado ensayo de imaginación

⁹ En el siglo XXI se han publicado otras antologías de ensayo que dan lugar a una variedad de voces y estilos. Estas antologías se proponen ampliar el espectro de las palabras *ensayo* y *ensayista*, sin necesariamente redirigirlo de manera explícita como lo hizo José Luis Martínez. Menciono aquí algunas: *Ensayo literario mexicano* (2001) es una antología que recopila textos de autores ya consagrados en el campo literario, con selección John S. Brushwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala y Federico Patán y editado por la UNAM en colaboración con la Universidad Veracruzana y la editorial Aldus. Tiene el acierto de reunir a ensayistas mujeres y hombres, si bien no en proporciones similares. Su selección incluye escritoras de la talla de Rosario Castellanos, Margo Glantz, Margarita Peña, Beatriz Espejo, Silvia Molina, y escritores como Antonio Alatorre, Gabriel Zaid, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Hugo Hiriart, Jorge Volpi, entre otros. *El hacha puesta en la raíz: ensayistas mexicanos para el siglo XXI* (2006), compilación de Verónica Murguía y Geney Beltrán Félix y publicada por el Fondo Editorial Tierra Adentro, es una antología de temas y estilos variados que reúne a cuarenta y siete ensayistas, con el único requisito aparente de haber nacido en los años setenta. Aunque la antología no parece tener un criterio unificador más allá de la edad, es una apuesta por una generación emergente de ensayistas, hoy en día consolidada, entre los que se encuentran Vivian Abenshushan, Luis Felipe Lomelí, José Mariano Leyva, Irad Nieto, Teresa González Arce, Martha Patricia Reveles y Eduardo Huchín Sosa. En el segundo capítulo de este trabajo hay algunos apuntes sobre *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual* (2012), publicada por la UNAM con selección y prólogo de Vivian Abenshushan. También publicadas por la UNAM, más recientemente podemos encontrar las antologías *El ensayo. Núm. 1* (2019), compilación de Héctor Perea y prólogo de Liliana Weinberg, y *El ensayo. Núm. 2* (2021), compilación y prólogo de Jorge Luis Boone. Ambas con un catálogo de ensayistas de distintas edades y con estilos que van desde lo literario hasta lo académico. La particularidad de estas antologías está en las subsecciones temáticas con las que se integran los números y que no forzosamente siguen una lógica discursiva más allá de la intención de mostrar la plasticidad del género. Cada una de estas antologías se inscribe en el campo literario mexicano como lecturas, ya no solamente de la tradición del ensayo de Montaigne o de Bacon, sino de una tradición propia cuyo núcleo es el que propone José Luis Martínez. Por ejemplo, nótese cómo Federico Patán (2001) para el ensayo “en general [prefiere] la descripción que José Luis Martínez guarda para la variedad que él llama ‘interpretativa’” (p. 8).

contaba con cada vez menos lugares para su publicación, a pesar de la popularidad de algunos de sus practicantes. (2015, p. 301)

Incluso en ese panorama tan estéril, el ensayo de imaginación se había consolidado por vías paralelas al ensayo filosófico y a la crítica literaria. Parte de la prosa de Salvador Elizondo, Hugo Hiriart, Alejandro Rossi, Carlos Monsiváis y Sergio Pitol mostraba un cambio de tono ensayístico hacia un tipo de escritura “que no necesita motivos, pero tampoco métodos ni objetivos, que se dirige específicamente al placer del lector. Y que en esa ausencia de objetivos puede pensar de verdad a fondo y con libertad” (Espinasa, 2015, p. 328). Esta forma del ensayo se desarrollaría con mayor fuerza en el cambio de siglo como una manera, y en esto parecen coincidir con los ensayistas personales estadounidenses, de abrir el discurso ensayístico a otros modos de expresión que se adaptan mejor a un siglo desprovisto de grandes sistemas filosóficos.

La década de los noventa, “una de las más convulsas vividas en la historia del México moderno, con los asesinatos políticos, consecuencia de las disputas internas del partido en el Gobierno; el levantamiento armado en 1994 del neozapatismo, encabezado por el subcomandante Marcos; las crisis severas de una economía entre las primeras en experimentar los estragos de la quiebra en un mercado sin restricciones” (Medina, 2017, párr. 1), vio el declive definitivo de las revistas literarias que se prefiguraba desde la década anterior; “la literatura mexicana ya no respondía a una actividad de grupo, colectiva, pues los escritores que llamaban la atención eran, en buena medida, absorbidos como fuerza laboral en las publicaciones ya existentes” (Espinasa, 2015, p. 348). Al mismo tiempo se dieron despuntes en la publicación de poesía, durante los últimos años de *Vuelta*, y de textos académicos que instalaron el ensayo en los cubículos universitarios y en las revistas especializadas. Pero los noventa también experimentaron una creciente influencia del cambio tecnológico que coincidió con el ascenso de una nueva concepción de la cultura y el desplazamiento de nociones como tradición y canon gracias a las nuevas rutas críticas del poscolonialismo, el posestructuralismo y los estudios culturales (Medina, 2017). Por esos motivos, el cambio de siglo recibiría el ensayo con una idea expandida.

Con la proliferación de editoriales literarias ante la caída de las revistas (Espinasa, 2015), escritores como Salvador Gallardo (1963) y Vivian Abenshushan (1972) distanciarían el género del aspecto filosófico o lo llevarían a los terrenos de la ficcionalización como lo

hicieron José Israel Carranza (1972) en *Las encías de la azafata* (2010) y Luigi Amara (1971) en *La escuela del aburrimiento* (2012). A propósito de *La escuela del aburrimiento*, Espinasa menciona que “Amara evita siempre ese riesgo [se refiere al riesgo de encontrar en los textos la defensa de una literatura mediocre] y reivindica la importante (muy brillante) tradición del ensayo mexicano en el siglo XX... [y agrega:] el escritor es el protagonista y recurre sin desdoro a su condición de personaje, de yo narrativo” (2015, p. 361). Pero no sólo Amara, sino también Abenshushan en su libro *Una habitación desordenada* (2007) y en *Escritos para desocupados* (2013), José Israel Carranza en *Las encías de la azafata* (2010), Verónica Gerber Bicecci (1981) en *Mudanza* (2010) y algunos otros ensayistas, traen al centro de sus textos la experiencia personal y crean voces ensayísticas (un término más adecuado para el “yo narrativo” de Espinasa) que pasean por el umbral de la ficción su propia experiencia.

Aun con expresiones tan diversas, cuando se habla de ensayo en México en pleno 2022 se tiende a pensar en el ensayo filosófico, académico y de las ciencias sociales. Basta con revisar los catálogos en línea del Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI Editores, Libros UNAM o incluso de editoriales independientes especializadas en ensayo, como Editorial Herder, para darse una idea de que ensayo, academia y certeza son todavía indisociables en el campo literario mexicano. No obstante, en las últimas dos décadas ha habido un auge de publicaciones que atienden a la necesidad de pronunciarse sobre temas antes considerados irrelevantes en el género desde expresiones que se alejan de la noción academicista de ensayo y son más cercanas a lo que la crítica literaria estadounidense denomina *ensayo personal*. Las más recientes antologías de la UNAM son una muestra de esta exploración.

En el prólogo a *El Ensayo. Núm. 1* (2019), Liliana Weinberg menciona que el género se enfrenta a nuevos cambios y, al referirse a la sección que lleva por título “Ensayar en sí mismo”, reconoce el valor y actualidad de la ficción en el ensayo: “una de las líneas más ricas y productivas en nuestros días es la que se dedica a abrir la cuestión del sujeto: hoy no sólo asistimos a una mayor reflexión y puesta en abismo de la figura del autor, sino también a la atención entre elementos fácticos y ficcionales en torno al sujeto” (pp. 23, 24). En *El Ensayo. Núm. 2* (2021), Luis Jorge Boone reitera la singularidad de cada voz ensayística y sobre la sección “Primera persona” afirma que “ofrece relatos autobiográficos que incluyen mitologías y desmitificaciones, exámenes de la propia historia alumbrada con luz nueva” (p. 10). Sin duda, las secciones dedicadas a las divagaciones personales en ambas antologías,

aunque reducidas en número (entre los dos tomos se cuentan doce ensayos frente a los setenta y tres totales), ubican a la primera persona en una repisa más visible del librero literario. Quizá ahora que los ensayistas se asoman por una mirilla a otros modos de argumentar, de ser, a otras formas de articular la experiencia, podemos hacer lo mismo con la traducción de ensayos pues, como mostraré en el siguiente capítulo, la poética de traducción del género también se ha construido en torno al principio de la pluma especializada, cuya vocación pedagógica descentra las vivencias de quien escribe.

ⁱ Montaigne is a rare example in literary history: the inventor of a literary type whose mastery of the type has remained unexcelled.

ⁱⁱ Francis Bacon and his followers had a more impersonal, magisterial, law-giving, and didactic manner than the skeptical Montaigne. But they should not be viewed as opposites; the distinction between formal and informal essay can be overdone, and most great essayists have crossed the line frequently. The difference is one of degree.

ⁱⁱⁱ ...a kind of informal essay, with an intimate style, some autobiographical content or interest, and an urbane conversational manner.

^{iv} The personal essay is built on an individual's thoughtful, unhurried reflection on certain experiences that seem to have an interesting significance, and upon the development of a prose style that makes possible the projection of the quality of the mind of the person setting out those reflections.

^v To compare the personal and the confessional is a common false equivalence, and a great underestimation of all that first-person nonfiction writing encompasses.

^{vi} The unashamed subjectivity of the personal essay makes it less suspect in a mental climate in which people have learned to mistrust the "value free, objective" claims of scholarship and science.

^{vii} In our century, when the grand philosophical systems seem to have collapsed under their own weight and authoritarian taint, the light-footed, freewheeling essay suddenly steps forward as an attractive way to open up philosophical discourse.

^{viii} ...the personal essay represents a mode of being. It points a way for the self to function with relative freedom in an uncertain world. Skeptical yet gyroscopically poised, undeceived but finally tolerant of flaws and inconsistencies, this mode of being suits the modern existential situation, which Montaigne first diagnosed.

^{ix} Cowley followed the intention of Montaigne (rather than Bacon) in trying to convey an intimate moment of personal reflection on whatever subject was uppermost in his mind.

^x ...the personal essay tends to put the writer's "I" or idiosyncratic angle more at center stage.

^{xi} The subject matter of personal essays traditionally concerns common things... Human relations with family and friends is a frequent topic, as are childhood reminiscences, and the consideration of pastimes such as travel, walking, and sheer idleness. While the personal essayist often has a serious point to make, it is rare that the essay's subject will be overtly political.

^{xii} Unlike the formal essay, it depends less on airtight reasoning than on style and personality, what Elizabeth Hardwick called "the soloist's personal signature flowing through the text."

^{xiii} two different ways of responding to the problem of social and cultural diversity and of locating the reporter in regard to the traditions of journalism and the broader history of American society.

^{xiv} Whatever the ostensible subject of a personal essay, at bottom the true subject is the author of the essay. In all serious writing, no matter how strenuous the attempt to attain objectivity, the author leaves his or her fingerprints. But in the personal essay, all claims to objectivity are dropped at the outset, all masks removed, and the essayist proceeds with shameless subjectivity. This direct presentation of the self, when it comes off, gives the personal essay both its charm and its intimacy.

^{xv} The more literary the book —the more purely verbal, crafted sentence by sentence, the more imaginative, reasoned, and deep —the more likely people are to read it.

^{xvi} To shift the structure of a sentence alters the meaning of that sentence, as definitely and inflexibly as the position of a camera alters the meaning of the object photographed... The arrangement of the words matters, and the arrangement you want can be found in the picture in your mind... The picture tells you how to arrange the words and the arrangement of the words tells you, or tells me, what's going on in the picture.

^{xvii} It was a central mandate of the genre to focus on the objects of reportage, and not on the reporters, in order to contribute to social advancement on different fronts... Authors, and sometimes even the protagonists of these narratives, assumed a secondary role, subordinated to class and national interests. In that sense, the main characters of Latin American nonfiction tended to fulfill a symbolic function, and their narratives were very much allegorical.

^{xviii} This does not imply that other types of essays have not been cultivated; however, the literary essay that ideologically follows the genesis of Spanish America is the most representative of the genre.

2. TRADUCCIÓN DE ENSAYO PERSONAL EN MÉXICO

2.1 Contextualización: ensayo traducido, entre revistas y editoriales

Como efecto del deseo de universalismo de la primera mitad del siglo XX, “los escritores más ambiciosos [buscaron] insertarse y codearse en parnasos internacionales. Los títulos más célebres [trataron] de decir cosas a los europeos y a los norteamericanos, y [aborrecieron] el provinciano destino del mercado local” (Blanco, 1982a, p. 7). Ese interés de nuestra literatura por encontrarse con las literaturas extranjeras trajo consigo un incremento en la circulación de textos traducidos. Revistas, editoriales e instituciones académicas vieron en el ensayo un vehículo para sustentar la importación de corrientes de pensamiento y consolidar proyectos ideológicos establecidos por las esferas intelectuales dominantes del país. De ahí que la difusión de ensayo traducido fuera posible gracias al mecenazgo de grandes casas editoras, instituciones gubernamentales y, principalmente, a la publicación de revistas culturales y literarias patrocinadas por instituciones académicas de prestigio y por profesionales de las letras, o amparadas bajo figuras que, por su posición en el campo cultural, garantizaban la calidad del contenido y captaban un lectorado más amplio.¹⁰ En efecto, en las revistas emblemáticas de la segunda mitad del siglo XX, el ejercicio de la traducción de ensayos sirvió de columna ideológica para definir la identidad nacional a partir de los ideales de un México moderno y global.

Tal fue el caso de la *Revista de la Universidad de México* (1930), *Diálogos* (1964-1985), *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965), *Plural. Crítica y Literatura* (1971-1994) y *Vuelta. Revista Mensual* (1976-1998). Estas publicaciones asimilaron de sus

¹⁰ Conviene recordar que la política de traducciones de una revista puede “indicar de qué modo un colectivo intelectual piensa su intervención en la esfera pública como propuesta de reorganización de la tradición cultural” (Sarlo, 1992, p. 13); también, que las revistas tienen dos geografías culturales: el espacio intelectual concreto donde circulan y el espacio-bricolage donde se ubican idealmente, cuya tensión depende del vínculo que la revista pretende establecer con el público al que apela: “Puede suceder que ambos espacios se relacionen bien, sin tensiones mayores, que la revista repita la geografía cultural de su público, del campo intelectual, del sentido común colectivo. Puede suceder que las dos geografías no se superpongan o, ni siquiera, se presupongan: se trata de las intervenciones fuertemente originales o importadoras de revistas que se identifican con el pionerismo cultural, y por ello, diagnostican las carencias de sus medios locales. Sobre la decisión de qué traducir se juega un aspecto muy importante del discurso cultural de las revistas, que arriesgan, en la política de traducciones, la provocación a ser leídas como estereotipos culturales. La geografía de una revista es, como el deseo del viaje, una vía regia hacia su imaginario cultural” (1992, p. 12).

antecesoras la voluntad de participar en el imaginario social desde la importación cultural que, de acuerdo con Beatriz Sarlo (1992), es “un programa [que] define el ideal cultural al que se responde o aspira; exhibe los materiales de una escritura futura; precisa la formación de culturas nacionales en países periféricos” (p. 13).¹¹ Si durante la primera mitad del siglo XX la traducción de ensayo había tenido como base un ánimo internacionalista y de importación de la cultura con miras a forjar una identidad nacional y responder “qué había pasado con la Revolución Mexicana, [pues no quedaba] claro que, como pretendía el Estado, la Revolución siguiera ‘cabalgando’, ahora hecha gobierno” (Blanco, 1982a, p. 103), durante la segunda mitad del siglo, los ensayos traducidos, que habían abrevado en mayor medida de las tradiciones inglesa y francesa, contribuyeron a desarrollar una poética del género edificada sobre los deseos de modernización, universalidad y alta especialización.

Por ejemplo, la *Revista de la Universidad de México* (1930), a partir de 1953 y hasta 1965, con Jaime García Terrés como director, se caracterizó “por su alto nivel intelectual, por su labor crítica y por la publicación y difusión de materiales de escritores extranjeros antes desconocidos para las letras mexicanas, cuyas traducciones corrieron a cargo de los propios miembros de la redacción de la revista” (Pereira, et al., 2004, p. 471). Se tradujo ensayo filosófico, antropológico, literario, sociológico e histórico, aunque en la actualidad la traducción tiene un mayor énfasis en la poesía. La *Revista Mexicana de Literatura* (1955) rechazó “toda actitud nacionalista, chauvinista, en favor de un cosmopolitismo y un universalismo que [concebía] a la literatura como un placer sin fronteras ni nacionalidades. [Y], aunque en cada entrega generalmente se [combinaban] ensayos, poesía, ficción y crítica, en algunos números (generalmente monográficos), la poesía [tuvo] un peso mayor” (Pereira, et al., 2004, p. 434). La traducción de ensayo ciertamente se robusteció en estas revistas, pero

¹¹ La importación cultural es evidente desde la *Revista Moderna. Arte y Ciencia*, fundada por Bernardo Couto y Jesús E. Valenzuela en 1898. En ella, la traducción de escritores estadounidenses, ingleses, japoneses, rusos y, en su mayoría, franceses amplió el interés de llegar al ámbito transnacional y entablar diálogos con autores extranjeros (Martínez, 2015). Con un mayor énfasis en poesía que en otros géneros, traducir fue un mecanismo que permitió que la revista se convirtiera “en el principal órgano de divulgación del Modernismo hispanoamericano y [en] una de las primeras publicaciones mexicanas que tuvieron impacto internacional” (Martínez, 2015, párr. 2). El papel de la traducción de ensayo fue más bien discreto en comparación con la de poesía, no obstante traducir ensayos de crítica literaria fue fundamental para sustentar la importación del simbolismo y parnasianismo, corrientes que en aquellos años resultaban disruptivas. Con sus respectivos matices, esta función del ensayo traducido se extendió en otras publicaciones de la primera mitad del siglo XX: la colección de cuadernos *Cvltvra* (1916), *El Maestro. Revista de Cultura Nacional* (1921-1923), *Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura* (1928-1931) y *El Hijo Pródigo. Revista Literaria* (1943-1946). Para una síntesis del tipo de ensayos traducidos en estas revistas se puede consultar la *Tabla 2* del Apéndice.

incluso frente al incremento en el número de traducciones, la poesía continuó siendo el género predominante.

No fue sino hasta los primeros números de *Diálogos*, a finales de 1964, con Ramón Xirau y Enrique P. López como directores y José Emilio Pacheco como secretario de Redacción, que se marcó un momento decisivo en la traducción de ensayo. *Diálogos* surgió en los albores de lo que ahora conocemos como globalización y que traería consigo un aislamiento comunicativo, algo que los editores buscaban evitar (Espinasa, 2008). Por eso, la revista apostó por la *palabra plural* para hacer referencia a una forma de comunicación que vincula a los escritores clásicos con los de su tiempo y no impone puntos de vista, sino que discute, conversa, distingue reflexivamente, dialoga. La lógica de apertura de lo nacional a las esferas internacionales fue la misma pero, a diferencia de otras revistas, *Diálogos* inauguró una conversación entre literaturas del mundo y distintas disciplinas por medio del ensayo. Se tradujeron ensayos de intelectuales contemporáneos, como Maurice Blanchot, Elemire Zolla, Hannah Arendt, Kostas Axelos, Leszek Kolakowski, Susan Sontag, Erich Fromm, Haroldo de Campos, Hélène Cixous e Ives Bonnefoy, entre otros. Además, la publicación de ensayos traducidos no se dio en el vacío, sino acompañada de reflexiones en torno a las dimensiones estética y social del género.

Por medio de la traducción, *Diálogos* impulsó una forma muy particular de reflexión ensayística, fenómeno más visible durante sus primeros años como revista independiente, de 1964 a 1966. Durante ese periodo, como explica Espinasa (2008), la revista logró establecerse como un crisol reflexivo interdisciplinario y equidistante, tanto de la revista literaria como de la informativa o la académica. En ese sentido, “*Diálogos* vendría a ser la última de las revistas literarias y la primera de las revistas modernas, en la línea que proseguirían *Plural*, *Vuelta*, *Nexos* y *Letras Libres*” (Espinasa, 2008, p. XV). A partir de enero de 1967, con la publicación número trece, la revista pasó a formar parte del catálogo de El Colegio de México y, aunque su afiliación a El Colegio no significó un cambio mayor en su objetivo, sí redireccionó el tipo de ensayos que se traducían y escribían: al interés por las artes y el humanismo se agregaron las ciencias sociales que, de hecho, terminarían por ocupar un lugar mayoritario en las publicaciones. Por ejemplo, el número 29 (septiembre-octubre, 1969) está dedicado a la exportación intelectual y el 45 (mayo-junio, 1972) incluye nueve traducciones de ensayos sobre la relación entre cultura y ciencia.

En *Plural. Crítica y Literatura* (1971) el ensayo de temas variados, política, economía, demografía, arte, etc., ocupó un lugar subordinado a la traducción de poesía (Méndez, 2016). En la revista que dirigió Octavio Paz “había una tabla de contenidos en la segunda de forros, después un ensayo de política o literatura... En las páginas posteriores a las de poesía se presentaban ensayos de crítica de arte” (Méndez, 2020, párr. 4). El contenido de la revista tocaba, por un lado, la “crítica del sistema soviético y la defensa de la disidencia [en el contexto de la Guerra Fría y, por el otro,] la identidad del escritor y su relación con el poder político, lo cual debe leerse en el contexto de la masacre de Tlatelolco, el Halconazo, la ‘apertura democrática’ en México, así como la guerra sucia en Sudamérica y el golpe de estado en Chile” (Méndez, 2020, párr. 7). Se tradujeron ensayos de Roman Jakobson, Roland Barthes, Noam Chomsky, John Kenneth Galbraith, Eric Hobsbawm y Andréi Sájarov. Así, la traducción de ensayo fue más un mecanismo para discurrir sobre el quehacer poético y el pensamiento político que una práctica artística en sí misma. *Vuelta. Revista Mensual* (1976) adoptó un enfoque similar. Dirigida por Octavio Paz después de renunciar a la dirección de *Plural*, la revista “tuvo gran aceptación entre el público interesado en asuntos relevantes de índole política, social y cultural en general. En *Vuelta* colaboraron las más prestigiadas plumas de México y se realizaron traducciones de textos europeos y estadounidenses de reconocimiento internacional” (Pereira, et al., 2004, p. 480).

Contemporáneas de las anteriores, se publicaron otras revistas que, si bien en menor número, también incluyeron traducciones de ensayo. Destacan *El Corno Emplumado* (1962-1969), editada por Sergio Mondragón, Margaret Randall y Harvey Wolin, donde “la traducción de ensayos tuvo cierta recurrencia y se ciñó principalmente a textos sobre culturas indígenas y orientales, que fueron temas que caracterizaron sobre todo los primeros años” (Rangel, 2020, p. 83). *Casa del Tiempo*, fundada por Carlos Montemayor en 1980, que consolidó un espacio para la traducción literaria bajo la dirección del poeta y narrador Bernardo Ruiz en 1995 con la sección “El crisol de diablo”, un espacio donde se podían leer ensayistas y poetas de las letras universales (Pereira, et al., 2004). *Estudios. Filosofía. Historia. Letras* (1984) del Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM), una publicación trimestral todavía en activo que desde su primer número hasta el decimosexto tuvo una sección titulada “Traducciones”, que incluía narrativa, poesía, entrevistas y ensayo académico y filosófico, pero cuya integración a “Textos”, a partir del número 17 en 1989,

mermó considerablemente la cantidad de textos traducidos. *Alforja. Revista de Poesía*, fundada por José Vicente Anaya en 1997, fue otra publicación que incluyó “ensayos sobre temas poéticos, escritos por autores recientes [y] traducciones de ensayos ya publicados, de autores de todo el mundo” (Pereira, et al. 2004, p. 24). Además de las mencionadas, se editaron otras revistas donde la traducción de ensayo tuvo un lugar subordinado frente a la traducción de poesía, fragmentos de novelas y relatos: *Estaciones. Revista Literaria de México* (1959), *Cuadernos del Viento* (1960), *S.NOB* (1962), *Espejo. Letras, Artes e Ideas de México* (1969) y *El Zaguán* (1975).

No obstante sus afiliaciones más o menos cercanas con instituciones gubernamentales y académicas, se puede afirmar que cada revista surgió como iniciativa de uno o varios grupos intelectuales. Fenómeno similar al de las casas editoras más influyentes del país, pues fueron proyectos intelectuales liderados por reescritores de renombre: críticos literarios, traductores, antólogos, profesores y editores. Desde las oficinas y los cubículos de editoriales y revistas, estos profesionales de la literatura moldearon la sensibilidad de lectores y escritores con respecto al tipo de expresiones que podían “caber” en la palabra *ensayo*.

Los cambios radicales en términos económicos, políticos y culturales que sufrió México desde mediados del siglo XX y hasta el cambio de siglo dieron pie a un incremento en la traducción y circulación de textos de las ciencias sociales y humanas en otros formatos: libros, antologías, compilaciones y colecciones. Avanzados los años cincuenta y durante los sesenta las novedades en ese ámbito, publicadas por el Fondo de Cultura Económica (FCE), eran casi todas traducciones (Castro y Zaslavsky, 2017). Fundado en 1934 por Daniel Cosío Villegas (1898-1976), el FCE publicó diversos ensayos filosóficos y de economía que contribuyeron al estudio sistemático de ambas disciplinas e “integró a partir de 1938 el trabajo traductor de muchos de los intelectuales del exilio español como José Gaos, Eugenio Imaz, José Medina Echavarría, Wenceslao Roces y Manuel Sánchez Sarto, entre muchos otros” (Castro y Zaslavsky, 2017, párr. 36). En 1956 se creó la colección “Vida y Pensamiento de México” dedicada a ensayos y crónicas, y se continuaron las colecciones “Filosofía”, “Textos Clásicos de Filosofía”, “Breviarios”, “Sociología” y “Ciencias Políticas”, que comprendían un buen número de traducciones de artículos y disertaciones académicas y filosóficas.

En 1965 Arnaldo Orfila Reynal abandonó su cargo como director editorial y fundó Siglo XXI editores, donde continuó con la labor de traducción emprendida por el FCE. Desde su creación, de acuerdo con Castro y Zaslavsky (2017), el catálogo de la editorial ha sido diverso en cuanto a autores y temas con un énfasis en las ciencias sociales, las humanidades y la divulgación de la ciencia, y ha estado “claramente [enfocado] hacia el marxismo europeo, la filosofía, la antropología y la sociología francesas (Foucault, Lévi-Strauss, Godelier, Meillassoux, Bourdieu), las ciencias del lenguaje (Barthes, Benveniste, Todorov, Bajtín) y el psicoanálisis (Lacan)” (párr. 41).

Esa misma década, la editorial Joaquín Mortiz, fundada en 1962 por Joaquín Díez-Canedo (1917-1999), aportó un número modesto a la traducción de ensayos de corte sociológico y filosófico. Juan García Ponce, por mencionar a uno de los traductores más activos, “fue el traductor de tres libros de Herbert Marcuse que tuvieron mucho éxito y por lo tanto varias ediciones cada uno: *Eros y civilización (una investigación filosófica sobre Freud)* (1965), *El hombre unidimensional* (1968) y *Ensayo sobre la liberación* (1969); el cuarto libro de Marcuse en Mortiz, *Contrarrevolución y revuelta* (1973), lo tradujo Antonio González de León” (Ramos, 2018, párr. 14). Se tradujeron, además, *Viaje a Hanoi* (1969) de la estadounidense Susan Sontag y *El amor loco* (1967) de André Breton, este último como parte de la colección “Serie El Volador”. Por otro lado, la Editorial Porrúa publicó en 1959 la colección “Sepan Cuantos...”, cuyo catálogo contaba con ensayos escritos originalmente en español y traducciones de ensayos por lo general científicos, de religión, políticos y filosóficos. Fue en esa colección donde se publicaron los *Ensayos Completos* de Michel de Montaigne en la traducción de 1947 del español Juan G. de Luaces.

El catálogo de ensayos de la Secretaría de Educación Pública (SEP) también se amplió con colecciones publicadas entre 1960 y el año 2000 que compilaron ensayos escritos en español y traducciones de ensayos de diversos tipos. De las cuatro colecciones, ni “Lecturas Mexicanas” ni “Cuadernos de Lectura Popular” incluyeron ensayos traducidos, mientras que “SepSetentas” abrió espacio para textos de las ciencias sociales como los del historiador alemán Paul Westheim, los geógrafos franceses Claude Bataillon y Hélène Rivièrè d’Arc y la antropóloga estadounidense Ruth Underhill. Lo mismo se puede decir de “Cien del Mundo” donde también se tradujo un número considerable de ensayos de corte filosófico de autores hoy en día considerados clásicos: Cicerón, Boecio, Platón, Quintiliano, Agustín de

Hipona, Erasmo de Róterdam, Thomas Paine, Giordano Bruno, René Descartes, Maimónides y Denis de Rougemont. A la lista también pueden agregarse algunos ensayos literarios de William Hazlitt, D.H. Lawrence, Erza Pound, Stefan Zweig y G.K. Chesterton, además de tres compilaciones de ensayos traducidos: *Ensayistas alemanes: siglos XVIII-XIX* con traducción, selección y prólogo de Alberto Vital; *Ensayistas ingleses* (1992), con selección y traducción de Ricardo Baeza; y *Ensayos filosóficos japoneses* (1997), con traducción, selección y prólogo de Agustín Jacinto Zavala.

Durante el mismo período, la Dirección General de Publicaciones de la UNAM publicó las colecciones “Poemas y ensayos” (1961-2008), “Nuestros Clásicos” (1957-2014) y “Pequeños grandes ensayos” (2003), que hasta la fecha “difunde, en breves volúmenes, el fruto de la aguda reflexión, el análisis o la crítica de célebres autores de todas las épocas, lugares y orígenes. Está conformada por textos muy breves de prosa estética que son muestra de lo más acabado de las posibilidades estilísticas en el género ensayístico” (Ayala, 2018, párr. 1). “Poemas y ensayos” reunió ensayos traducidos de August Strindberg, Pierre Klossowski, F. Scott Fitzgerald, Raymond Carver, Virginia Woolf, Erza Pound, T.S. Eliot y Odysseas Elýtis, mientras que en “Nuestros Clásicos” se pueden encontrar *Walden* (1996) de Henry David Thoreau en traducción de Ignacio Quirarte, *Las cartas a Lucilo de Séneca* (1980) y los *Ensayos escogidos* (1959) de Michel de Montaigne en la traducción de Constantino Román y Salamero, publicada originalmente en París en 1898 por la editorial Garnier Hermanos. En las tres colecciones de la UNAM se tradujeron ensayos con un enfoque más literario en comparación con otras editoriales ya establecidas y con las varias pequeñas editoriales independientes, como Era, Aldus, Ediciones Sin Nombre, El Ermitaño y Bonilla Artigas, cuyos catálogos de traducción de ensayo son más bien modestos.

La impronta que había dejado la traducción de textos de las ciencias sociales y la importancia cada vez mayor de la industria académica inhibió la traducción de ensayos afines al modelo de Montaigne y animó una necesidad de “objetivismo” que se reflejó en las múltiples publicaciones de textos análogos al modelo positivista del siglo XIX. En todo caso, el despunte de la circulación de textos provenientes de las ciencias sociales no implicó un paréntesis en la traducción de ensayos literarios, sino que la poética dominante del género nuevamente se apoyó en una forma más instrumental, de expresión clara y económica, y ahora también de alta especialización.

2.2 Traducción de ensayo personal

Entre la década de los ochenta y el inicio del siglo XXI eran pocas las traducciones al español de este tipo de ensayos. Como solía ser su costumbre, Susan Sontag (1933-2004) fue la excepción a la regla. Sus textos *Against Interpretation and Other Essays* (1966) y *Trip to Hanoi* (1969) se tradujeron tempranamente en 1969 por Six Barral en España y la editorial Joaquín Mortiz en México, mientras que otros de sus libros de ensayo que también se leían en nuestro país, *Styles of Radical Will* (1969) y *Under the Sign of Saturn* (1980), eran traducciones españolas de 1985 y 1987, respectivamente. De modo similar, la traducción de los textos ensayísticos de Adrienne Rich (1929-2012), llegó a nuestro país en español ibérico. El primer título traducido es *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose* (1979) por Margarita Dalton, y dos décadas más tarde, se puede encontrar *Of Woman Born: Motherhood As Experience And Institution* (1976) traducido en España por Ana María Becciu en 1996.

En el mundo de habla hispana sólo se podían enumerar traducciones de novela, relato y poesía de escritoras cuya obra más conocida estaba en esos géneros pese a que su producción ensayística fuera también abundante. Estos fueron los casos de Cynthia Ozick (1928) y la traducción de dos libros de relatos, *The Shawl* (1989) y *Levitation: Five Fictions* (1982), traducidos en España por Daniela Stein en 1992 y por Miguel Martínez-Lage en 1988; y de Alice Walker y la traducción de sus tres novelas: *The Color Purple* (1982), traducida por la Española Ana María de la Fuente en 1984, *The Temple of My Familiar* (1989), traducido por Sofía Noguera en 1990, y *Possessing the Secret of Joy* (1992), en traducción de la también española Gemma Rovira en 1992. Este patrón fue recurrente con escritoras como Angela Davis, Toni Morrison y Audre Lorde, prolíficas en otros géneros además del ensayístico, mientras que los ensayos de Phillip Lopate, Joan Didion, Leonard Michaels, Wendell Berry, Gore Vidal, Barry Lopez, Richard Rodriguez y Annie Dillard se tradujeron intermitentemente a nuestra lengua (véase *Tabla 1*).¹²

¹² En la elaboración de la tabla sólo incluí los textos traducidos de la generación de ensayistas de los años setenta pues, como se revisó en el apartado 1.2 del primer capítulo, su inscripción en la historia literaria estadounidense recodificó la poética del ensayo. Otro es el lugar para revisar la influencia de sus poéticas en la ensayística de Rebecca Solnit, David Foster Wallace, Jonathan Lethem, David Sedaris, John Jeremiah Sullivan, Geoff Dyer, David Shields, Kyle Beachy, Zadie Smith, Laura Kipnis, Christopher Beha, Maggie Nelson y una larga lista de autores que han encontrado mejor suerte en lengua española y de los que podemos encontrar un mayor número de traducciones en lo que va del siglo XXI.

Tabla 1. Traducciones de ensayo personal al español

Ensayista	Título	Traducción de	País	Año
Annie Dillard	<i>Una temporada en Tinker Creek</i>	Teresa Lanero Ladrón	España	2020
	<i>La abundancia. Ensayos narrativos</i>	Ignacio Villaro Gumpert	España	2020
	<i>Enseñarle a hablar a una piedra</i>	Teresa Lanero Ladrón	España	2019
	<i>Vivir, escribir (El oficio de escritor)</i>	Miguel Martínez-Lage	España	2002
Phillip Lopate	<i>Mostar y decir. El arte de escribir no ficción</i>	Armando Diéguez	España	2017
	<i>Totalmente, tiernamente, trágicamente</i>	Alan Pauls	Chile	2016
	<i>Retrato de mi cuerpo</i>	Ana Marimón Driben	México	2010
	<i>Contra la alegría de vivir: un ensayo discrepante</i>	Julián Etienne Pablo Duarte	México	2008
Joan Didion	<i>Lo que quiero decir</i>	Javier Calvo Perales	España	2022
	<i>De dónde soy</i>	Javier Calvo Perales	España	2022
	<i>El año del pensamiento mágico</i>	Javier Calvo Perales	España	2018
	<i>Sur y oeste</i>	Javier Calvo Perales	España	2018
	<i>Noches azules</i>	Javier Calvo Perales	España	2012
	<i>Los que sueñan el sueño dorado</i>	Javier Calvo Perales	España	2012
	<i>Miami</i>	Santiago I. González	España	1988
Gore Vidal	<i>La invención de una nación</i>	Jaime Zulaika	España	2020
	<i>Navegación a la vista</i>	Aurora Echeverría	España	2008
	<i>Ensayos (1952-2001)</i>	Eduardo Iriarte	España	2007
	<i>Soñando la guerra: sangre por petróleo y la Junta Cheney-Bush</i>	Jaime Zulaika	España	2003
	<i>Patria e imperio</i>	Eduardo Iriarte	España	2001
	<i>Una memoria</i>	Richard Guggenheimer	España	1999
Richard Rodriguez	<i>Sed de recuerdos</i>	Guadalupe Meza Satines	México	1987
Leonard Michaels	<i>Escribir sobre mí. Cinco ensayos</i>	Hernán Bravo Varela	México	2014
Wendell Berry	<i>El fuego del fin del mundo</i>	David Muñoz Mateos	España	2017

Como se muestra en la *Tabla 1*, en nuestro país se tradujeron tres títulos en lo que va del siglo XXI: *Contra la alegría de vivir: un ensayo discrepante* de Phillip Lopate, publicado en 2008 por Tumbona Ediciones en traducción de Julián Etienne y Pablo Duarte; *Retrato de mi cuerpo*, publicado en 2010 también por Tumbona Ediciones en traducción de Ana Marimón Driben y, como parte de la colección “Pequeños grandes ensayos” de la UNAM, una compilación de Leonard Michaels titulada *Escribir sobre mí. Cinco ensayos* (2014), con prólogo y traducción de Hernán Bravo Varela. Con sólo una traducción chilena y cuatro mexicanas entre 1980 y la actualidad, el dominio de las traducciones españolas es evidente. A juzgar por la cantidad de publicaciones, se podría concluir que las editoriales mexicanas, en contraste con las españolas, no están interesadas en la obra de estos ensayistas. ¿Y por qué habrían de estarlo? ¿Para qué traducir un tipo de ensayo que desdibuja las fronteras con la ficción, que cuestiona el propio material autobiográfico, que tiene una propensión a la

tentativa, al supuesto reduccionismo de lo individual, que estimula más la duda que las certezas y desdeña el adoctrinamiento? Dudo que el problema sea cuestión de interés.

No podemos ignorar que la lógica interna de toda editorial responde a mecanismos de un sector más amplio y esta dependencia, como explica Pierre Bourdieu (2008), determina la orientación “literaria” o “comercial” de las publicaciones de un microcosmos editorial. De ahí que cada texto “publicable”, cada “descubrimiento” de autores, se haya estudiado con antelación y en congruencia con el conjunto de ideas sobre la literatura que establece cada campo editorial, no sólo acerca de la poética dominante (para emplear el término de Lefevre), sino también sobre la definición del quehacer literario y su relación con la demanda del mercado. El argumento central de Bourdieu es, por un lado, que la autonomía en las decisiones editoriales es ilusoria y, por el otro, que las pequeñas casas editoras son un baluarte de resistencia ante las fuerzas económicas. El sociólogo se refiere al campo editorial francés, pero la base de sus reflexiones bien puede extrapolarse al campo editorial mexicano y, dentro del marco que propone, observar cómo el lugar que ocupan las editoriales también determina su actitud con respecto a la figura del traductor y a la traducción.

La función de los traductores en el polo comercial, comenta Bourdieu (2008), es adaptar productos extranjeros que generen ganancias económicas a grandes empresas, un aspecto no tan marcado en las editoriales independientes. Según Bourdieu, ambas tendencias de traductores derivan de la oposición que instaura la presencia de pequeñas editoriales y grandes casas editoras entre traducir como medio de descubrimiento de nuevas literaturas, por lo general de lenguas minoritarias, y la traducción que enfatiza la rentabilidad sobre el contenido. Las dos funciones conllevan beneficios económicos; la diferencia estriba en que para las pequeñas editoriales traducir es, además, sinónimo de frenar la invasión de la literatura comercial. En el contexto ensayístico de nuestro país, la literatura comercial adquiere la forma de textos de divulgación científica que muchas veces se comercializan bajo la etiqueta de “ensayo”, pero también en los ensayos clásicos de las ciencias sociales y de corte filosófico que, por ser de dominio público, aseguran mayores ganancias con una inversión menor. Como es lógico, la traducción de ensayo personal en un mercado que demanda alta especialización no se piensa redituable. Si a lo anterior le agregamos la poca demanda de ensayo personal debido a la especificidad del público lector que cada vez tiene

mayor acceso a las obras en su lengua original, entonces tenemos la receta perfecta para la invariabilidad del ensayo traducido.

Tampoco se puede dejar de lado que los libros son al mismo tiempo mercancías. Esto significa que todas las editoriales están a caballo entre el quehacer artístico y la producción económica. Apostar por textos rentables se vuelve así un modo de subsistencia en un macrocosmos editorial sumamente competitivo y la apuesta por proyectos menos tradicionales, en el sentido que se distancian de la poética dominante, en una iniciativa casi siempre arriesgada.¹³ Desde luego que al importar literatura, principalmente desde la lengua inglesa, entra en juego la incapacidad de las pequeñas casas editoras de obtener los derechos de traducción o, incluso, de figurar en el campo editorial estadounidense como medios de intercambio cultural. Es una desventaja que se acentúa con la marcada asimetría entre la industria editorial mexicana y la española pues, como observan Castro y Zaslavsky (2017), “la literatura del mundo llega a México traducida desde España por grandes consorcios editoriales como Anagrama o Mondadori” (párr. 46).

En su artículo “El libro y la cultura económica” Gabriel Zaid (2007) observa lo siguiente a propósito de la novela: “España llegó a dominar el mercado de la novela traducida, comprando (a veces con anticipos millonarios) los derechos exclusivos para todos los países de habla española. Los editores en inglés, francés, alemán, italiano, prefieren negociar (y cobrar) los derechos de traducción con un solo editor, no con veinte, uno por país. Y los editores mexicanos no pueden ofrecer mucho, si no tienen un buen mercado interno y capacidad de exportación” (párr. 10). Si tal fue el panorama de la traducción de novelas, *el grueso del mercado*, resulta ingenuo pensar que la situación del ensayo pudo ser menos adversa. Zaid habla de otro momento, sin embargo la dinámica se mantiene en la actualidad. Una búsqueda en la base de datos del *Index Translationum* —la bibliografía internacional de traducciones de la UNESCO— de los textos traducidos al español entre 1950 y el 2009, arroja 8450 registros con el filtro de “México” en la categoría de país, en contraste con los registros españoles que suman un total de 234,460. En la misma página, en el ranking de los cincuenta países con mayor número de traducciones, España ocupa el segundo lugar,

¹³ Es preciso reconocer la determinación de algunas editoriales independientes, como Tumbona Ediciones, Editorial Almadía, Gris Tormenta, Ediciones Antílope, Sexto Piso y Elefanta Editorial, entre otras, que dentro de sus catálogos han dado lugar a expresiones ensayísticas extranjeras cuyo diálogo con las poéticas nacionales amplía los alcances del género.

superada por Alemania, mientras que México aparece en el lugar 43. En efecto, frente al Goliat de la traducción española, la nuestra es un David indeciso.

En su análisis sobre el campo editorial francés, Bourdieu (2008) concluye que las pequeñas editoriales operan sin contar con el financiamiento gubernamental, que por lo general va a las empresas más antiguas y con mayor capital económico y simbólico.¹⁴ Para Lefevre (2017), tanto reescritores como escritores pueden elegir adaptarse al sistema, mantenerse dentro de los parámetros delimitados por sus restricciones —de hecho, gran parte de lo que se percibe como gran literatura hace precisamente eso—, o pueden decidir oponerse al sistema, intentar operar más allá de sus restricciones; por ejemplo, leer obras literarias de modo distinto a la recepción esperada (como en los estudios poscoloniales y la traducción feminista), escribir obras literarias de forma diferente a la prescrita o considerada aceptable en una época y un lugar determinados (como sucedió en su momento con el *Ulises* de James Joyce), o reescribir obras literarias de manera que no encajen con la ideología o la poética dominantes, como en el caso de la traducción de algunos ensayos personales en el siglo XXI y su respectivo diálogo con la poética ensayística dominante en México. Es dentro de este esquema que el aspecto positivo del mecenazgo (Lefevre, 2017) puede hacer avanzar la lectura, escritura y traducción de la literatura.

Tomemos como ejemplo el caso de Tumbona Ediciones, que en el año 2008 abrió la puerta del campo literario mexicano al ensayo personal con la serie “Versus”, cuyos primeros doce números se publicaron con el apoyo económico que recibió del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del año 2007. La colección estuvo dirigida por Julián Etienne y Pablo Duarte e integrada por quince números llamados *rounds*, publicados entre 2008 y 2014. En retrospectiva, “[‘Versus’] no sólo se distinguió por discrepante e incisiva, sino también por sacrílega, pues los autores se decidieron a tocar lo intocable, a poner en cuestión los valores encumbrados

¹⁴ Para Bourdieu (1986), el capital es “trabajo acumulado, bien en forma de materia, bien en forma interiorizada o incorporada” (p. 131) y se manifiesta de cuatro modos: económico, cultural, social y simbólico: “*el capital económico* es directa e inmediatamente convertible en dinero, y resulta especialmente indicado para la institucionalización en forma de derechos de propiedad; *el capital cultural* puede convertirse bajo ciertas condiciones en capital económico y resulta apropiado para la institucionalización, sobre todo, en forma de títulos académicos; *el capital social*, que es un capital de obligaciones y ‘relaciones’ sociales, resulta igualmente convertible, bajo ciertas condiciones, en capital económico, y puede ser institucionalizado en forma de títulos nobiliarios” (p. 135). Y el *capital simbólico* se integra por el conjunto de los rituales (como la etiqueta o el protocolo) ligados al reconocimiento social.

en esta época desencantada (muchos de ellos, valores reconfigurados por el auge neoliberal): el amor, el trabajo, la salud, el copyright” (Abenshushan, 2015, párr. 3). Sobre la selección de ensayistas Abenshushan (2015) comenta lo siguiente: “bastaba que alguna vez hubieran sentido el impulso de distanciarse de las modas y costumbres de su época y haber sido atraídos por la diana de la invectiva para arrojar sus dardos críticos” (párr. 4).

Tabla 2. Colección Versus

#	Ensayista	Nacionalidad	Año de nacimiento	Título	Traducción de
1	Phillip Lopate	Estadounidense	1943	<i>Contra la alegría de vivir: un ensayo discrepante</i>	Julián Etienne Pablo Duarte
2	Jonathan Lethem	Estadounidense	1964	<i>Contra la originalidad: un ensayo iconoclasta</i>	Pablo Duarte
3	Heriberto Yépez	Mexicana	1974	<i>Contra la Tele-visión: un ensayo antiestelar</i>	---
4	Laura Kipnis	Estadounidense	1956	<i>Contra el amor: un ensayo concupiscente</i>	Ana Marimón
5	Witold Gombrowicz	Polaca	1904	<i>Contra los poetas: un ensayo desmitificador</i>	Sebastián Pilovsky Yael Weiss
6	Hans Ulrich Gumbrecht	Germano-estadounidense	1948	<i>Contra las buenas intenciones: dos ensayos antipáticos</i>	Julián Etienne
	Antonio Ortuño	Mexicana	1976		---
7	Richard Klein	Estadounidense	1941	<i>Contra los no fumadores: un ensayo incendiario</i>	Pablo Duarte
8	Jeremy Bentham	Inglesa	1748	<i>Contra la homofobia: un ensayo hedonista</i>	Pablo Duarte Ana Marimón
9	Rafael Lemus	Mexicana	1977	<i>Contra la vida activa: un ensayo contemplativo</i>	---
10	Richard Stallman	Estadounidense	1953	<i>Contra el Copyright: cinco ensayos combativos</i>	Sebastián Pilovsky
	Wu Ming, colectivo	Italiana	2000		Carlo Nono
	César Rendueles	Española	1975		---
	Kembrew McLeod	Estadounidense	1970		Ana Marimón
11	Luis Vicente de Aguinaga	Mexicana	1971	<i>Contra México lindo y querido: seis ensayos desertores</i>	---
	Héctor J. Ayala		1972		---
	José Israel Carranza		1972		---
	Lobsang Castañeda		1980		---
	Eduardo Huchín		1979		---
	Brenda Lozano	1981	---		
12	Séneca	Romana	4 a. C	<i>Contra el trabajo: seis ensayos en huelga</i>	Mario de la Sibila
	Friedrich Nietzsche	Alemana	1844		Luis Klein
	Theodor W. Adorno	Alemana	1903		Joaquín Chamorro
	Samuel Johnson	Inglesa	1709		Pablo Duarte
	Bertrand Russel	Inglesa	1872		Jerónimo Plá
	E.M. Cioran	Rumana	1911		Juan L. Scoto
13	Rafael Gumucio	Chilena	1970	<i>Contra la belleza: un ensayo sin maquillaje</i>	---
14	Lina Meruane	Chilena	1970	<i>Contra los hijos: un ensayo temerario</i>	---

15	Javier Toscano	Mexicana	1975	<i>Contra el arte contemporáneo: un ensayo rompedor</i>	---
----	----------------	----------	------	---------------------------------------------------------	-----

Como se puede ver en la *Tabla 2*, los quince números reúnen un total de treinta ensayos, de los cuales dieciséis son traducciones repartidas entre los primeros diez *rounds* y el doceavo. En los *rounds* tres, seis, nueve, once y quince, se publican a ensayistas mexicanos, mientras que en el trece y catorce a ensayistas chilenos. En los primeros diez *rounds* se puede advertir que, de catorce ensayistas, doce son contemporáneos nacidos en la segunda mitad del siglo XX: seis estadounidenses, tres mexicanos, un español, un germano-estadounidense y un colectivo italiano. Los otros dos ensayistas son Jeremy Bentham y Witold Gombrowicz, un inglés de mediados del siglo XVIII y un polaco de inicios del siglo XX.

La progresión de autores traducidos, y no traducidos, evidencia la lógica detrás de la poética que Tumbona Ediciones buscaba inscribir en el mapa literario mexicano. Los diez primeros números ponen en diálogo la ensayística mexicana, representada por Yépez, Ortuño y Lemus, con la tradición polaca, germana e italiana, pero principalmente con la estadounidense con nombres como Phillip Lopate, Jonathan Lethem, Laura Kipnis, Richard Klein, Richard Stallman y Kembrew McLeod. Todos son autores polémicos y algunos, como Stallman, Kipnis y McLeod, están involucrados en el activismo cultural y social. Además, los quince *rounds* articulan expresiones ensayísticas de distintas latitudes y siglos. A partir del número doce la colección extiende el diálogo a la Roma antigua con Séneca, a Alemania del siglo XIX con Nietzsche y Adorno, a Inglaterra de los siglos XVIII y XIX, con Jeremy Bentham, Samuel Johnson y Bertrand Russell, a Rumania del siglo XX con Cioran, y a Chile del siglo XXI con Rafael Gumucio y Lina Meruane para cerrar la colección con Javier Toscano, un ensayista mexicano del mismo siglo.

Cuando una traducción se inscribe en un contexto no sólo entra en juego su contenido, sino también la materialidad del texto que, inseparable de la traducción y coexistente con los factores verbales o lingüísticos, nos ayuda a observar la forma exacta en que se transmiten y construyen los significados (Coldiron, 2019). De ahí que el diseño editorial y los paratextos sean lecturas que añaden significado al manuscrito original. En “Versus”, sin embargo, la intervención de los textos traducidos y no traducidos construye el mismo significado. El nombre de la colección, llamar *rounds* a cada número, el contraste de color (ver *Imagen 1*), la tipografía que alude a los antiguos carteles de box estadounidense (ver *Imagen 2*), la

ausencia del nombre del traductor, la posición que ocupa el nombre del ensayista y el tópico, así como el apelativo “contra” que aparece entre uno y otro, son elementos que moldean la recepción del género y de cada ensayo publicado. Cada título incluye una oración explicativa —en el caso de *Contra la alegría de vivir* se puede leer “un ensayo discrepante” —, un par de antítesis —“el escritor vs. el hedonismo”, “el crítico vs. las cenas lujosas”—, y una breve sinopsis al calce. De ese modo, la estética de la colección cifra el espíritu determinante y combativo de estas publicaciones que, por breves, son más eficaces: “Así como un *uppercut* veloz y certero es más efectivo que una seguidilla de *jabs* vacilantes, el texto sucinto aventaja en impacto a la prolongada exposición de objeciones” (Abenshushan, 2015, párr. 7).

Imagen 1. Round 1

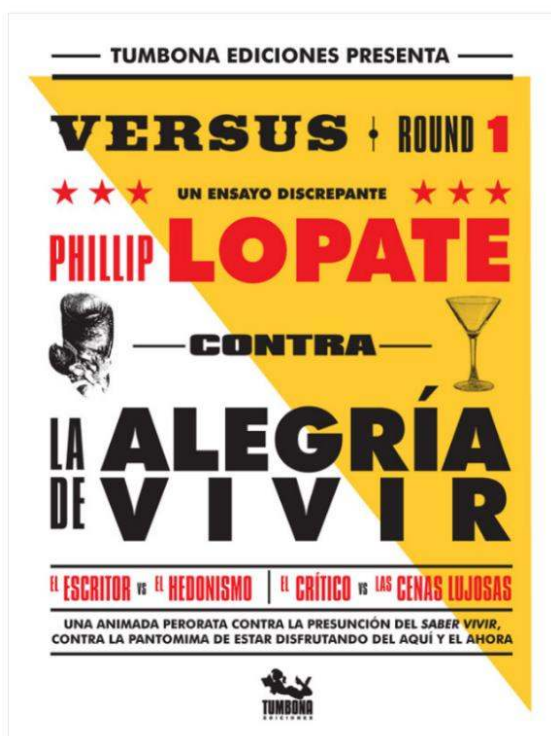


Imagen 2. Cartel



Su estética también materializa el espíritu inconforme de Montaigne que arremetió en contra de los intelectuales “racionales” y las pretensiones de “aprender”; una postura que Phillip Lopate adoptó al publicar “Against Joie de Vivre” en 1989: “Escribí ‘Contra la alegría de vivir’ después de leer mucho a Montaigne, en especial sus últimos ensayos. Fue mi intento de escribir con un sentido amplio, casi filosófico. Por supuesto, la premisa central no tiene sentido, es decir, nadie puede estar en contra de la alegría de vivir, y en aquel momento lo

sabía, pero quería llevar mi prejuicio, o un impulso oscuro, lo más lejos posible y averiguar hasta dónde me llevaba” (1995, p. 715).¹ No es casualidad que Tumbona Ediciones publicara en el primer número un ensayo de Lopate. Así como el crítico estadounidense buscó consolidar una tradición literaria en *The Art of the Personal Essay* (1995), la colección “Versus” perfiló una tradición que dialoga con otros territorios y mantiene a México en el centro. Fuera o no un objetivo explícito, la editorial inscribió algunas expresiones del ensayo personal estadounidense en la tradición ensayística mexicana.

Como ya mencioné, la publicación de “Versus” fue posible gracias al mecenazgo gubernamental. Pero también entró en juego el prestigio de los cofundadores y editores de Tumbona Ediciones. Vivian Abenshushan había trabajado como editora en publicaciones de la UNAM y fundado en 2001 el *Laboratorio de Escritura Expandida*, había sido becaria del programa de Jóvenes Creadores del FONCA en 1999, 2001 y 2007, ganado el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2002 con su novela *El clan de los insomnes* y publicado su primera colección de ensayos *Una habitación desordenada* en 2007, mientras que Luigi Amara desde los años noventa había acumulado distintos premios nacionales e internacionales de poesía. En 1999 fundó, junto con el poeta y ensayista Aurelio Asiain (1960), la revista *Paréntesis*, y a partir del 2003 fue Jefe de Redacción de la revista *Pauta*. Amara también fue becario del programa de Jóvenes Creadores del FONCA en sus ediciones de 1994, 1996, 1999 y 2002, acreedor de otros patrocinios gubernamentales y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del 2005 al 2008 y del 2010 al 2021.

En realidad, todos los integrantes de Tumbona gozaban de capital social, cultural y simbólico.¹⁵ El comité evaluador, quienes decidían que era publicable, se integró desde un inicio por profesionales de las letras familiarizados con el panorama literario mexicano y cuyas actividades abarcaban la escritura, la crítica literaria, la edición y la traducción (pienso aquí en Abenshushan, Amara, Etienne y Duarte). Como en la mayoría de las editoriales, para este grupo de artistas la traducción sirvió de vehículo en el camino a la consagración en el campo editorial. Traducir fue una forma de incrementar el capital simbólico de Tumbona Ediciones. La peculiaridad de Tumbona fue, como sugiere Bourdieu (2008) al hablar de las

¹⁵ Los integrantes iniciales: Luigi Amara, Vivian Abenshushan y los miembros del taller gráfico Éramos Tantos, Manuel y Christian Cañibe. Más tarde se sumarían al proyecto la editora María Virginia Jaua, el tipógrafo y diseñador Leonardo Vázquez, la encargada de prensa de Anagrama en México, Paola Tinoco, la editora Aridela Trejo y los jóvenes escritores Julián Etienne, Pablo Duarte y Verónica Gerber.

pequeñas editoriales, la función subversiva de los textos traducidos, el modo contracorriente de intervenir en la poética dominante del ensayo y, por extensión, en el discurso cultural.

Si pensamos en lo que hizo José Luis Martínez con *El ensayo mexicano moderno* o Ramón Xirau con *Diálogos*, la publicación de “Versus” moldeó, en buena parte por medio de traducciones, una nueva sensibilidad en torno al ensayo que más adelante desembocaría en lo que Abenshushan llamó “contraensayo”.¹⁶ Abenshushan lamentaba la monotonía editorial, la avalancha de literatura “orientada al consumo que parecía haberse domesticado por completo” (2012a, párr. 4) y la falta de sensibilidad y cultura en la industria editorial que reciclaba los mismos temas y reproducía una y otra vez las mismas formas ensayísticas: “Prosa mecanizada, prosa de maquila, productos verbales de la era post industrial. Nada que indique la presencia auténtica de un ensayo, es decir, de una escritura asociada al pensamiento autónomo y la práctica de un lenguaje sin servidumbres” (Abenshushan, 2012b, p. 9). De esas preocupaciones nació *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual* (UNAM, 2012) con selección y prólogo de Vivian Abenshushan.

La antología se propuso reunir a “ensayistas creativos, celosos de su autonomía, que viven en permanente tensión crítica con el lenguaje y con su tiempo; escritores desafiantes, dotados de ironía, ideas propias y una mirada lúcida, nunca temerosa frente a los argumentos inusuales o provocadores” (Abenshushan, 2012b, p. 14). Y aunque la subrayada diferencia no era definitiva, sino de intención (Medina, 2017), las preocupaciones y aspiraciones de *Contraensayo* “cuadricularon una parte importante del desarrollo de nuestra literatura en este siglo” (Medina, 2017, párr. 28) y sirvieron de corolario de la poética que se impulsó con “Versus” y que Abenshushan había sugerido un año antes en “Contra el ensayista sin estilo”:

[H]ace unos doce años fui invitada por un par de amigos universitarios a formar parte de la redacción de la revista *Ensayo*. No tardé en desconcertarme: parecía que nadie, tal vez ni siquiera nosotros mismos, entendía el sencillísimo nombre de la revista. Lo

¹⁶ No está demás mencionar que la editorial extendió la traducción de ensayos a dos colecciones más: “Derivas” y “Dinamita”. “Derivas”, publicada entre 2010 y 2015, cuenta con seis títulos de ensayo personal: cuatro escritos en nuestro idioma y dos traducciones: *Portrait of my Body* (1996) de Phillip Lopate publicado en 2010 y una antología de ensayistas ingleses, *El arte del paseo inglés* (2015), que incluye textos de Aldous Huxley, Thomas De Quincey, William Hazlitt, Virginia Woolf y Robert Louis Stevenson, entre otros. “Dinamita” tiene sólo un texto: el ensayo *Civil Disobedience* de Henry David Thoreau en traducción de Sebastián Pilovsky. Fieles a sus convicciones, los integrantes de Tumbona dieron espacio a una forma ensayística poco común en el panorama mexicano: “nuestra intención es dar hospitalidad y circulación a los géneros más desatendidos por los grandes grupos (ensayo, aforismo, cuento)... Libros con espíritu heterodoxo e irreverente, libros con vitalidad estética y riesgo intelectual, libros impuros que puedan ir de un lado a otro de las ramificaciones artísticas” (Sobre nosotros, s.f.).

que recibíamos a diario eran textos de una solemnidad soporífera que no podían prescindir del comentario crítico de otros libros y donde el arte ventrílocuo sólo exhibía la falta de destreza de la voz propia. (2007, p. 105)

Cuando parecía que *Contraensayo* había resuelto la pregunta ¿de qué hablamos cuando hablamos de ensayo? se suscitó una controversia en la prensa cultural mexicana entre Heriberto Yépez y Luigi Amara en torno al género. En su texto “El ensayo ensayo”, publicado en *Letras Libres* de febrero, Amara diferenciaba el ensayo al estilo de Montaigne del pseudo-ensayo, representado por textos que “buscan la objetividad, [escritos por quienes] quieren discutir ideas o exponer sus investigaciones [y que] por lo regular subordinan la prosa a la información, hacen de la escritura una sierva, un vehículo de transmisión (aquello que Reyes llamaba la función ‘ancilar’ de la literatura)” (2012, párr. 12). Por su parte, Yépez afirmaba que el error del ensayo literario consistía en reciclar un género del pasado e imposibilitaba la inclusión de la academia y la filosofía en una forma discursiva que debía argumentarse siempre desde la razón. Más allá de los argumentos que esgrimieron, la polémica confirmó un aspecto recurrente en la codificación del ensayo mexicano que atañe a la traducción: como la palabra *ensayo*, la traducción del género hospedó textos análogos al modelo positivista del siglo XIX, a la escritura de Bacon y, en menor medida, a la de Montaigne. A pesar del esfuerzo de las pequeñas editoriales la traducción de ensayo, como la escritura, también ha preferido la veta academicista y de alta especialización.

Concebir el género como un mero instrumento metódico para la erudición, según sugiere el grueso de ensayos traducidos, no puede sino proyectar un panorama poco alentador para la traducción de ensayo con fines artísticos, llámese literario, creativo, personal o “ensayo ensayo”. Lo que parece tomar forma de una confusa nostalgia en la etiqueta “ensayo ensayo”, es en realidad la poética de “Versus” y *Contraensayo* en su mínima expresión. También es el temperamento ensayístico que encuentro en la obra de Annie Dillard y en la de sus contemporáneos; una veta que algunos escritores en nuestro país exploran con ahínco y que los traductores podríamos escudriñar con más detenimiento.

2.2.1 La obra de Annie Dillard en traducción

Desde que ganó el Premio Pulitzer *General Nonfiction* en 1975 con *Pilgrim at Tinker Creek*, Dillard ha sido considerada una de las principales voces de la literatura estadounidense. Su

obra, escrita en un periodo de poco más de treinta años, comprende poesía, ensayo, teoría literaria y novela¹⁷ y se ha traducido al francés, alemán, italiano, holandés, sueco, chino, japonés, coreano, checo, danés, griego y español ibérico en traducciones repartidas casi por igual entre hombres y mujeres: de treinta y nueve traductores veintiuno son mujeres y dieciocho son hombres.¹⁸ Sin embargo, en México su obra es apenas conocida. Cuando se lee es en su idioma original o en las traducciones españolas de sólo cinco de sus trece libros publicados: *Una temporada en Tinker Creek* (2017) y *Enseñarle a hablar a una piedra* (2019), traducidos por Teresa Lanero Ladrón de Guevara; *Vivir, escribir* (2002), traducido por Miguel Martínez-Lage; *Quienes viven* (2016), traducido por Mónica Rubio Fernández; y *La abundancia. Ensayos narrativos* (2020) en traducción de Ignacio Villaro Gumpert.

Del historial de obras traducidas hay algunas notas generales que apuntar. De un total de cuarenta y seis, las traducciones más tempranas son de Países Bajos y Suecia y datan de 1978, cuatro años después de la publicación de *Pilgrim at Tinker Creek*. Esta dinámica se replica con el resto de los títulos, de modo que la primera traducción de cada uno tiene, cuando menos, tres años de diferencia con respecto al original. Todavía más llamativo es que hasta la década de los noventa se publican en Japón y Alemania las siguientes dos traducciones de *Pilgrim*. La distancia entre la publicación original y los textos traducidos sugiere un interés de las editoriales y traductores extranjeros por la obra de Dillard al margen del temprano reconocimiento y la atención mediática que recibió en Estados Unidos después de haber ganado el Premio Pulitzer.

Si bien es cierto que el prestigio que trajo consigo el Pulitzer y otros premios a lo largo de su carrera indudablemente contribuyó a la difusión de su obra,¹⁹ también fueron decisivas la notoriedad y el capital simbólico que HarperCollins le otorgó a Dillard al publicar *Pilgrim*

¹⁷ **Poesía:** *Tickets for a Prayer Wheel* (1974), *Mornings Like This* (1995). **Ensayo:** *Pilgrim at Tinker Creek* (1974), *Holy the Firm* (1977), *Teaching a Stone to Talk: Expeditions and Encounters* (1982), *Encounters with Chinese Writers* (1984), *An American Childhood* (1987), *The Writing Life* (1989), *For the Time Being* (1999), *The Abundance: Narrative Essays Old and New* (2016). **Teoría literaria:** *Living by fiction* (1982). **Novela:** *The Living* (1992) y *The Maytress* (2007).

¹⁸ En la *Tabla 3* del Apéndice se pueden consultar todas las traducciones de la obra de Dillard.

¹⁹ Algunos de los premios que recibió: *New York Press Club Award for Excellence* (1975), *Washington Governor's Award for Literature* (1977), *Middletown Commission on the Arts Award* (1987), *Connecticut Governor's Arts Award* (1993), *Western Pennsylvania Historical Society History Makers Award* (1993), *The Milton Prize* (1994), *Academy Award in Literature* (1998), *PEN Diamond-Vogelstein Award* (1999), *National Endowment for the Humanities medal* (2014). Dillard también ha recibido patrocinios para el desarrollo de algunos de sus proyectos. Por ejemplo, para escribir *An American Childhood* (1987) recibió el patrocinio de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

at *Tinker Creek*, pues se trata de una de las editoriales más longevas y con gran alcance a nivel mundial. Hoy en día tiene operaciones editoriales en diecisiete países, por lo que no descarto la posibilidad de que la circulación de sus libros haya estado mediada por un agente literario. Sin embargo, esta no parece ser la dinámica de la editorial. De hecho —la información puede corroborarse en el sitio web de HarperCollins—, los interesados deben contactar a los representantes regionales, sea para solicitar los derechos de traducción, reimprimir y reproducir secciones de algún libro o para distribuirlo en su lengua original. Por otra parte, también llama la atención que sólo once traducciones son del siglo XX y treinta y cinco del siglo XXI (véase *Tabla 3*).

Tabla 3. Traducciones entre el año 2000 y el 2022

Año	País	Traducción de	Obra traducida
2022	Países Bajos	Henny Corver	<i>Pilgrim at Tinker Creek</i>
2022	Países Bajos	Henny Corver	<i>The Writing Life</i>
2022	Francia	Pierre Gault	<i>Pilgrim at Tinker Creek</i>
2021	Italia	Guia Cortassa	<i>The Writing Life</i>
2021	España	Alba Dedeu (Catalán)	<i>The Writing Life</i>
2020	Francia	Brice Matthieussent	<i>Tickets for a Prayer Wheel</i>
2020	España	Ignacio Villaro Gumpert	<i>The Abundance: Narrative Essays Old and New</i>
2020	Países Bajos	Henny Corver	<i>The Abundance: Narrative Essays Old and New</i>
2019	Italia	Gabriella Tonoli	<i>Pilgrim at Tinker Creek</i>
2019	España	Teresa Lanero Ladrón de Guevara	<i>Teaching a Stone to Talk</i>
2018	Suecia	Niclas Nilsson	<i>Pilgrim at Tinker Creek</i>
2018	Corea	Lee Mi	<i>The Writing Life</i>
2018	Italia	Andrea Asioli	<i>The Abundance: Narrative Essays Old and New</i>
2017	España	Teresa Lanero Ladrón de Guevara	<i>Pilgrim at Tinker Creek</i>
2017	Francia	Béatrice Durand	<i>Teaching a Stone to Talk</i>
2017	Francia	Brice Matthieussent	<i>The Writing Life</i>
2017	Francia	Brice Matthieussent	<i>The Living</i>
2017	Francia	Pierre-Yves Pétillon	<i>The Maytrees</i>
2016	Suecia	Niclas Nilsson	<i>Pilgrim at Tinker Creek</i>
2016	Alemania	Karen Nölle-Fischer	<i>Pilgrim at Tinker Creek</i>
2016	España	Mónica Rubio Fernández	<i>The Living</i>
2015	Suecia	Olle Thörnvall	<i>Teaching a Stone to Talk</i>
2013	República Checa	Martin Jankovec	<i>Pilgrim at Tinker Creek</i>
2010	Polonia	Maciej Świerkocki	<i>Pilgrim at Tinker Creek</i>
2010	Polonia	Maciej Świerkocki	<i>The Maytrees</i>
2010	Dinamarca	Morten Visby	<i>The Living</i>
2009	Corea	Kyung Lee	<i>The Maytrees</i>
2008	Grecia	Giorgos Barouxis	<i>The Maytrees</i>
2007	Corea	Kim Young	<i>Pilgrim at Tinker Creek</i>
2006	China	Xuezhe Zhao	<i>For the Time Being</i>
2003	China	Youshan Yu	<i>Pilgrim at Tinker Creek</i>

2002	España	Miguel Martínez-Lage	<i>The Writing Life</i>
2001	Alemania	Hans-Ulrich Möhring Karen Nölle-Fischer	<i>For the Time Being</i>
2001	Francia	Sabine Porte	<i>For the Time Being</i>
2000	Países Bajos	Heleen ten Holt	<i>For the Time Being</i>

Los datos indican un renovado interés por la obra de Dillard en distintos países europeos y orientales, encabezados por Francia con siete traducciones, España con cinco traducciones al español y una al catalán, los Países Bajos con cuatro y otros con un número menor, como Italia, Suecia, Alemania, Dinamarca, Grecia, Polonia, Corea y China. La cantidad de traducciones durante el siglo XXI es indicativa de un repunte originado por la publicación de *For the Time Being* en 1999, un libro que significó la culminación del proyecto ensayístico de la autora y captó la atención de la crítica literaria. La siguiente publicación sería una novela (*The Mytrees*, 2007) y hasta el año 2016 se publicaría una recopilación de ensayos, corregidos y revisados por Dillard, bajo el título de *The Abundance: Narrative Essays Old and New*. Como lo muestra la cantidad de traducciones a partir del 2016, la publicación de *The Abundance* fortaleció el interés de las editoriales extranjeras incluso en los primeros títulos de 1974, *Tickets for a Prayer Wheel* y *Pilgrim at Tinker Creek*. Sin contar la traducción al francés de *Tickets for a Prayer Wheel* (uno de sus dos libros de poesía), desde el 2016 y hasta la fecha la traducción se ha volcado en la obra ensayística.

En el caso de las cinco traducciones al español ibérico hay un rasgo común: todas se publicaron con editoriales independientes, como se muestra en la *Tabla 4*. En orden cronológico, la primera traducción es de Miguel Martínez-Lage publicada en el 2002 con Fuentetaja que, en su sitio web, menciona lo siguiente sobre su quehacer editorial: “[En 1996] fundamos la primera editorial especializada en la práctica de la escritura literaria en el entorno hispanohablante. Aún hoy sigue siendo la única editorial dedicada enteramente al objetivo de proveer de herramientas que faciliten el aprendizaje de la escritura literaria” (Quiénes somos, s.f., párr. 12). La editorial es una extensión del proyecto con el mismo nombre que desde 1985 imparte talleres de escritura creativa en Madrid de modo presencial y, desde el 2014, a distancia por medio de la Fundación Escritura. Un proyecto en el que han participado, entre un gran número de escritores españoles reconocidos, los mexicanos Juan Villoro, Verónica Gerber, Jorge Volpi, Mario Bellatin y Valeria Luiselli, la argentina Leila Guerriero y el chileno Alejandro Zambra. Los propósitos del proyecto del que nace la

editorial explican el porqué de la traducción de *The Writing Life* (1989), un libro encauzado al oficio de escribir, como se precisa en el título de la traducción.

Tabla 4. Traducciones al español ibérico

Título de la traducción	Editorial	Traducción de	Año
<i>La abundancia: Ensayos Narrativos</i>	Malpaso Ediciones	Ignacio Villaro Gumpert	2020
<i>Enseñarle a hablar a una piedra</i>	Errata Naturae	Teresa Lanero Ladrón de Guevara	2019
<i>Una temporada en Tinker Creek</i>	Errata Naturae	Teresa Lanero Ladrón de Guevara	2017
<i>Quienes viven</i>	Sabina Editorial	Mónica Rubio Fernández	2016
<i>Vivir, Escribir (El oficio de escritor)</i>	Fuentetaja	Miguel Martínez-Lage	2002

El siguiente libro traducido estuvo a cargo de Mónica Rubio Fernández. Se publicó en 2016 bajo el título *Quienes viven* con Sabina Editorial, fundada en 2007 por las profesoras María Milagros Montoya Ramos, Carmen Oliart Delgado de Torres y Ana Mañeru Méndez. De las cinco traducciones españolas es la única de una novela (*The Living*, 1992). De reciente creación, Sabina Editorial se ha dedicado a la difusión de poesía y novelas en lengua inglesa, catalana y española escritas por mujeres, con el objetivo, según expresan en su sitio web, de publicar “libros bien hechos y que hablan de las cosas que nos importan” (Nosotras, s.f.).

La editorial Errata Naturae publicó dos traducciones a cargo de Teresa Lanero Ladrón de Guevara: *Una temporada en Tinker Creek* y *Enseñarle a hablar a una piedra*, en 2017 y 2019, respectivamente. Errata Naturae es una editorial fundada en el año 2008 y cuyo catálogo cuenta con diez colecciones que en total reúnen trescientos ocho libros. Como se especifica en su página web, tiene compromisos con su equipo de trabajo, con el planeta y con la sociedad. Busca la “edición, producción y venta de libros con el objeto de promover el conocimiento como herramienta imprescindible en la democratización de nuestra sociedad y con la intención de aumentar la necesaria concienciación de cara a la defensa de los ecosistemas y la lucha contra el cambio climático” (Redefinir, s.f.). Ambas traducciones son parte de la colección titulada “Libros salvajes”, con cuarenta y dos publicaciones en total, de las que sólo una fue escrita originalmente en español; en su mayoría se tradujeron del inglés y algunas otras del francés. La colección reúne escritores de la naturaleza como Henry David Thoreau, Rachel Carson, Terry Tempest Williams, Aldo Leopold, Joanna Pockock y Pete Fromm, entre otros. Si se incluye a Annie Dillard en esta colección es por el vínculo que su

obra mantiene con la escritura de la naturaleza, tema que exploraré detalladamente en el tercer capítulo de este trabajo.

La traducción más reciente, a cargo de Ignacio Villaro Gumpert, se titula *La abundancia. Ensayos Narrativos* y se publicó en 2020 con Malpaso Ediciones. Fundada en el año 2013 por Malcolm Otero Barral y Julián Viñuales, Malpaso Ediciones se describe como una casa editorial “heterodoxa, comprometida con la literatura y sus lectores, [que selecciona] libros de autores que abordan los principales temas de la condición humana desde la crítica y la creación literaria” (¿Quiénes somos?, s.f.). Con una tendencia a la publicación de ensayos sobre pensamiento, feminismo, economía, política y educación, la línea editorial de Malpaso Ediciones “está claramente definida, con un gusto por una prosa nítida, original, elegante, seductora e irónica. [Editan] libros de ficción y no ficción que busquen el contrasentido, la contracultura, la otra realidad de las conversaciones relevantes en el panorama literario” (¿Quiénes somos?, s.f.).

Que las cuatro editoriales sean iniciativas independientes indica que el capital simbólico que tiene la obra de Dillard en Estados Unidos no se traslada con la misma fuerza al territorio español. No son grandes consorcios editoriales los que han difundido la obra de la estadounidense, sino editoriales jóvenes con menor alcance. Consideremos, por ejemplo, la diferencia entre Editorial Anagrama, fundada en 1969, y Fuentetaja, la más longeva de las cuatro editoriales, que se fundó en 1996. Además, la variedad de objetivos de las cuatro casas editoras denota la plasticidad en la obra de Dillard: un uso ejemplar con Fuentetaja, la reivindicación de la literatura escrita por mujeres con Sabina Editorial, una manera de vincularnos con el medio ambiente con Errata Naturae y una forma de expresión heterodoxa que interrumpe la monotonía editorial, en el caso de Malpaso Ediciones. Por otro lado, lo reciente de las traducciones es sintomático de una tendencia, por mínima que sea, de leer otro tipo de voces que hasta entonces eran ajenas al campo literario español.

Antes de seguir, vale la pena mencionar algunos datos sobre la formación académica y profesional de los traductores para insistir en la importancia de tener un pie en la teoría y otro en la práctica profesional. Miguel Martínez-Lage (Pamplona, 1961-2011) fue un profesor y traductor especializado en literatura escrita en inglés. Con traducciones de textos de Virginia Woolf, William Faulkner, Ezra Pound, J. M. Coetzee, Don DeLillo, Ernest Hemingway, en 2008 ganó el Premio Nacional de Traducción por *Vida de Samuel Johnson* publicado por

Acantilado, y entre 1990 y 1995 ocupó los cargos de secretario, vicepresidente y presidente de ACE Traductores, la Asociación de Traductores de España. Mónica Rubio Fernández (Madrid, 1954) es escritora y traductora del inglés y del francés, también forma parte de ACE Traductores, donde ha impartido cursos de subtítulo y literatura infantil. Entre los autores que traduce se encuentran Albert Camus, Gerald Durrell, Maureen Lee y G.K. Chesterton.

Lo mismo sucede con los dos traductores cuyos textos analizaré en este trabajo: Teresa Lanero Ladrón de Guevara e Ignacio Villaro Gumpert. Lanero es una traductora editorial del inglés, el francés y el italiano al español. Del 2016 al 2019 fungió como vocal en ACE Traductores. Fue ganadora del *Premio de Traducción Esther Benítez* en 2020, por su traducción de *El clamor de los bosques* de Richard Powers, y del *M'illumino d'immenso. Premio Internacional de Traducción de Poesía del italiano al español*. Tiene estudios de maestría en Traducción para el mundo editorial por la Universidad de Málaga y ha traducido a autores como Annie Dillard, Joanna Pockock, Sophie Ward, Julien Offray de la Mettrie y Kate Reed Petty. El español Ignacio Villaro Gumpert es traductor del inglés y licenciado en Traducción e Interpretación por la Universidad Pompeu Fabra. Entre sus traducciones se pueden encontrar a autores como Tom Phillips, Hope Jahren, Kim Liggett, Stephen Westaby, Peter Singer y Ben Lewis. Si los breves currículos que presenté nos dicen algo en común es, quizá, que ya es momento de prescindir de una *doxa* enmohecida sobre la traducción literaria: quien domine la lengua y tenga gusto por la lectura puede traducir. Es cierto: un traductor literario debe cumplir con ambos requisitos, pero sus lecturas deben ser las de un crítico, las de alguien que descifra y comprende desde la teoría e interpreta a partir de la habilidad artística. Traducir textos literarios exige articular la imaginación creativa con el entendimiento teórico de la literatura y de las poéticas que circulan en ella.

Con este nuevo interés por la obra de Dillard ¿a qué se debe la ausencia de traducciones mexicanas? Como revisé, la traducción de literatura está sujeta a una competencia asimétrica entre el mercado editorial mexicano y el español, pero también dentro de nuestro mercado existe una asimetría entre las pequeñas y las grandes editoriales. No tiene la misma difusión un proyecto con el patrocinio del Fondo de Cultura Económica o del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes que con una editorial emergente que no lo recibe. Las traducciones que se difunden a gran escala están mediadas por la ideología de cada editorial y, en ese sentido,

sustentan proyectos que, la mayoría de las veces, como indica la breve historia de la traducción de ensayo que esbocé en este capítulo, afianzan y replican la poética dominante.

Ideología y poética, menciona Lefevere (2017), son también aspectos de la obra original que se inscriben en la ideología y poética dominantes de un campo literario. Por ejemplo, diversas expresiones ensayísticas de la literatura estadounidense se han inscrito en la poética mexicana: los ensayos filosóficos de Ralph Waldo Emerson y su influencia en la obra de Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano y José Vasconcelos o los ensayos personales de Joan Didion, Vivian Gornick y Rebecca Solnit que en los últimos años han ocupado un lugar protagónico en las librerías y en la prensa cultural del país. En contraste con la de sus contemporáneas, la obra de Dillard no tiene un espacio definitivo en la poética ensayística mexicana. Más allá de las dificultades que podría implicar adquirir los derechos de traducción, sólo puedo responder el porqué de la falta de traducciones con una hipótesis: la poética de Dillard se distancia de la poética dominante del género.

Sus ensayos no tratan abiertamente temas políticos, sociales o de activismo, como sucede con Gornick, Solnit y Didion, y el grueso más prolífico de ensayistas mexicanos. En un polo distante, los tópicos en los textos de Dillard se ramifican entre fuentes neoplatónicas, jasídicas, cristianas y de varias disciplinas de las ciencias exactas para dar cuerpo a una escritura de la naturaleza que es, al mismo tiempo, mística y científica. La búsqueda constante de un efecto epifánico, de una suerte de revelación o manifestación de lo divino, la ubica entre el romanticismo estadounidense y el romanticismo inglés del siglo XIX. Pero su interés por los datos científicos y el lenguaje de las ciencias, en especial de la física cuántica, la sitúa en los siglos XX y XXI.²⁰

Aunque podría pensarse anacrónica, la poética de Dillard tiende un puente entre el pasado romántico y nuestro presente científico. Como explico en el siguiente capítulo, la mirada contemplativa de Dillard escudriña la relación entre los individuos y el mundo natural, entre la vida interior y la vida del mundo que nos rodea, desde un punto intermedio

²⁰ La epifanía unifica temática y estructuralmente la obra de Dillard y su predilección por este recurso literario permite especular sobre las traducciones al chino, japonés y coreano. Si bien Dillard lo hace desde conceptos del cristianismo, hay una reflexión similar al de las filosofías orientales. En el Budismo, por mencionar un ejemplo, se encuentra arraigada la idea de la contemplación y el silencio como vínculo con el mundo interior y el mundo que nos rodea, algo que Dillard exalta en *Teaching a Stone to Talk*; también está la idea de una dualidad interconectada, como en el yin y el yang del Taoísmo chino, que se da en la aparente oposición entre el esplendor y la obscuridad que Dillard atribuye al mundo natural. Así pues, la ideología en la obra de Dillard es análoga y, en cierta medida, replica y refuerza la ideología de dichas culturas.

entre los paradigmas científicos y los paradigmas del misticismo. Si bien diversas, en cuanto a estructura y tópicos, sus narrativas se unifican por medio de la epifanía literaria. Hay en su obra una apuesta por la unidad en términos estilísticos y temáticos aun cuando sus ensayos son collages generalmente fragmentados y sin transiciones superficiales. De ahí que pensar la epifanía como un dispositivo unificador de su poética, y la observación como una alternativa epistemológica, es entender su obra como una forma de reestablecer la unidad de la experiencia y de oponerse a la fragmentación posmoderna de nuestro presente vertiginoso.

ⁱ I wrote “Against Joie de Vivre” after reading a good deal of Montaigne, particularly his later essays. It was my attempt to do something in a large, quasi-philosophical vein. Of course the central proposition is nonsensical—no one can be against the joy of life, really—and I knew that at the time, but I wanted to push a prejudice, or dark impulse, of mine as far as it would go, and see where it would take me.

3. LOS OJOS DE LA ERMITAÑA: LA ESCRITURA DE ANNIE DILLARD

3.1 Escritura y ensayo

En el mismo contexto en el que comenzaban a escucharse las voces de Toni Morrison y Octavia E. Butler en la ciencia ficción, de la llamada literatura posmoderna, con Thomas Pynchon y Kurt Vonnegut, y del *New Journalism*, encabezado por Joan Didion, Gay Talese, Truman Capote y Tom Wolfe, se publicó el primer libro de ensayo de Dillard, *Pilgrim at Tinker Creek* (1974). En un momento literario de cambio, entre las décadas de los sesenta y los setenta, marcado por la fragmentación de las grandes narrativas, la crítica de inmediato vinculó su proyecto literario con el trascendentalismo estadounidense de Henry David Thoreau y con el romanticismo inglés del siglo XIX. Otros vieron en su obra una expresión de la *Escritura de la naturaleza* y hubo quienes, como David L. Lavery (1980), la definieron como una escritura de la observación, cuyas preocupaciones permanentes eran “despertar, tomar consciencia, permanecer bien despierta, llevar ‘una vida de concentración’ en lugar de caminar medio dormida por ella” (Dyer, 2016, p. xv).ⁱ

En aquel primer libro de ensayos, Dillard se propuso llevar “lo que Thoreau llamó ‘un diario meteorológico de la mente’” (1974, p. 13),ⁱⁱ en el que la escritora registró “impresiones aleatorias de la vida en un pequeño arroyo de Virginia y sus alrededores, mezclándolas a menudo con observaciones de zoología y reflexiones de carácter filosófico y teológicas” (Atwan, 1992, p. 473).ⁱⁱⁱ La publicación de *Pilgrim at Tinker Creek* no sólo emplazaría la mirada de Dillard en el mapa literario estadounidense, sino que también trazaría el camino de su poética:

Hace unos 12 años, mientras caminaba por el Parque Nacional de Acadia, en Maine, decidí escribir narrativa, prosa narrativa, porque quería escribir prosa. Después de pensarlo durante una semana, decidí escribir principalmente sobre la naturaleza... ambientarla en la costa de Maine. Decidí, además, escribirla en tercera persona, sobre un hombre, una especie de metafísico de unos cincuenta años. Más o menos un mes después, resolví a regañadientes ambientar todo el asunto en Virginia, porque sabía más de Virginia. Entonces decidí escribirlo en primera persona, como un hombre. No fue hasta que escribí el primer capítulo y lo mostré —se trataba de *Pilgrim at Tinker Creek*— que abandoné el pretexto de escribir en primera persona como un hombre. No buscaba engañar a la gente, ni a mí. Sabía que yo no era el tema. Así que, para simplificarlo, en este libro está mi vida interior, una vida activa. Puse lo que me tenía

tan entusiasmada en todo momento: la sensación de que el tiempo me bombardeaba como si estuviera bajo una cascada. (Dillard, 1988a, p. 165)^{iv}

La anécdota que relata Dillard contiene el asunto medular de la literatura: *decidir*. Todo texto literario es una serie de decisiones en el nivel temático y estructural, pero también en relación con el contexto en el que se inscribe. La poética de una autora, el conjunto de principios que caracteriza a su obra, se define con respecto a una poética más amplia, un sistema, que según Lefevere (2017) consta de dos componentes: el inventario de recursos literarios (géneros, motivos, personajes y situaciones prototípicas, y símbolos) y la concepción de cuál es, o debería ser, el papel de la literatura en el conjunto del sistema social. La decisión de Dillard de escribir sobre su vida interior desde una primera persona ubicó su obra en la tradición literaria del ensayo personal. Su decisión supuso reflexionar sobre la escritura en una época de incertidumbre latente en las esferas económica, política y social, pues durante la década de los setenta los estadounidenses lucharon contra el desempleo, la inflación y una serie de crisis energéticas que llevaron a protestas laborales, a cuestionar la idea de prosperidad y, en la esfera cultural, a continuar con

un debate nacional sobre la mejor manera de institucionalizar y ampliar los logros del movimiento por los derechos civiles. Se cuestionaron las actitudes tradicionales sobre la sexualidad, el matrimonio y la familia. Se debatieron iniciativas políticas sobre la igualdad de género, el aborto, los derechos de los homosexuales y el alcance del gobierno en [la vida de las personas]. Algunos estadounidenses abogaron por mayores libertades individuales mientras que otros advirtieron sobre el declive de las normas morales. (Nixon Library, párr. 3)^v

En “la década del Yo”, como la llamó Tom Wolfe en su ensayo titulado “The ‘Me’ Decade and the Third Great Awakening” (1976), los estadounidenses intentaron por medio de la autocrítica “despojarse de todas las farsas y el exceso de equipaje de la sociedad... para encontrar el verdadero yo” (Wolfe, párr. 35).^{vi} Esta búsqueda incesante por el “verdadero yo” se desplazaría a la literatura con el *Nuevo Periodismo*, que enfatizaba la subjetividad y se encontraba a caballo entre la ficción y la escritura periodística tradicional que hasta entonces se consideraba objetiva. Las novelas posmodernas de Vonnegut, Pynchon, K. Dick y Barth, entre otros, siguieron el mismo camino de la subjetividad y del carácter artificial de la realidad al cuestionar el yo y tratar temas políticos a partir de narradores autorreflexivos y poco fiables, la ironía y el humor negro. En la misma década, como exponen Giles y

Dickstein (s.f.), convivieron el realismo sucio de Raymond Carver, que se ocupaba de la vida de la clase obrera; los relatos idiosincrásicos de Lorrie Moore; una variada escritura multicultural, con voces judías y mexicoestadounidenses; exploraciones ambiguas de la historia y la identidad de los nativo-estadounidenses; la transición en la poesía del movimiento *beat* a una forma poética más autobiográfica con Robert Lowell, su influencia en la poesía confesional de Anne Sexton y Sylvia Plath, y su contrapunto con los llamados “deep image poets”, que buscaban la intensidad espiritual y la trascendencia del yo más que la inmediatez confesional.

En este horizonte literario, Dillard señaló lo siguiente en una entrevista de 1978: “No escribo en absoluto sobre ética. Intento hacer lo correcto y rara vez lo hago. El tipo de arte que escribo es asombrosamente poco comprometido, bastante aislado de los asuntos políticos, sociales y económicos” (cit. en Johnson, 1992, p. 29).^{vii} Al estilo de los románticos ingleses del siglo XIX, Dillard afirmó su rechazo a cualquier conocimiento que hubiera sido institucionalizado de manera formal. El propósito de Dillard no era señalar las fallas económicas, políticas, sociales y culturales de su época, sino cuestionar las formas en las que nos relacionamos con el mundo natural y entre nosotros con el fin de estimular nuestra percepción y conciencia. Dillard llevó ese rechazo por el conocimiento institucionalizado hasta sus límites que incluso, como afirma Susan M. Johnson (1992), en un contexto cultural tan agitado evitó definirse como feminista. Para Johnson, el razonamiento de Dillard parece ser el mismo que la animó a presentarse como apolítica y ajena a las directrices y líneas de batalla institucionales:

Si aceptara la clasificación de “mujer escritora” socavaría el corazón mismo de su material: Homo sapiens en contacto con la fusión del tiempo y la eternidad, apolíticos, que saltan, más allá de la idea de género, a la idea del artista en contacto con el infinito. Ella es, antes que nada, una artista que llega a la eternidad no como una víctima política/cultural, sino como una mente expandida por el momento lleno de luz, el momento sin género de la fusión con Dios, [la epifanía]. (pp. 60, 61)^{viii}

¿Y cuál era el sentido de escribir en primera persona en una década caracterizada por una actitud hacia el individualismo atomizado? De cara a la hoja en blanco, Dillard se encuentra ante una decisión entre “dos puntos fundamentales: qué incluir y qué dejar fuera” (Dillard, 1988a, p. 164).^{ix} Decide no ser el centro de sus observaciones: “El pronombre personal puede ser el sujeto del verbo: ‘Veo esto, hice aquello’. Pero no el objeto del verbo:

‘Me analizo, me discuto, me describo, me cito’” (Dillard, 1988a, p. 170).^x En su obra hay un movimiento estructural que va del paisaje interior —la topografía idiosincrásica de un cerebro, la vida interior— hasta el paisaje exterior, el vasto escenario de una historia común. Al aprovechar el yo como un modo de enunciación para hablar de un nosotros, su proyecto es también una escritura de la memoria colectiva que supone un vínculo entre el mundo natural y los individuos a partir de su vida interior. Para Dillard, los escritores “funcionan como la memoria de un pueblo. Mastican nuestro pasado público” (1988b, p. xxi).^{xi}

El papel cultural del escritor que menciona Dillard permea toda su obra, pero en particular *An American Childhood* (1987), en la que se tratan dos cosas: la vida interior de una niña y su toma de conciencia del mundo: “[la niña] se da cuenta de su propia conciencia. Y se da cuenta de que, misteriosamente, está aquí, en un mundo en movimiento. El mundo está lleno de información fascinante que puede recoger y disfrutar. El mundo es público y sus cuestiones son morales e históricas” (Dillard, 1988a, p. 164).^{xii} Resulta lógico que al intentar verbalizar la vida interior, Dillard encontrara en el ensayo la manera más franca para hacerlo: “En cierto modo, el ensayo puede tratar tanto los acontecimientos como las ideas mejor que el relato, porque el ensayista, a diferencia del poeta, puede introducir el pensamiento sencillo y sin adornos, sin las intromisiones artificiosas de personajes que articulan discursos llenos de palabrerías” (Dillard, 1988b, p. xvi).^{xiii} Aunque en sentido estricto sólo *Teaching a Stone to Talk* (1982) se cataloga como una colección de ensayos, el método de escritura de Dillard es el de una ensayista. El ensayo, el género en construcción para Montaigne; el centauro de los géneros, según Reyes; que avanza como una serpiente en la imaginación de Chesterton, fue para Dillard una forma de escritura irrestricta similar a la que planteaba Virginia Woolf en 1905: “La forma que adopta el ensayo implica una sustancia peculiar; con ella se puede decir lo que no se puede decir con la misma eficacia en cualquier otra” (2008, p. 4).^{xiv} Dillard (1988b) lo explicaba de este modo:

no hay nada que no se pueda hacer con [un ensayo]: ningún tema está prohibido; ninguna estructura, proscrita. Cada vez creas una estructura propia, una que surge de los materiales y los contiene de la mejor manera posible. El material es el propio mundo que, hasta ahora, sigue en marcha. La mente pensante analizará y la imaginación creativa conectará los sucesos, y el tiempo mismo producirá montones de escenas, escenas inadvertidas y errantes, o escenas memorables, escritas y atesoradas. (p. xxii)^{xv}

De acuerdo con Dillard (1988b), el ensayo puede contener los elementos más destacados de otros géneros. El ensayista puede tratar los acontecimientos históricos, culturales, naturales y personales por el interés que despiertan y por su significado, sin la necesidad de inventarlos; su material de trabajo es vasto. Puede usar todo tipo de lenguaje figurado, extender las metáforas y presentar sus significados con mayor intensidad, tratar ideas y hechos de forma discursiva, incluir personajes y trama. Puede hacer todo lo que hace un poema y un relato, pero sin falsearlo; la convención y el pacto de lectura del ensayo implica que los elementos de cualquier obra tienen fundamento y deben ser veraces. Por eso, Dillard asegura que el mundo real puede fascinarnos más que cualquier otro mundo y que, en efecto, el tipo de escritor que lo trata más íntimamente es el ensayista:

Podría decirse que el mundo real ejerce una mayor fascinación sobre las personas que cualquier mundo de ficción... El ensayista hace lo que nosotros hacemos con nuestras vidas: el ensayista piensa en cosas reales. Puede darles un sentido analítico o artístico. En cualquier caso, representa el mundo real con coherencia y con sentido, aunque se trate sólo de fragmentos, y aunque esa coherencia y ese sentido residan sólo en textos breves. (1988b, p. xvii)^{xvi}

Dillard (1988b) explicaba que el ensayo estaba, y había estado, en todas partes, a grado tal que se podía argumentar que la literatura estadounidense derivaba y dependía del ensayo, acaso sólo porque su origen es Emerson y Emerson era un ensayista. Además, señalaba que la poesía parecía estar fuera de circulación pues, desafortunadamente, trataba pocos temas de importancia y se dirigía a un público reducido, que la ficción era más cercana al arte conceptual, lo que provocaba una escasez de publicaciones y que, de cierto modo, el relato seguía el mismo camino que la poesía al tratar temas más superficiales, incapaces de cautivar a nuestro corazón y a nuestra mente. Por supuesto que las palabras de Dillard son sólo un atisbo al panorama editorial estadounidense de aquel momento; no obstante, traen a colación otra de las preocupaciones centrales en su poética: ¿cuál es la función de la escritura?

La verbalización de toda experiencia, plantea Dillard, materializa las memorias individual y colectiva y termina por reemplazar a la experiencia misma. En su poética, la escritura es una actividad que da sustancia y reemplaza los recuerdos:

Después de escribir, ya no puedes recordar nada más que la escritura... Después de escribir sobre cualquier experiencia, mis recuerdos —esos parches esquivos y fragmentarios de color y sentimiento— desaparecen; la obra los sustituye... La memoria es insustancial. Las cosas la reemplazan. Tus fotos instantáneas fijarán y arruinarán el recuerdo de tus viajes, o de tu infancia, o de la infancia de tus hijos. No

puedes recordar nada de tu viaje excepto esta miserable colección de instantáneas. La pintura que hiciste de la luz sobre el agua alterará para siempre tu forma de ver la luz sobre el agua, lo mismo ocurrirá si miras cuadros flamencos. Si describes un sueño, te darás cuenta de que, al terminar la descripción verbal, has perdido el sueño pero has ganado una descripción. (Dillard, 1988a, pp. 171, 172)^{xvii}

Durante la década de los ochenta, la literatura y la ciencia, como sugiere Susan M. Felch (1989) a partir de Dillard (1982a), cuestionaron la relación tradicional de causa y efecto, la posibilidad de un punto de vista fijo y la certeza del conocimiento.²¹ Como resultado, los escritores crearon mundos de indeterminación en los que “nada temporal, espacial, perceptual, social o moral [era] fijo” (Dillard, 1982a, p. 24).^{xviii} Así como sucedió en la *ficción de la mecánica cuántica* o *modernismo contemporáneo*, en la obra de Dillard la correspondencia entre la realidad “caótica” y la mente ordenada se convirtió en una pregunta dominante que buscó responder sobre todo en *Holy the Firm* (Felch, 1989). El eco de esa duda se entretejió en toda su obra con lo que Dillard llamó la *pregunta dominante del siglo XX*: “¿La ficción ilumina el gran mundo en sí, o sólo la mente del humano que lo crea?” (1982a, p. 13).^{xix} La cuestión de fondo era si el lenguaje y el artificio del lenguaje, es decir, la literatura, tenían significado. Para Dillard, el lenguaje y la realidad no tienen una correspondencia uno a uno; sin embargo, hay una forma de transparencia que deja ver lo real y encuentra una expresión coherente en la literatura:

Dillard ve tanto en el arte como en la naturaleza superficies reveladas y profundidades ocultas. En las profundidades hay una “continuidad y un diseño subyacentes” que se manifiestan cuando “los momentos de translucidez revelan el borde de lo particular (lo temporal, la superficie opaca) al tocar lo universal (lo eterno, la profundidad transparente)”... El arte, sobre todo la literatura, hace que el mundo sea inteligible, visible, discutible, porque el objeto artístico, un conjunto ordenado y coherente que puede ser analizado y explorado, también se refiere al mundo. (Felch, p. 10)^{xx}

Una obra de arte “puede, como el acto de un mago, pretender cualquier grado de espontaneidad, aleatoriedad o capricho, siempre que el efecto del todo esté calculado y unificado” (Dillard, 1982a, p. 28).^{xxi} En ese sentido, los textos de Dillard se adhieren a una

²¹ Felch (1989) observa el paralelismo que traza Dillard en *Living by Fiction* (1982) entre las ciencias exactas y la literatura posmoderna, *ficción de la mecánica cuántica* o *modernismo contemporáneo*, como la llamó Dillard, y la manera en la que escritores como Charles Simmons, Michael Ondaatje, Carlos Fuentes, Robert Coover, Julio Cortázar, Thomas Pynchon, Italo Calvino, Jorge Luis Borges y Vladimir Nabokov, crearon una ruptura de la línea narrativa a partir de un desarrollo de las técnicas modernistas en lo que Dillard (1982a) denominó *collage narrativo*.

definición propia del posmodernismo, *modernismo contemporáneo*, al crear un collage a menudo fragmentado y sin transiciones superficiales pero que, al mismo tiempo, emplea la epifanía, un dispositivo unificador, para dar cohesión a la narrativa (Johnson, 1992).

La escritura es una línea de palabras, es el pico de un minero, señala Dillard en *The Writing Life* (1989), con el que excavas hasta encontrarte frente a un cañón en forma de zigzag, desde ahí redactas informes y envías reportes. La escritura cambia, “en tus manos y en un parpadeo: de una expresión de las ideas a una herramienta epistemológica” (Dillard, 1989, p. 3).^{xxii} Escribir es, para la ensayista estadounidense, un modo de conocer y explorar territorios inciertos, un proceso donde el lenguaje tiene la capacidad tanto de revelar como de ocultar el mundo real:

El lenguaje es en sí mismo como una obra de arte: selecciona, abstrae, exagera y ordena. ¿Cómo podríamos decir, entonces, que el lenguaje contiene y da significado a los fenómenos cuando es una rejilla artificial que alguien atascó en un río? El lenguaje de un escritor no representa las cosas tal como son, en cambio, el lenguaje de un escritor hace un trabajo hermético para significar sus *percepciones* de las cosas tal como son... El lenguaje no necesita conocer el mundo a cabalidad para comunicar las percepciones de forma adecuada. De hecho, el lenguaje significa las cosas con transparencia, del mismo modo en que la pintura se esfuerza por hacerlo. (Dillard, 1982a, p. 70)^{xxiii}

Si, como sugiere Dillard, el lenguaje significa sólo aquello que percibimos y eso lo comunicamos a quienes comparten nuestra lengua, entonces la escritura “se convierte en el agente mediador entre la realidad física auténtica, pero oculta, y el significado... Un mundo que es a la vez misterioso y cognoscible. Dentro de esta realidad dada, en esta creación, [Dillard] encuentra el sentido para sí misma y para su obra... [que] revela el significado porque crea artefactos lingüísticos que iluminan lo real” (Felch, 1989, pp. 11, 12).^{xxiv} El lenguaje para Dillard, Johnson (1992) lo explica con gran claridad, “se convierte en más que un sistema de símbolos para representar ideas externas; se convierte en idea o en ‘la cosa’ misma. El lenguaje adquiere textura, forma y significado; evoluciona como el paisaje físico” (p. 130).^{xxv} Prácticamente toda la narrativa de Dillard “se ocupa de la epistemología: cómo ver el mundo y las implicaciones de esa visión en un momento determinado” (Aton, en Johnson, 1992, p. 1). Mirar, escudriñar el mundo, sería para Dillard una disciplina que perfeccionaría con el tiempo, donde la mirada se encauzaría “a una ‘vida de concentración’ para emerger al ‘júbilo’ de la conciencia, el ‘cambio decisivo entre ver y saber que se ve, entre ser y saber que se es’” (Johnson, 1992, p. 17).^{xxvi}

3.2 Epifanía: la mirada mística, la mirada científica

La visión a la que se refiere James M. Aton, el emerger al júbilo de la conciencia o *momento epifánico* que sugiere Sandra H. Johnson, “no es sólo el principio filosófico, la razón de ser que sustenta la obra, sino también el recurso literario con el que [Dillard] estabiliza y centra la enorme variedad de material que escudriña” (Johnson, 1992, p. 1).^{xxvii} En *The Space Between. Literary Epiphany in the Work of Annie Dillard* (1992), Johnson plantea tres niveles de acción en los que se manifiesta la epifanía: la *epifanía natural*, que experimenta la escritora y está atada al mundo real; la *epifanía artística*, que implica una composición mental o verbalización sobre la hoja, y la *epifanía del lector*, que se esfuerza por involucrar al significado más que al significante: “la epifanía literaria debe considerarse como lenguaje y no lenguaje, que se sustenta principalmente en el espacio entre las palabras” (p. 197).^{xxviii}

En su análisis, Johnson identifica distintas características de la epifanía en la obra de Dillard. El tiempo y el movimiento son los elementos principales y a ellos se subordinan la irregularidad (representada por saltos temporales y espaciales) y los conceptos de *superficie*, *emerger*, y *marcos*, que entiende como formas de estructurar el caos que provoca la manifestación espiritual dentro del momento epifánico. Johnson parte de la premisa de que es imposible crear el instante atemporal que intenta representarse sin tomar en cuenta la realidad y la moralidad que crea el paso del tiempo, concepto que Dillard trabaja de dos formas: el tiempo dentro de la epifanía y alrededor de ella. En ambos casos, hay movimiento, “la dinámica que subyace a la epifanía, cuya fuerza puede manifestarse de tres maneras: el flujo del tiempo diacrónico a medida que se desplaza hacia, alrededor y más allá del momento de la epifanía, el rápido flujo dentro del propio momento epifánico y el movimiento psicológico recurrente de la epifanía que tiene el lector” (Johnson, p. 72).^{xxix} De estos procedimientos Johnson elabora dos modos epifánicos a partir de las reflexiones de Dillard en “The Present”, el sexto ensayo de *Pilgrim at Tinker Creek*.

La *epifanía 1* se experimenta dentro del tiempo lineal y en el mundo tangible, mientras que la *epifanía 2* acelera el tiempo para experimentar el presente con mayor intensidad y con todos los sentidos. Cada una de ellas equivale a una forma de percepción, sincrónica y diacrónica, respectivamente: “la *epifanía 1* se produce cuando las puertas de la eternidad se abren sobre el presente; el momento flamea con un sentido de lo sagrado y suele pintarse como inmóvil o silencioso” (Johnson, 1992, p. 67).^{xxx} A pesar de que este momento epifánico

despliega las ideas de lo eterno y lo intemporal, lo hace en el aquí y el ahora del presente objetivo. Por ejemplo, el encuentro que Dillard tiene con una comadreja y que narra en “The Weasel”, ese instante que describe como silencioso y estático, la lleva a reflexionar sobre la condición de necesidad en la que vive el animal. Pero es sólo al fijar la mirada en los ojos de la comadreja que Dillard lo intuye: “Me quedé pasmada en la inmovilidad, encorvada hacia atrás en el tronco del árbol. Nuestros ojos se cerraron con llave y alguien más la había tirado... Desapareció bajo el rosal silvestre. Esperé inmóvil, mi mente de pronto llena de información” (Dillard, 2016, pp. 35, 36).^{xxxii} Por otro lado, la *epifanía 2* “capta el momento presente con la conciencia plena de la escritora y permite experimentar el aquí y el ahora por medio de todos los sentidos” (Johnson, 1992, p. 67).^{xxxiii} El tiempo alrededor del momento epifánico se precipita hacia el pasado o hacia el futuro para lograr una mayor atención en el presente que experimenta la ensayista. En “The Weasel” el paisaje que rodea a Dillard y a la comadreja sufre cambios abruptos mientras se miran fijamente. El encuentro se describe de este modo: “Fue un golpe luminoso en el cerebro. Vacío nuestros pulmones; derribó el bosque, desplazó los campos y drenó el estanque. El mundo se desplomó por aquel agujero negro de ojos” (Dillard, 2016, p. 35).^{xxxiiii}

Johnson considera que la epifanía de Dillard es similar a la del romántico inglés William Wordsworth en la manera de entender el sentido del tiempo dentro del momento iluminado, y que comparte con el poeta victoriano Gerard Manley Hopkins la tensión entre el éxtasis, la observación, y un uso contradictorio y paradójico del lenguaje: mientras que en Hopkins el uso tiene que ver principalmente con las funciones gramaticales del lenguaje, en Dillard está, en su mayoría, en el nivel silogístico, en el contenido del lenguaje. Para Johnson, esta fragmentación de la lógica subyacente a la narrativa emparenta a Dillard con las expresiones del posmodernismo o *modernismo contemporáneo*, donde la gramática y la sintaxis avanzan sin cambios abruptos, pero las transiciones lógicas se eliminan. La elipsis, entonces, incita al lector a unir las ideas. La epifanía literaria es “particularmente contemporánea y estimulante, surge del poder del lenguaje para crear algo más que un símbolo y una metáfora... cada vez que se lee una epifanía literaria se produce una mezcla entre mente, objeto y lector” (Johnson, 1992, p. 75).^{xxxiv}

La estudiosa contrasta la epifanía de Dillard con la de Henry David Thoreau y Ralph Waldo Emerson e indica que “en manos de Thoreau y Emerson, el momento iluminado se

convierte en una experiencia distinta o, al menos, en una experiencia literaria diferente a la expresada por Wordsworth. El cambio podría resumirse con la siguiente afirmación: en general, estos autores perdieron la inmediatez y ganaron exposición filosófica en lo referente a la iluminación” (Johnson, 1992, p. 37).^{xxxv} En Emerson, lo anterior se refleja en el uso de una tercera persona y un tono didáctico al hablar sobre el momento de iluminación que despersonaliza la experiencia trascendente, mientras que Thoreau no transmite la sensación de inmediatez narrativa, un lugar y un tiempo reales. Johnson concluye que los momentos que crean ambos trascendentalistas son más cercanos a una visión que a una epifanía.²² A pesar de que las tensiones de los momentos epifánicos de Dillard son las mismas de los primeros románticos ingleses, el interés de la ensayista por el mundo natural, en particular por los espacios abiertos, y la impresión de que hay otros mundos además del visible y convencional son herencia del Trascendentalismo estadounidense.

A los modelos narrativos de los siglos XIX y XX, el uso de la epifanía y de la narrativa fragmentada, Dillard incorpora una indagación del mundo natural por medio de la escritura de la naturaleza que hereda de Thoreau, pero que se desplaza hacia lo que Richard J. Schneider (2016) denomina “dark nature”, un concepto que refleja la perspectiva de la “dark ecology” propuesta por Timothy Morton en *The Ecological Thought* (2010). Esta perspectiva se opone a la representación de una naturaleza pastoril, esto es, no enfatiza su fertilidad, belleza, resiliencia y estabilidad (Schneider, 2016), sino que examina las dificultades que supone nuestro vínculo con ella. La “dark ecology” elimina la dualidad de lo humano contra lo no humano característica del idealismo pastoril y nos invita a ampliar el espectro de la ecocrítica y a explorar el mundo natural como un lugar lleno de paradojas, misterio y horror. Este impulso oscuro, según Schneider, está en los escritos de Thoreau, aunque la mayoría de los estudios de ecocrítica desdeñe las evidencias. Schneider sugiere que el menosprecio del lado oscuro en los textos de Thoreau está enraizado en los orígenes pastoriles de la escritura de la naturaleza que exaltan la belleza y abundancia del mundo natural.

Michel Branch señala que con demasiada frecuencia “olvidamos que Thoreau es el descendiente de una tradición literaria tanto como el precursor de otra, y que la escritura de la naturaleza a partir de *Walden* está prefigurada e indirectamente influenciada por una rica

²² Según Johnson, la mayor diferencia entre visión y epifanía radica en la experiencia de lectura: mientras que la visión le permite al lector mirar el momento de iluminación desde una perspectiva exterior, la epifanía se desborda del texto, envuelve al lector y lo lleva a experimentar ese momento desde una perspectiva interna.

tradición de escritura de historia natural de finales del siglo XVIII y principios del XIX” (en Glotfelty, 1996, p. 282).^{xxxvi} De ahí que muchos investigadores ubiquen el origen de la escritura de la naturaleza con la publicación de “*Natural History of Selbourne* (1789) del cura británico Gilbert White, [pues] se apartó de la práctica convencional de la historia natural, que se centraba en el examen de especímenes disecados o secos, al describir de manera entrañable animales y plantas en su entorno natural” (Armbruster, 2016, p. 156).^{xxxvii}

Del otro lado del Atlántico, y a causa de la colonización del erróneamente llamado “Nuevo Mundo”, autores como William Bartram (1739-1823), Alexander Wilson (1766-1813), y John James Audubon (1785-1851) se vieron “motivados por el deseo de representar la belleza de los espacios naturales americanos en vísperas de su inexorable destrucción. Lo que es más importante, Bartram, Wilson y Audubon celebraron su parentesco con el mundo natural e introdujeron en las letras estadounidenses la sensibilidad protoecológica de la que dependería el desarrollo posterior de la escritura de la historia natural” (Branch, en Glotfelty, 1996, p. 297).^{xxxviii} Las ideas de belleza y exaltación estaban tan latentes en los principios de la escritura de la naturaleza que, de hecho, la publicación de *The Travels* (1791) de William Bartram, que describía sus viajes por el sur de Estados Unidos y encuentros con los indios americanos entre 1773 y 1777, se extendió hasta Europa y principalmente entre jóvenes poetas, como Wordsworth, Coleridge y Chateaubriand, pues les proporcionó ejemplos genuinos de las maravillas exóticas que tanto ansiaban (Rains, 1984).

En su repaso por la historia crítica de la escritura de la naturaleza, Karla Armbruster (2016) muestra que en los estudios literarios subyace la preocupación general de que este tipo de escritura, en su definición tradicional, refuerza un enfoque que distancia la cultura de la naturaleza e incluso las opone. Armbruster no menciona qué autores entran en la categoría “tradicional”, pero debe referirse a la sensibilidad pastoril de Bartram, Wilson y James y, en cierta medida, a la que encontramos en *Nature* de Emerson y *Walden* de Thoreau. De acuerdo con Ronda (2017), hay momentos en la escritura trascendentalista en los que el deseo colectivo de ampliar y profundizar las posibilidades de la vida humana se pone en tela de juicio o se deja de lado y se abre otro horizonte en el que lo humano es una parte, y sólo una parte, de una biósfera más amplia. Para abrirse al mundo de lo no humano, lo humano debe descentrarse y es precisamente eso lo que consigue la escritura de Dillard (Oppermann, 2006; Grandjeat, 2015; Beavers, 2019).

En *Living by Fiction* (1982), Dillard indaga en la cuestión de si el lenguaje, especialmente la prosa imaginativa, puede tender un puente entre los individuos y el mundo. El tema aparente del libro es el *modernismo contemporáneo* o *ficción de la mecánica cuántica*, pero en realidad sigue la búsqueda sobre si hay una ética en la naturaleza que la humanidad pueda imitar (Ronda, 2017). Ese mismo año Dillard publicó *Teaching a Stone to Talk* que, como señala Ronda (2017), comienza a moverse en una dirección paralela a los últimos escritos de Thoreau y que también puede iluminarse por el ecomaterialismo contemporáneo cuando lo relacionamos con el trabajo de teóricos como Jane Bennett, Kate Rigby y Serpil Oppermann. Ese reconocimiento de la otredad del mundo natural deriva de la escritura de la naturaleza de Henry David Thoreau apenas esbozada en *Walden*, pero evidente en sus diarios y en el último proyecto de escritura *The Dispersion of Seeds*, publicado ciento veinticinco años después junto con otros escritos en *Faith in a Seed* en 1993. En *The Dispersion of Seeds*, a decir de Ronda (2017), Thoreau se aleja de una visión antropocéntrica hacia una visión más ecológica.

También se ha señalado que los escritores de la naturaleza suelen ignorar los entornos urbanos y suburbanos en los que vive y trabaja la mayoría de la gente. Ciertamente es que en este tipo de escritura los paisajes de la ciudad y sus alrededores suelen tener poca atención en términos de construcción del espacio. Eso no quiere decir que sean irrelevantes para estos escritores; al contrario, son el contrapunto para reflexionar sobre nuestro lugar en el mundo natural. Consideremos que de todos los escritores del género, Thoreau fue el primero en reflexionar sobre el nexo entre la naturaleza y la civilización occidental, y pensar el mundo natural como el remedio para el agotamiento y las limitaciones de las crecientes ciudades industriales. Además, como indica Ronda (2017), para comunicar sus ideas y escritos, los trascendentalistas dependían de las herramientas de la urbanidad (periódicos, revistas, librerías, trenes, por mencionar algunos), de modo que la idea detrás del contacto de Thoreau con la naturaleza era experimentar vivir alejado de los entornos urbanos y reflexionar sobre esos experimentos. El resultado de sus reflexiones es un giro hacia la secularidad, hacia el sentido de que vivir en y para este mundo era una opción viable. Si los escritores de la naturaleza buscan ir más allá de la ciudad y sus periferias es porque las reconocen estériles. La idea del recorrido estadounidense, del trayecto, tiene de base un hecho fundamental: la vida cotidiana y estática suele considerarse yerma para la epifanía.

En su obra, Dillard observa el mundo natural y el mundo urbano desde una región limítrofe. Del mismo modo en que su mirada mística se teje con la científica, su entendimiento de la naturaleza no prescinde de la ciudad ni de la intervención humana en el mundo natural. La idea del trayecto implica un punto de partida y uno de regreso al espacio urbanizado, ya sea la ciudad, una biblioteca, la iglesia, un restaurante en medio de la carretera, como en “Total Eclipse”, o a cualquier otro espacio comunitario. El mundo natural no es un lugar desarraigado de su contexto, una especie de naturaleza *in vitro*. Aunque Dillard no es tan explícita como otros escritores (pienso aquí en Wendell Berry y Gary Snyder), en sus textos los mundos natural y urbano se traslapan y son parte de un continuo donde la presencia humana tiene efecto sobre la naturaleza. En el prólogo de *An American Childhood* el paso de la civilización se plantea, incluso, en términos invasivos: “Cuando todo lo demás haya desaparecido de mi cerebro... lo que quedará, supongo, es la topología: la memoria onírica de la tierra tal y como se extiende por todos lados. Veré la ciudad derramarse por los valles de las montañas como si fueran desechos, veré las luces de la ciudad salpicadas y enroscadas en las curvas de las colinas, filas de hogueras serpenteantes” (1987, p. 3).^{xxxix} Dillard construye una ciudad de Pittsburgh iluminada por la luz de las hogueras; el fuego, por supuesto, es la huella originaria de lo “civilizado”. En el curso de la narración, esta imagen se desintegra y emerge el territorio anterior a la ciudad, las montañas y colinas boscosas que observaron los primeros colonos, para ensayar sobre la infancia de la ciudad y también sobre la propia. De esa manera, Dillard conecta la vida interior con la exterior y la realidad de aquel presente con la realidad histórica de la tierra.

El movimiento del individuo a través de los territorios natural y urbano es una constante en sus ensayos y, aunque el trayecto es breve, no por ello es menos significativo. Pero hay también otro tipo de movimiento: el mundo natural siempre se manifiesta en el espacio urbano, ya sea de manera física o en evocaciones. Así sucede en “Total Eclipse” cuando Dillard recuerda el eclipse mientras desayuna en un restaurante, o en *The Writing Life*, donde en diferentes ocasiones Dillard localiza su posición dentro de un mundo más amplio que los confines urbanos:

Desde mi escritorio me mantuve alerta. Personas interesantes, personas que conocía, entraban en el estacionamiento y bajaban de sus carros. Las vacas se movían en la cima de la colina. (Dibujé las vacas, porque tenían formas curiosas; colgaban de sus esqueletos en curvas catenarias, como tiendas de campaña). En el techo raso, justo afuera de la ventana, los gorriones picoteaban la gravilla. A uno de los gorriones le

faltaba una pierna; a otro, una pata. Si me levantaba y miraba a mi alrededor, podía ver un arroyo que corría por el borde de un campo. En el arroyo, incluso desde esa distancia, podía ver ratas almizcleras y tortugas mordedoras. Si veía una tortuga, bajaba corriendo las escaleras y salía de la biblioteca para observarla o tocarla con el dedo. (Dillard, 1989, p. 28)^{xl}

La ensayista parte hacia al mundo natural, pero, como en la cita anterior, también sugiere que las zonas urbanizadas son espacios que dialogan con ese otro mundo. Quizá la conciencia de que la naturaleza nos rodea, que no es un lugar de visita, sino nuestro hogar, tiene que ver con la preferencia de Dillard por habitar en lugares suburbanos donde el paisaje natural siempre domina la vista: estudió en la Hollins University, que está ubicada a la orilla del Valle Roanoke de Virginia, vivió durante un año en el Valle Blue Ridge, también de Virginia, y otros más cerca del estrecho de Puget y de la bahía Cape Cod en Washington. Esta conciencia, aunque a manera de insinuación, devuelve su lugar a la naturaleza, que estaba presente mucho antes que la sociedad contemporánea.

Otra de las críticas frecuentes a la escritura de la naturaleza examina el antropocentrismo de sus discursos. *Walden* de Thoreau y los ensayos en *Nature* de Emerson encabezan la lista de textos donde el hombre blanco desplaza del centro a la naturaleza.²³ Si bien puede ser cierto con Emerson, quien para captar el mundo exterior se imagina a sí mismo como un globo ocular transparente por el que circulan las corrientes del Ser Universal (2007), con *Walden* hay un movimiento que no sólo es autorreferente. Según Ronda (2017), el libro imagina un proyecto para silenciar los sonidos de la vida humana y para aprender a discernir el lenguaje de otros habitantes del mundo natural. El autor elabora a partir del argumento central en *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1995) de Lawrence Buell, uno de los pioneros de la ecocrítica. Buell afirma que *Walden* “es un testimonio y un modelo de una sensibilidad occidental que trabaja con y a través de las limitaciones de la cultura eurocéntrica, androcéntrica y homocéntrica para llegar a una visión sensible del medio ambiente” (en Ronda, 2017, p. XX).^{xli}

De la década de los noventa hacia el presente se han publicado diversos estudios desde perspectivas ecocríticas sobre la literatura medieval, renacentista y del siglo XVIII, así como

²³ Para Ann Woodlief (1990) hay momentos, especialmente en la última mitad de *Nature* y en algunas conferencias, en los que Emerson modifica su exuberante antropocentrismo. Aunque nunca pone a los seres humanos en el mismo nivel moral que los animales o los árboles, sí los ve a todos vinculados como expresión del Espíritu, que sólo puede describirse en términos de leyes naturales y procesos fluidos unificados.

sobre el romanticismo británico y el trascendentalismo estadounidense. Estudios como los de Slovic (1992), Vera (1996), Abdurrahmani (2014), Ronda (2017), Shindler (2018), Beavers (2019) y la antología editada por Schindler (2016) han subrayado la importancia de la escritura de la naturaleza para difundir un punto de vista sensible sobre el medio ambiente. Vera L. Norwood (en Glotfelty, 1996) estudia la tradición de la escritura de la naturaleza a partir del trabajo de cuatro escritoras: Isabeila Bird, Mary Austin, Rachel Carson y Annie Dillard para mostrar cómo representan etapas en el desarrollo de las respuestas de las mujeres al paisaje estadounidense. Vera sugiere que los escritos de estas autoras constituyen una base para considerar el grado en que las mujeres han actuado como figuras protagónicas en la preservación del entorno natural tan importante para la cultura estadounidense.

Abdurrahmani (2014) analiza similitudes y diferencias en la escritura de la naturaleza estadounidense escrita por mujeres y por hombres a partir de lo que considera “clásicos” del género. La investigadora concluye que, en su mayoría, los hombres abordan temas como: la austeridad de la naturaleza y el deseo de explorar y alterar los paisajes para adaptarlos al “diseño humano”, la idea de cazar para obtener un “trofeo”, la sabiduría de los ancestros, los espacios naturales y las instituciones gubernamentales, y la tierra como religión. Las aproximaciones a la naturaleza de las mujeres se caracterizan sobre todo por tópicos como la consideración moral de los seres no humanos, el rechazo del economismo, el vínculo con la tierra, las tendencias destructivas antropogénicas, y la conciencia de la naturaleza y del yo.

Bruce A. Ronda (2017) insiste en que para las escritoras de la naturaleza ha sido especialmente importante acoger la soledad en una cultura que vincula a las mujeres con un carácter sociable y aprender maneras de autonomía al aire libre en una cultura que asocia este tipo de conocimientos con los hombres. Su análisis muestra cómo Henry Beston, Mary Oliver y principalmente Annie Dillard exploran las posibilidades y limitaciones del lenguaje humano para transmitir los diferentes “lenguajes” comunicativos de la biósfera. Con un razonamiento similar, Jack Shindler (2018) propone que en el acto mismo de leer la prosa de Dillard es donde podemos encontrar su activismo esencial, a pesar de que la misma autora se resista a la categoría de “escritora de la naturaleza”. Para Shindler la sintaxis de Dillard nos permite acceder al mundo natural y nos hace ver lo que hay allí; en ese sentido, y retoma esta idea de Slovic (1992), el acto performativo de lectura se convierte en un acto de

reconocimiento de la otredad, el primer paso de todo activista para desarrollar una sensibilidad por el mundo natural.

En algunos casos, la observación del mundo natural como una entidad autónoma ha llevado a lecturas parciales de la obra de Dillard. Así ocurre con Pamela A. Smith (1995) quien concluye que a pesar de que Dillard presta mucha atención al complejo entramado de la vida y a la singularidad de cada una de sus partes, exhibe una ambivalencia paralizante con respecto a la naturaleza. Smith cierra su artículo del siguiente modo: “La de Dillard no es la perspectiva más amable o comunitaria de la creación. Está plagada de aislamiento” (1995, p. 357),^{xlii} y cita a Dillard para reforzar su argumento. Del ensayo “Sojourner” se lee:

Oscilo entre pensar en el planeta como un hogar —una chimenea de piedra en el jardín, acogedora y familiar— y como un espinoso territorio de exilio en el que estamos de paso. Ignoramos el lugar al que pertenecemos, y en tiempos de desolación no parece ser este, aquí con estas absurdas flores de pensamiento y tontas montañas, aquí con las esponjas y los pájaros de mirada endurecida. En tiempos de desolación, la inocencia de las demás criaturas, de las que y con las que hemos evolucionado, parece una burla. (1982b, pp. 148, 149)^{xliii}

Fuera de contexto, la cita anterior refuerza el argumento de Smith, pero en su análisis olvida mencionar que el sentimiento de miedo y la vulnerabilidad que se perciben no son permanentes, sino que ofrecen, como sugiere Beavers (2019) en su estudio de *Pilgrim at Tinker Creek*, la esperanza de una forma profundamente ecológica de estar en el mundo. La ambivalencia que menciona Smith no es otra cosa que un intento de relacionarse con la ambigüedad del mundo natural: desde los aspectos más sublimes hasta aquellos que despiertan el horror. Por eso la naturaleza para Dillard se torna amenazante, incluso si en un primer momento, de manera similar a la sensibilidad pastoril, se representa como un lugar ideal. Por ejemplo, en “Total Eclipse” el lugar donde sucede el eclipse se describe así: “Era el valle de Yakima; nunca antes lo había visto. Como todo valle de cultivo, tiene merecida fama por su belleza. Se extendía hacia el sur en el horizonte, el lejano sueño de un valle, un Shangri-la” (Dillard, 2016, p. 5)^{xliv}. Sin embargo, una vez que comienza el eclipse el ambiente cambia, la oscuridad y el terror azotan el lugar y todo a la vista parece un error inexplicable: “debí entender que no sabía a lo que me enfrentaba... Volví a mirar el sol. Se iba. El sol se iba, y el mundo tenía un error” (Dillard, 2016, pp. 7, 9).^{xlv} La idealización fracasa ante un momento de incertidumbre porque la posición que ocupa la ensayista cambia. Cuando representa el lugar como un paraíso Dillard es una espectadora, describe el valle

desde la distancia en la cima de una colina, pero al describirlo como un lugar hostil y aterrador está en plena experiencia de las fuerzas del mundo natural.

Hay una forma más de movimiento en la obra de Dillard; un movimiento intrínseco, como explica Lavery (1980), que intenta responder a la pregunta formulada por Thoreau sobre la relación entre la ciencia y el alma: “Con toda su ciencia ¿pueden decir cómo es, y de dónde es, que la luz llega al alma?” (p. 256).^{xlvi} En Dillard, no obstante, la pregunta se reformula: con toda su ciencia, ¿pueden decir cómo es, y de dónde es, que el conocimiento ilumina la mente? Los escritores de la naturaleza, nos recuerda Slovic (1992), “no dejan de explorar, traumatizar, emocionar y arremeter contra su mente —y, por extensión, las de los lectores— en busca no sólo de la conciencia misma, sino de la comprensión de la conciencia. Sus descripciones de esta exaltada condición mental tienden a ser elusivas y variables, sus terminologías más sugerentes que definitivas” (p. 3).^{xlvii} Para lograr una mayor atención a nuestro lugar en el mundo, a nuestra propia existencia, continúa, debemos entender algo sobre el funcionamiento de la mente. Para Dillard, actividades como “ver” y “acechar” son metáforas de la conciencia estimulada (Slovic, 1992). Verbalizar las observaciones y reacciones hace que uno sea mucho más consciente de lo que sería con una asimilación más pasiva de la experiencia, pero es con la segunda que en realidad captamos el mundo. La asimilación pasiva es un método superior porque deja atrás el diálogo interno, para sensibilizarnos por completo y exponernos a los estímulos del mundo exterior:

Ver es, por supuesto, una forma de verbalización. A menos que fije mi atención sobre lo que pasa ante mis ojos, no podré verlo... Pero hay otra forma de ver que implica dejarse llevar... La diferencia entre ambas es la diferencia entre caminar con y sin una cámara. Cuando camino con una cámara leo, en cada toma, la luz en un medidor calibrado. Cuando camino sin ella, mi propio obturador se abre, y la luz del momento se imprime en mis tripas plateadas. Cuando veo de esta manera, soy, sobre todo, una observadora sin principios. (Dillard, 1974, p. 33)^{xlviii}

La asimilación activa, por otro lado, centraliza las experiencias de la ensayista: quien ensaya observa, quien observa verbaliza el mundo. Para Dillard, verbalizar implica reconocer la otredad que está más allá de los límites de nuestra piel: el mundo natural como un mundo con sentido propio e independiente de cualquier significado que intentemos imponerle (Slovic, 1992). De acuerdo con esa lógica, Dillard nos pone en contacto con el mundo a partir de una tensión dialéctica: sus ensayos entrelazan la vida con la muerte, lo interno con lo externo, el arriba con el abajo, lo sublime con el horror, la conciencia del observador con la

materialidad que es común a todas las cosas del mundo natural. Su pluma describe escenas “naturales” con un lenguaje inesperado que evoca lo onírico, incluso lo surreal, para dotar al lector de otra dimensión que lo lleva a escudriñar las descripciones. El lenguaje de Dillard, explica Slovic (1992), sirve de mediador entre la otredad y su yo interior, entre el grado de participación y de distancia con esa otredad con reglas propias. El cambio, la sorpresa y la disrupción son medios para inducir un estado de alerta que propulsa la conciencia.

Lo que más influye en la obra de Dillard es la voluntad que tienen los escritores de la naturaleza de entender la conciencia desde un interés científico genuino y una sensibilidad poética. Este tipo de literatura, como afirma Rains (1984), es una respuesta estética a una visión científica de la naturaleza y, desde su origen, se ha modificado en función del entendimiento científico sobre ella. De ahí la importancia de que la epifanía no se limite a una interpretación mística del mundo natural, como sucede con Wordsworth y los románticos ingleses, sino que incorpore el conocimiento científico de su época:

Dillard es, sin duda, una pensadora del siglo XX, y es también una romántica franca y audaz en la tradición de los poetas del siglo XIX, que lidia con imágenes de pájaros y montañas, que busca la unidad en su entorno natural, que cuestiona el propósito o la realidad de la belleza, que rechaza las restricciones institucionales y, aún más importante, que encuentra consuelo en... un momento que, por su propia naturaleza, desafía la racionalidad: una iluminación de la esencia humana y su vínculo con una existencia superior, el momento epifánico... La diferencia, sin embargo, es que Dillard introduce en estas travesías efímeras los detalles más minuciosos y concretos de la ciencia y la historia contemporáneas y los utiliza para escudriñar el tejido mismo de la vida. (Johnson, 1992, p. 2)^{xlix}

Las preocupaciones que dan forma a su prosa son un eco de las inquietudes trascendentalistas. Dillard “piensa y escribe ‘trascendentalmente’, pero no como una persona del siglo XIX, sino como heredera de la física, la biología y la geología modernas y contemporáneas, y como alguien que vive a la sombra de la guerra global y la violencia cotidiana” (Ronda, 2017, p. 186).^l Podemos encontrar en su obra un esfuerzo por ver y transmitir sus perspectivas de forma diferente, peculiar, ciertamente incompleta, y alumbrar así el mundo para sus lectores (Ronda, 2017). En la tradición de Thoreau, que “consideraba el estudio de la naturaleza como una empresa humana y humanista, apartándose así del método inductivo practicado por los seguidores de Francis Bacon” (Slovic, 1992, p. 34),^{li} Dillard aseguraba: “no soy una científica. Exploro el entorno... Un extraño orgullo adquirido nos desvía de nuestra intención original, que es la de explorar el entorno, ver el paisaje, para

descubrir al menos *dónde* nos han colocado tan de repente, si es que no podemos averiguar por qué... Soy, pues, una exploradora y también alguien que está al acecho, o el instrumento de la propia caza” (1974, pp. 13, 14).^{lii}

Dillard recurre al paradigma científico y desde ahí busca entender la incertidumbre del mundo natural: “Encuentro en la mecánica cuántica un mundo simbólicamente similar a mi mundo en el arroyo” (1974, p. 204).^{liii} Como en la física moderna, explica Felch (1989), en los ensayos de Dillard tiempo y espacio se correlacionan: “Es sobre todo el continuo espacio-tiempo el que engancha y desconcierta la imaginación de Dillard” (p. 2).^{liv} El análisis de Felch se centra en *Pilgrim at Tinker Creek*, pero el mecanismo que describe, similar al de Johnson cuando habla del tiempo y el movimiento en la epifanía, es extensible a toda su obra. “De acuerdo con Dillard, para entender el mundo, primero debemos darnos cuenta de que todo el conjunto de relaciones (distancia, proximidad, temporalidad, oposición, etc.) que nos ayuda a ordenar nuestras percepciones de las cosas no se dan en la naturaleza sino en nuestra mente” (Atwan, 1992, p. 475).^{lv} Así, cuando Dillard asegura que cualquier sitio en el que uno se encuentre en la naturaleza es donde está el centro, no está proponiendo una visión antropocéntrica, sino que el potencial que tenemos para distinguir la otredad está siempre mediado por nuestros sentidos y por nuestra capacidad de articular la experiencia.

Esta conciencia del artificio del lenguaje es también el problema central en la escritura de Thoreau. Según Ronda (2017) lo que caracteriza a Thoreau es su esfuerzo por disminuir la referencia humana y volver a centrarse en la circunstancia natural. Al mismo tiempo, reconoce que este esfuerzo, cuando se expresa en lenguaje, es desde el principio problemático por cuanto se capta a través de la conciencia y se traduce e interpreta de forma inevitable a través del mismo lenguaje. No es un simple “regresar a la naturaleza”, explica Ronda, sino el esfuerzo casi imposible, pero estimulante, de dejar de lado el impulso de conceptualizar.

¿Cuál es el papel de la imaginación y la intuición en la búsqueda de la verdad? ¿Cómo imaginamos el lugar de lo humano en el mundo natural? ¿Qué lenguaje debemos emplear para transmitir ese lugar? ¿Cómo podemos imaginar y representar las conexiones entre individuos, comunidades y el mundo? Para Dillard estas preocupaciones trascendentalistas, que hace tuyas, presuponen una idea de Dios, de “lo que nuestras ciencias no pueden localizar ni nombrar: el sustrato, el océano o la matriz o el éter que mantiene todo a flote, que otorga a la bondad su poder para el bien y a la maldad su poder para el mal, el campo unificado:

nuestra compleja e inexplicable necesidad de cuidar unos a otros y de nuestra vida juntos en este sitio” (Dillard, 2016, pp. 13, 14).^{lvi} Una concepción de Dios que implica, por un lado, una lectura religiosa, incluso creacionista, del universo y, por el otro, que planteemos a un autor para sustentar nuestra interpretación del universo como un artefacto.

Para Dillard “nadie ha estado dispuesto a plantear sin rodeos a dicho artista desde los trascendentalistas estadounidenses y antes de ellos los filósofos europeos medievales” (1982a, p. 144).^{lvii} La ensayista lleva esta lectura hacia los físicos contemporáneos que nuevamente “son místicos, como Kepler, de pie en un paso de montaña enrarecido, con la mirada fija en el abismo de la libertad” (1974, p. 206).^{lviii} Como ellos, Dillard se detiene frente al abismo en *Living by Fiction* para cuestionarse el sentido del mundo. Su respuesta es decisiva y humilde: “Lo siento, no lo sé” (1982a, p. 185). Su abandono de todo conocimiento, sin embargo, “la cuidadosa organización de los datos y la construcción de la teoría es la base perfecta y, de hecho necesaria, para el momento epifánico que niega toda la racionalidad del siglo XX” (Johnson, 1992, p. 60).^{lix}

3.3 Vista panorámica de “Total Eclipse”

Comenzó sin previo aviso. Era extraño que un evento público tan anunciado no tuviera un disparo de salida, ni obertura, ni presentador. En ese momento debí entender que no sabía a lo que me enfrentaba. Sin pausa ni preámbulo, silencioso como las órbitas, un trozo del sol desapareció. Lo vimos con unos lentes protectores de soldador. Faltaba un trozo del sol; en su lugar, vimos un cielo vacío.

El epígrafe anterior es la descripción que hace Dillard del inicio del eclipse solar que presencié la mañana del lunes 26 de febrero de 1979 en Washington. Ese día, Dillard y su entonces esposo, Gary, detuvieron su carro y subieron a una colina con vista al valle de Yakima. Poco antes de las ocho y cuarto de la mañana, la oscuridad engulló el día y con ella llegaron gritos de todas las colinas. La imagen aterrizó a Dillard. El fenómeno natural fue tan emotivo que le arrebató el aliento; la arrojó al siglo XIX, a la Edad Media, a los Montes Zagros sobre el valle del Éufrates, a un pasado lejano y a las profundidades donde están la violencia y el terror de los que la psicología nos ha advertido. Después del eclipse, y sin recordar cómo había llegado al restaurante donde ahora desayunaba, Dillard aseguró: “como Roethke ‘mi despertar es lento’. Poco a poco, parecía más viva, y olvidadiza” (2016, p. 18).

En el nivel del restaurante, en la cámara de descompresión como le llama Dillard, le sobrevino un entendimiento más profundo del suceso: a pesar de que el lenguaje no puede dar cuenta de ese tipo de experiencias, es la única herramienta que tenemos a nuestra disposición para tratar de entenderlas. El eclipse solar es trascendente no sólo porque le permite a Dillard vincularse con una experiencia humana casi primitiva, donde la ciencia y la razón quedan al margen de sentimientos como el miedo, el asombro y la maravilla, sino también porque manifiesta la idea central de su quehacer literario.

Dillard recreó aquella experiencia en “Total Eclipse” y la publicó en 1982 por primera vez en la revista literaria *Antaeus* N° 45/46 “*The Autobiographical Eye*”, editada por Daniel Halpern en Ecco Press, un sello de la editorial estadounidense HarperCollins. El ensayo se publicó el mismo año en *Teaching a Stone to Talk*, una colección de catorce textos que abre con una “Nota de la autora”²⁴ en la que Dillard “reivindicaba el ensayo como algo fundamental y los libros como su destino razonable, no como simples cubetas para recolectar las plantas del pasado que yacen sobre el suelo” (Hesse, 2015, p. 175).^{lx} En este libro, Dillard aborda temas como la naturaleza, Dios, el tiempo y la memoria y, aunque *Teaching a Stone to Talk* se desarrolla a partir de las obras anteriores de ensayo y poesía de Dillard, no es, como explica Aubrey Streit, una mera extensión de su línea de pensamiento previa. Los ensayos demuestran que la mente de Dillard se eleva, se expande y se adentra en el mundo natural mientras busca “cómo vivir” (en Geoff y Jones, 2015).

De acuerdo con Robert Atwan, el título del libro “alude a la visión de la autora sobre la paradójica relación del lenguaje con el mundo natural, un tópico que el primer gran ensayista estadounidense, Ralph Waldo Emerson, estableció como uno de los temas centrales de la literatura. Frente al silencio de la naturaleza, Dillard se pregunta si el lenguaje puede servir de puente entre los seres humanos y su entorno” (1992, p. 475).^{lxi} Streit explica que “el ensayo que da título al libro ilustra la compasión de Dillard por quienes tratan de acortar la distancia entre el lenguaje humano y el aparente silencio del mundo” (en Geoff y Jones, 2015, p. 99).^{lxii} En dicho ensayo, Dillard escribe sobre un hombre llamado Larry que intenta enseñarle a hablar a una piedra. “Su trabajo es noble”, afirma Dillard (1982b, p. 86), pues

²⁴ Nota de la autora: “Algunos de estos textos no han sido publicados; otros, como ‘Vivir como comadrejas’ y ‘El ciervo de Providencia’, tuvieron poca difusión. En todo caso, no se trata de una recopilación de escritos esporádicos, como los que publica un escritor para complementar su verdadera obra, en cambio, ésta es mi verdadera obra, tal como está.” (Dillard, 1982b)

implica la supresión de la conciencia de sí mismo, una tarea que aparentemente le ha costado a Larry su matrimonio. Dillard no ridiculiza este esfuerzo, sino que se pregunta si es productivo esperar a que la naturaleza responda como lo haría una persona. Al final, menciona Mark S. Cladis (2008), “Dillard sugiere que tal vez la mejor manera de escuchar a la naturaleza, de estar atentos a ella, sea simplemente presenciarla, asistir a su silencio” (p. 85).^{lxiii} Si la piedra hablara, ¿se debería a la habilidad de Larry como maestro o como oyente? Según Cladis (2008), Dillard deja al oyente la responsabilidad de aprender.

Al hablar sobre el tema de otro de sus libros, *An American Childhood* (1987), Dillard señaló: “La vida interior está en constante movimiento vertical; la conciencia sube y baja las escalas todo el tiempo como un trombón. Sueña en el fondo, observa en la superficie, y también se percibe a sí misma y a su propio estado de alerta. Lo que me interesa es el movimiento vertical de la conciencia, de adentro hacia afuera y viceversa. Ya antes había escrito sobre el tema, en un ensayo sobre un eclipse solar” (1988a, p. 165).^{lxiv} La idea de una percepción activa no sólo está en “Total Eclipse”, sino en todos sus textos: desde la poesía y el ensayo hasta la novela y la teoría literaria; antes bien, en *Teaching a Stone to Talk*, Dillard parece estar más interesada en el silencio de la naturaleza y en la capacidad, o virtud, humana de escucharla con atención (Ronda, 2017) para despertar a una visión democrática del medio ambiente (Cladis, 2008).

En esta colección de ensayos escuchamos la voz distintiva de Dillard de sus trabajos previos en “las vívidas imágenes, el pesimismo quizá excesivamente estudiado, la especulación metafísica, el estilo coloquial unido de manera cautivadora con citas de fuentes neoplatónicas, jasídicas y místicas cristianas” (Lavery, 1985, p. 62).^{lxv} Pero *Teaching a Stone to Talk* circula por otros espacios además del arroyo Tinker Creek: va del Polo Norte a las Islas Galápagos y se detiene en el estrecho de Puget en Estados Unidos y en el río Napo de la jungla ecuatoriana. La ampliación geográfica se replica en el número de habitantes en los ensayos: ya no es Dillard en un bosque con su flora y fauna, como en *Pilgrim at Tinker Creek*, sino Dillard con otras personas y en este mundo. A diferencia de *Pilgrim*, este libro se caracteriza por una percepción novedosa de la muerte como una expedición y un encuentro individual, y “Total Eclipse” es el texto que marca este nuevo enfoque (Streit, 2015).

De precisar un objetivo, el de “Total Eclipse” sería evocar el asombro y el miedo que Dillard experimentó al presenciar aquel eclipse solar de 1979. En el nivel temático, como

ella misma lo menciona dos párrafos atrás, el núcleo es el movimiento vertical de la conciencia; en el nivel formal, el asunto radica en cómo recrear un acontecimiento cuya trascendencia parece escapar de las posibilidades del lenguaje. Dillard no logra expresar a cabalidad lo que vivió aquel día y en un intento por superar esa complicación recurre a distintas analogías, principalmente relacionadas con la muerte. Esto se puede ver desde las primeras oraciones del ensayo: “Había sido como agonizar, aquel deslizarse por el paso de montaña. Había sido como la muerte de alguien, irracional, aquel deslizarse por el paso de montaña y hacia el territorio del miedo. Fue como resbalar en un estado febril o caer en ese agujero del sueño del que despiertas sollozante” (Dillard, 2016, p. 1).^{lxvi}

Ya he mencionado que para Dillard la escritura altera permanentemente nuestra percepción de cualquier acontecimiento. En ese sentido, el “cómo” en la pregunta central del ensayo se plantea en nuevos términos: ¿qué es posible recrear de un momento que eclipsa su propio significado? Y Dillard responde: lo que se experimenta por medio de los sentidos. En la aparente sencillez de la respuesta, se encuentra la complejidad de su ensayo por cuanto su verbalización implica una escritura sensorial que recree el eclipse y provoque en el lector esa emoción que combina el miedo, la veneración y el asombro por lo sagrado o sublime, y que se manifiesta con mayor exactitud en la voz inglesa *awe*.²⁵

Dillard escribió que “el camino hacia las emociones del lector es, curiosamente, a través de los sentidos” (2005, p. xiii).^{lxvii} Para lograrlo en “Total Eclipse”, echa mano de repeticiones: un regreso constante a palabras, motivos, metáforas e imágenes, y oposiciones temáticas y sensoriales. El ensayo se divide en cuatro apartados y se caracteriza por una prosa lírica y reflexiones que parten de una experiencia personal. Pero más allá de relatar un acontecimiento o dar su opinión sobre el fenómeno, Dillard refleja el movimiento del eclipse por medio de la estructura. Susan Sontag (1984) decía que *la forma debe ser la expresión del contenido*. En efecto, “Total Eclipse” trata de la experiencia de observar un eclipse y su estructura se asemeja a uno.

De pie en la cima de una colina que despunta en medio del cielo, Dillard afirma: “Lo que ves en un eclipse total es muy distinto de todo lo que conoces... Por lo general, tiene su truco evitar que el conocimiento no nos ciegue. Pero durante un eclipse es fácil. Lo que ves es mucho más convincente que cualquier loca teoría” (2016, p. 8).^{lxviii} La experiencia de

²⁵ El asombro que sobreviene a la experiencia de lo sublime.

observar el eclipse reemplaza la comprensión que Dillard tenía sobre el fenómeno. Esa ruptura entre lo que se está atestiguando y el conocimiento que tenía, entre estar presente y la información que pertenece al pasado, lleva a la ensayista a reflexionar “sobre los límites del lenguaje en relación con lo sublime” (Hesse, 2015, p. 180),^{lxi} además de que supone la configuración de una estructura textual que represente dicho desplazamiento en el tiempo.

Como revisé anteriormente, la obra de Dillard tiene un rasgo común que unifica sus textos en el nivel silogístico: la epifanía literaria. Este recurso, así lo demuestra Johnson (1992), se ordena según el tema del ensayo. Así, por ejemplo, “An Expedition to the Pole” y “Total Eclipse” están en extremos opuestos en el uso del momento epifánico: mientras que en el primer ensayo la epifanía se encuentra al final del texto, pues el objetivo formal es replicar el movimiento paulatino de los exploradores y otros personajes hacia el Polo Norte, en “Total Eclipse” un momento epifánico oculta a otro. Johnson (1992) comenta que el eclipse en sí es un paradigma casi perfecto de la epifanía porque aborda aspectos de la materialidad que designan y crean el tiempo humano: el sol, el aire oscurecido y la posición de los planetas. Y añade: “si Dillard proporciona detalles sobre la fecha del eclipse [febrero 26 de 1979, un lunes por la mañana], es porque su propósito narrativo es establecer un marco para la iluminación espiritual que se producirá durante la iluminación física” (1992, p. 69).^{lxx} De cierta manera, la epifanía física eclipsa el momento trascendente. Dillard representa los dos modos epifánicos en una misma escena:

el momento deseado y planificado de ver el eclipse y la iluminación, imprevista y que no se buscaba, de la verdadera epifanía durante el eclipse. El presente puede captarse al planificarlo, como parece sugerir Dillard con su itinerario detallado para ver el eclipse, pero algo más grande que el presente puede experimentarse cuando se está menos consciente. El momento secundario la “arroja” a la velocidad metafísica del tiempo, pero el momento principal de la epifanía plena llevará su mente a “años luz de distancia, alejada de casi todo recuerdo.” (Johnson, 1992, p. 70)^{lxxi}

Ese “captar el presente al planificarlo” y el “estar menos consciente” es lo que Dillard llama “ver de forma activa” y “ver de forma pasiva”. La asimilación pasiva es un método superior que nos sensibiliza ante el mundo: la manera de llegar a la epifanía plena (Johnson, 1992). Paradójicamente, como sucede durante el eclipse en el valle de Yakima, el momento epifánico pleno llega sólo después de la observación activa, en el instante en que uno se reconoce como un “tejido de sentidos” (Dillard, 1974, p. 203). Con el fin de crear una epifanía plena, Dillard destina varias páginas a escenificar a detalle el espacio en el que esta sucederá.

Hay descripciones del “entorno demencial” del hotel en el que se hospeda; describe el recorrido rumbo al Valle de Yakima, el cambio abrupto cuando cruzan el túnel que abren los trabajadores viales a través de una avalancha; describe la colina y el valle en toda su extensión; el cielo antes, durante y después del eclipse y, por supuesto, el momento del eclipse. Al construir el artificio, Dillard nos “está diciendo, a través del estilo y su destreza, “¡Presta atención!” no sólo al mundo sino también a la escritora” (Hesse, 2015, p. 181).^{lxxii}

“Total Eclipse” está escrito con el estilo característico de Dillard de asombro y revelación ante los fenómenos naturales. Si bien este ensayo no avanza por los senderos de la metafísica y la teología con el ímpetu que lo hacen otros textos de Dillard, se considera un clásico en gran parte por la capacidad lírica y expresiva de la ensayista para observar el eclipse como un fenómeno social y científico. Desde su publicación, “Total Eclipse” se convirtió en texto de antología²⁶ y hasta la fecha la experiencia que Dillard recreó en el ensayo se ha inscrito en el discurso cultural estadounidense, es decir, forma parte de los imaginarios artísticos y del paradigma científico contemporáneos.

En 2017, con el pronóstico de un eclipse total que sería visible desde las costas estadounidenses del Pacífico hasta las del Atlántico, Susannah Felts reflexionó en un breve texto sobre el lugar paradójico que tenía un eclipse total en la era de la información: “hoy en día, es la cosa más extraña: absolutamente predecible y asombrosamente rara” (párr. 5).^{lxxiii} Se preguntó si frente a tantos datos sobre el fenómeno: videos, fotos y artículos, el eclipse que presenciaría el veintiuno de agosto del mismo año aún podía causar, en ella y en las muchas personas que publicaban en redes sociales fragmentos de “Total Eclipse”, el asombro y el miedo que produjo en Dillard. Como la de Felts, hay otras anécdotas de los alcances de este ensayo. Por ejemplo, en *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia* (2020), Jonathan Walley recuerda cómo la artista visual Jeanne Liotta (1960) leyó un fragmento de “Total Eclipse” antes de presentar su performance *Path of Totality* (2017). Walley explica que ambas obras, el ensayo de Dillard y *Path of Totality* de Liotta, recurren

²⁶ El ensayo se ha incluido en, por lo menos, una decena de ellas: *The Contemporary Essay* (1984), editada por Donald Hall; *On Nature. Nature, Landscape, and Natural History* (1987), editada por Daniel Halpern; *Writing as Revelation* (1992), compilada por Marjorie Ford y Jon Ford; *Ten on Ten. Major Essayist on Recurring Themes* (1992), compilación de Robert Atwan; *Writing for Change. The Community Reader* (1995), compilada por Ann Watters; *The Best American Essays of the Century* (2000), compilación de Joyce Carol Oates; *75 Readings. An Anthology* (2004), publicada por la editorial McGraw Hill; *Night. A Literary Companion* (2009), editada por Merelyn Simonds.

al lenguaje imaginativo de la ficción y del cine expandido, respectivamente, para reproducir las condiciones particulares de un eclipse total, el espíritu del acontecimiento, incluso si hacerlo implica contravenir la noción de realismo.

Pero no sólo artistas, sino también científicos recurren al texto de Dillard. En una conferencia del 2017, la astrónoma y profesora emérita en el Departamento de Física de la Universidad de Connecticut, Cynthia Peterson, reiteró que presenciar un eclipse, especialmente un eclipse total, podía ser extremadamente emotivo. Peterson sugirió leer el ensayo de Annie Dillard sobre los eclipses solares, en el que la autora comparaba el contraste entre ver un eclipse parcial y ver un eclipse total con la diferencia entre volar en un avión y caerse del mismo (Hancock, 2017). Quiero pensar que el astrónomo Tyler Nordgren también leyó a Dillard, pues en “Black Hole Sun”, el segundo capítulo de su libro *Stars Above, Earth Below* (2010), utiliza un fragmento de “Total Eclipse” como epígrafe. Caso similar al del periodista y divulgador científico Mark Littmann y del astrofísico Fred Espenak, que desarrollan “Observing a Total Eclipse”, el noveno capítulo de su libro *Totality. The Great American Eclipses of 2017 and 2024* (2017), a partir de la descripción que hace Dillard del eclipse de 1979. Como ya se puede intuir, el ensayo de Dillard se ha desplazado más allá de las artes y hacia las regiones de la ciencia, ya no sólo para sugerir el contenido de un texto —función del epígrafe—, sino como un testimonio que permite apreciar, al menos de manera indirecta, un fenómeno natural desconcertante incluso para los expertos en su estudio.

ⁱ Waking up, coming into consciousness, remaining wide awake, leading ‘a life of concentration,’ rather than sleepwading through life, have been [Dillard’s] abiding concerns.

ⁱⁱ I propose to keep here what Thoreau called “a meteorological journal of the mind.”

ⁱⁱⁱ ...random impressions of life in and around a small Virginia stream, periodically intermixing those impressions with zoological observations and speculations both philosophical and theological.

^{iv} About 12 years ago, while I was walking in Acadia National Park in Maine, I decided to write a narrative — a prose narrative, because I wanted to write prose. After a week’s thought, I decided to write mostly about nature... I decided to set it all on the coast of Maine. I decided further to write it in the third person, about a man, a sort of metaphysician, in his fifties. A month or so later, I decided reluctantly to set the whole shebang in Virginia, because I knew more about Virginia. Then I decided to write it in the first person, as a man. Not until I had written the first chapter and showed it around —this was Pilgrim at Tinker Creek— did I give up the pretext of writing in the first person as a man. I wasn’t out to deceive people; myself. I knew I wasn’t the subject. So in this book, for simplicity’s sake, I’ve got my own interior life. It was a lively one. I put in what it was that had me so excited all the time —the sensation of time pelting me as if I were standing under a waterfall.

^v A national discussion continued on how best to institutionalize and extend the gains of the civil rights movement. Traditional attitudes about sexuality, marriage, and the family were questioned. Policy initiatives on gender equality, abortion, gay rights, and the reach of government into our lives were debated. Some Americans pushed for greater individual freedoms; others warned about declining moral standards.

^{vi} ...strip away all the shams and excess baggage of society... in order to find the Real Me.

^{vii} I don’t write at all about ethics. I try to do right and rarely do so. The kind of art I write is shockingly uncommitted—appallingly isolated from political, social, and economic affairs.

^{viii} She avoids being defined as “feminist” Her reasoning here appears to be the same as that which causes her to present herself as apolitical and uninvolved with institutional guidelines and battle lines... If she were to accept the categorization as “woman writer” she would undermine the very heart of her material: Homo sapiens in touch with the merging of time and eternity, unpolitical, leaping beyond the idea of gender into the idea of the artist in touch with the infinite. She is artist above all, coming to eternity not as a political/cultural victim but as a mind expanded by the moment filled with light, the genderless moment of merging with God.

^{ix} [She] must decide two crucial points: what to put in and what to leave out.

^x The personal pronoun can be the subject of the verb: ‘I see this, I did that.’ But not the object of the verb: ‘I analyze me, I discuss me, I describe me, I quote me’.

^{xi} Writers serve as the memory of a people. They chew over our public past.

^{xii} She notices her own awareness. And she notices that she is set down here, mysteriously, in a going world. The world is full of fascinating information that she can collect and enjoy. And the world is public; its issues are moral and historical.

^{xiii} In some ways the essay can deal in both events and ideas better than the short story can, because the essayist —unlike the poet— may introduce the plane, unadorned thought without the contrived entrances of long-winded characters who mouth discourses.

^{xiv} The peculiar form of an essay implies a peculiar substance; you can say in this shape what you cannot with equal fitness say in any other.

^{xv} There’s nothing you cannot do with [an essay]; no subject matter is forbidden, no structure is proscribed. You get to make up your own structure every time, a structure that arises from the materials and best contains them. The material is the world itself, which, so far, keeps on keeping on. The thinking mind will analyze, and the creative imagination will link instances, and time itself will churn out scenes — scenes unnoticed and lost, or scenes remembered, written, and saved.

^{xvi} The real world arguably exerts a greater fascination on people than any fictional one... The essayist does what we do with our lives; the essayist thinks about actual things. He can make sense of them analytically or artistically. In either case he renders the real world coherent and meaningful, even if only bits of it, and even if that coherence and meaning reside only inside small texts.

^{xvii} After you’ve written, you can no longer remember anything but the writing... After I’ve written about any experience, my memories —those elusive, fragmentary patches of color and feeling— are gone; they’ve been replaced by the work... Memory is insubstantial. Things keep replacing it. Your batch of snapshots will both fix and ruin your memory of your travels, or your childhood, or your children’s childhood. You can’t remember anything from your trip except this wretched collection of snapshots. The painting you did of the light on the water will forever alter the way you see the light on the water; so will looking at Flemish paintings. If you

describe a dream you'll notice that at the end of the verbal description you've lost the dream but gained a verbal description.

^{xviii} nothing temporal, spatial, perceptual, social or moral [was] fixed.

^{xix} Does fiction illuminate the great world itself, or only the mind of its human creator?

^{xx} Dillard sees both in art and in nature revealed surfaces and concealed depths. In the depths is an "underlying continuity and design" which is revealed when "moments of translucency reveal the liminal edge of the particular (the temporal, the opaque surface) where it touches the universal (the eternal, the transparent depth)... Art, particularly literature, renders the world intelligible, visible, discussible because the art object, an orderly coherent whole which can be analyzed and explored, also refers to the world.

^{xxi} The work of art may, like a magician's act, pretend to any degree of spontaneity, randomness, or whimsy, so long as the effect of the whole is calculated and unified.

^{xxii} ...in your hands, and in a twinkling, from an expression of your notions to an epistemological tool.

^{xxiii} Language is itself like a work of art: it selects, abstracts, exaggerates, and orders. How then could we say that language encloses and signifies phenomena, when language is a fabricated grid someone stuck in a river... [a] writer's language does not signify things as they are; instead, a writer's language does an airtight job of signifying his *perceptions* of things as they are... Language need not know the world perfectly in order to communicate perceptions adequately. Language actually signifies things transparently, in a way that paint must labor to do.

^{xxiv} ...becomes the mediating agent between genuine but hidden physical reality and meaning... A world which is both mysterious and knowable. Within this given reality, this creation, then the artist finds meaning for herself and for her work... [that] reveals meaning for she can create linguistic artifacts which illuminate the real.

^{xxv} Language becomes more than just a system of symbols to represent exterior ideas; language becomes idea, or "the thing" itself. Language takes on texture and form and meaning; it evolves just like the physical landscape.

^{xxvi} ...a "life of concentration" in order that she might surface to the "exhilaration" of consciousness, the "breakthrough shift between seeing and knowing you see, between being and knowing you be".

^{xxvii} ...it is not only the philosophical tenet, the *raison d'être* which supports [Dillard's] work, but also the literary device with which she steadies and centers the massive range of material she scrutinizes.

^{xxviii} The literary epiphany should be seen as language and nonlanguage, which is primarily supported by the space between words.

^{xxix} Motion is the dynamic which underlies epiphany. Its force can be understood to appear in three ways: the flow of diachronic time as it moves toward, around, and beyond the moment of epiphany, the rapid flux within the epiphanic moment itself, and the recurrent psychological motion of the reader's epiphany.

^{xxx} *Epiphany 1* occurs when the doors of eternity open onto the present; the moment flames with a sense of holiness and is usually painted as still, or silent.

^{xxxi} I was stunned into stillness, twisted backward on the tree trunk. Our eyes locked, and someone threw away the key... He vanished under the wild rose. I waited motionless, my mind suddenly full of data.

^{xxxii} *Epiphany 2*... catches the present moment with the writer's complete consciousness, which allows all the senses to experience the here-and-now.

^{xxxiii} It was a bright blow to the brain... It emptied our lungs. It felled the forest, moved the fields, and drained the pond; the world dismantled and tumbled into that black hole of eyes.

^{xxxiv} ...peculiarly contemporary and invigorating, rising out of language's power to create something more than symbol and metaphor... a mingling of mind and object and reader occurs each time a literary epiphany is read

^{xxxv} ...in the hands of Thoreau and Emerson, the illuminated moment becomes a different experience or at least a different literary experience from that expressed by Wordsworth. The change might be summed up by stating that in general these Americans lost immediacy and gained philosophical exposition in the matter of illumination.

^{xxxvi} We too often forget that Thoreau is the descendant of a literary tradition as certainly as he is the progenitor of one, and that nature writing from *Walden* on is prefigured and indirectly influenced by a rich tradition of late-eighteenth- and early-nineteenth-century natural history writing.

^{xxxvii} ... many scholars trace back to British curate Gilbert White's 1789 *Natural History of Selbourne*. White broke away from the conventional practice of natural history, which focused on examining stuffed or dried specimens, by affectionately describing living animals and plants in their natural settings.

^{xxxviii} Each was motivated by a desire to represent the beauty of American wilderness on the eve of its inexorable destruction. Most important, Bartram, Wilson, and Audubon celebrated their kinship with nonhuman nature, thereby introducing into American letters the proto-ecological sensibility upon which further developments in the genre of natural history writing would depend.

^{xxxix} When everything else has gone from my brain... what will be left, I believe, is topology: the dreaming memory of land as it lay this way and that. I will see the city poured rolling down the mountain valleys like slag, and see the city lights sprinkled and curved around the hills' curves, rows of bonfires winding.

^{xl} From my desk I kept an eye out. Intriguing people, people I knew, pulled into the parking lot and climbed from their cars. The cows moved on the hilltop. (I drew the cows, for they were made interestingly; they hung in catenary curves from their skeletons, like two-man tents.) On the flat roof just outside the window, sparrows pecked gravel. One of the sparrows lacked a leg; one was missing a foot. If I stood and peered around, I could see a feeder creek run at the edge of a field. In the creek, even from that great distance, I could see muskrats and snapping turtles. If I saw a snapping turtle, I ran downstairs and out of the library to watch it or poke it.

^{xli} *Walden* is a record and model of a western sensibility working with and through the constraints of Eurocentric, androcentric, homocentric culture to arrive at an environmentally responsive vision.

^{xlii} Dillard's is not the friendliest or most communitarian vision of creation. It is beset with alienation.

^{xliii} I alternate between thinking of the planet as home—dear and familiar stone hearth and garden—and as a hard land of exile in which we are all sojourners... We don't know where we belong, but in times of sorrow it doesn't seem to be here, here with these silly pansies and witless mountains, here with sponges and hard-eyed birds. In times of sorrow the innocence of the other creatures— from whom and with whom we have evolved— seems a mockery.

^{xliv} This was the Yakima valley; I had never seen it before. It is justly famous for its beauty, like every planted valley. It extended south into the horizon, a distant dream of a valley, a Shangri-la.

^{xlv} I should have known right then that I was out of my depth... I turned back to the sun. It was going. The sun was going, and the world was wrong.

^{xlvi} With all your science can you tell how it is and whence it is, that light comes into the soul?

^{xlvii} Nature writers are constantly probing, traumatizing, thrilling, and shooting their own minds—and by extension those of their readers—in quest not only of consciousness itself, but of an understanding of consciousness. Their descriptions of this exalted mental condition tend to be variable and elusive, their terminologies more suggestive than definitive.

^{xlviii} Seeing is of course a form of verbalization. Unless I call my attention to what passes before my eyes, I simply won't see it... But there is another kind of seeing that involves a letting go... The difference between the two ways of seeing is the difference between walking with and without a camera. When I walk with a camera I walk from shot to shot, reading the light on a calibrated meter. When I walk without the camera, my own shutter opens, and the moment's light prints on my own silver gut. When I see this second way, I am above all an unscrupulous observer.

^{xlix} Undeniably, a twentieth century thinker, Dillard is nonetheless an outright, bold romantic in the tradition of the nineteenth century poet, grappling with images of birds and mountains, seeking unity in her natural environment, questioning the purpose or reality of beauty, dismissing institutional strictures, and most significantly, finding solace in... a moment which by its very nature defies rationality, an illumination of human essence and its relationship with a greater being. This is the epiphanic moment. The twist, however, is that Dillard introduces within these ephemeral journeys the most minute and factual detail from the arenas of contemporary science and history and uses them to scrutinize the very fabric of life.

^l She thinks and writes "transcendentally," but not as a nineteenth-century person; rather, as inheritor of modern and contemporary physics, biology, and geology, and as one living in the shadow of global war and daily violence.

^{li} Thoreau viewed the study of nature as a human and humanistic enterprise, thus deviating from the inductive method followed by the followers of Francis Bacon.

^{lii} I am no scientist. I explore the neighborhood. Some unwonted, taught pride diverts us from our original intent, which is to explore the neighborhood, view the landscape, to discover at least where it is that we have been so startlingly set down, if we can't learn why... I am an explorer, then, and I am also a stalker, or the instrument of the hunt itself.

^{liii} I find in quantum mechanics a world symbolically similar to my world at the creek.

^{liv} It is particularly the space/time continuum which snags and baffles Dillard's imagination.

^{lv} For Dillard, to understand the world, we must first realize that the entire set of relationships (distance, proximity, temporality, opposition, etc.) that helps us order our perceptions of things do not occur in nature but in our minds.

^{lvi} what our sciences cannot locate or name, the substrate, the ocean or matrix or ether that buoys the rest, that gives goodness its power for good, and evil its power for evil, the unified field: our complex and inexplicable caring for each other, and for our life together here.

^{lvii} And no one has been willing openly to posit such an artist for the universe since the American transcendentalists and before them the Medieval European philosophers.

^{lviii} These physicists are once again mystics, as Kepler was, standing on a rarefied mountain pass, gazing transfixed into the abyss of freedom.

^{lix} But this abandonment of all knowledge, the careful arrangement of data, and building of theory, is the perfect and, indeed, necessary groundwork for the epiphanic moment which denies all twentieth-century rationality.

^{lx} Dillard was claiming the essay as primary and books as their reasonable destination, not simply pails for gleaning past plantings fallen.

^{lxi} Dillard's choice of title hints at the author's view of the paradoxical relation of language to the natural world, a topic that America's first great essayist Ralph Waldo Emerson, established as one of the central themes of our national literature. Confronted with the silence of nature, Dillard wonders if language can serve as a bridge between humans and their environment.

^{lxii} The book's title essay perfectly illustrates Dillard's compassion for those who seek to bridge the gap between human language and the seeming silence of the world.

^{lxiii} In the end, however, Dillard suggests that perhaps the best way to hear nature, to be attentive to it, is simply to witness it, to witness its silence.

^{lxiv} The interior life is in constant vertical motion; consciousness runs up and down the scales every hour like a slide trombone. It dreams down below; it notices up above; and it notices itself, too, and its own alertness. The vertical motion of consciousness, from inside to outside and back, interests me. I've written about it once before, in an essay about a solar eclipse.

^{lxv} The vivid imagery, the perhaps too studied pessimism, the metaphysical speculation, the colloquial style coupled engagingly with quotation from neo-Platonic, Hasidic, or mystical Christian sources.

^{lxvi} It had been like dying, that sliding down the mountain pass. It had been like the death of someone, irrational, that sliding down the mountain pass and into the region of dread. It was like slipping into fever, or falling down that hole in sleep from which you wake yourself whimpering.

^{lxvii} The way to the reader's emotions is, oddly enough, through the senses.

^{lxviii} What you see in a total eclipse is entirely different from what you know... Usually it is a bit of a trick to keep your knowledge from blinding you. But during an eclipse it is easy. What you see is much more convincing than any wild-eyed theory you may know.

^{lxix} As much as anything, this essay worries the limits of language in relation to the sublime.

^{lxx} Dillard provides great detail about the exact date of the eclipse as her narrative purpose is to set up a foil for the spiritual illumination which will occur during physical illumination.

^{lxxi} ... the desired for and planned moment of watching the eclipse and the unsought and unexpected illumination of true epiphany during the eclipse. The present can be caught by planning, as Dillard seems to suggest by her detailed scheme to see the eclipse, but something greater than the present can be experienced only when one is least aware. The secondary moment will "chute" her to time's metaphysical speed, but the primary moment of full epiphany will take her mind "light-years distant, forgetful of almost everything".

^{lxxii} She's saying, through style and strategy, "Pay attention!" not just to the world but also to the writer.

^{lxxiii} It is the strangest of things: absolutely predictable and astoundingly rare.

4. RETRADUCIR LA EXPERIENCIA. “ECLIPSE TOTAL” EN MÉXICO Y ESPAÑA

Los traductores desempeñamos un papel fundamental en la evolución de las literaturas porque promovemos el intercambio entre sistemas literarios. Sobre esta idea, se debe considerar que siempre habrá un contexto en el que se produce la traducción, una historia de la que surge un texto y otra a la que se traslada. El texto original se elige con un propósito particular y los criterios de traducción se definen para servir a ese objetivo. En ese sentido, Lefevere (2017) plantea que los textos traducidos son más similares a una refracción o reescritura del original que a una reflexión de este. En la palabra *reflexión* se encuentra una imagen invertida del original, un reflejo con todas y cada una de sus características, mientras que las palabras *refracción* y *reescritura* implican un cambio de percepción sobre algo ya escrito. Ese cambio es lo que caracteriza el traslado de un mismo texto entre dos culturas. En esencia, afirma Lefevere (2017), son dos los factores que determinan la imagen de una obra literaria proyectada por una traducción:

Estos dos factores son, por orden de importancia, la ideología del traductor (tanto si la adopta voluntariamente o si se le impone como una obligación por alguna forma de mecenazgo) y la poética dominante en la literatura receptora en el momento en que se realiza la traducción. La ideología dicta la estrategia principal que el traductor va a utilizar y, por lo tanto, también dicta las soluciones a los problemas relacionados tanto con el “universo del discurso” expresado en el original (objetos, conceptos, costumbres pertenecientes al entorno que conocía el escritor del original) y la lengua en la que se expresa. (p. 31)ⁱ

Se sabe que algunos traductores adoptan estrategias para proyectar determinadas ideologías. Eso hicieron, por ejemplo, Diego Cisneros y Constantino Román y Salamero en el siglo XVIII al censurar la supuesta naturaleza hereje de los ensayos de Montaigne. Eso hizo, también con los *Ensayos*, Juan G. de Luaces en el contexto de la ideología fascista durante la dictadura de Franco.²⁷ Del contacto entre la ideología del traductor y la poética dominante de la literatura receptora surgen dos acercamientos a la poética del autor en el momento de traducir: unos traductores la estudian como ajena a la cultura meta, justificada dentro de su contexto histórico, y otros intentan fusionar la poética del autor con la que es

²⁷ Para un estudio detallado sobre este tema ver el texto de Juan Durán Luzio (1997).

aceptada en el momento de traducir (Lefevere, 2017). Las actitudes del traductor frente a la ideología, la poética, el universo del discurso y el lenguaje durante el proceso de traducción suelen proyectar imágenes de la obra original, de su autor, de su literatura o de su cultura. De esta manera, las traducciones pueden moldear tanto la recepción de la obra original como la poética dominante de la cultura meta. Traducir, insinúa Lefevere, es recodificar universos textuales: obra y poéticas dominantes.

La recodificación de una poética es un proceso que lleva tiempo y muchas manos. Como mencioné anteriormente, los objetivos de mi propuesta de traducción son bastante menos ambiciosos: entablar un diálogo, por restringido que esté a las páginas de esta tesis, entre la poética ensayística de Dillard y la del ensayo contemporáneo en México. Encuentro en su uso de la epifanía literaria cualidades que vale la pena considerar para la escritura ensayística: enmarcar su obra con la epifanía, un dispositivo unificador que cohesiona el *collage narrativo*, es en realidad una postura frente a la condición fragmentaria que suele criticarse del género y un recurso ideoestético ante la fragmentación posmoderna. Dillard nos muestra que no por su tendencia a la parcialidad y a la digresión el género carece de unidad formal y temática, y asume la posibilidad de conservar una textura narrativa en un contexto de fuerzas desintegradoras. Recordemos que la epifanía está fuertemente vinculada a la observación. Para experimentar una epifanía plena, “ver de forma pasiva” o percibir el mundo con los sentidos alerta, la ensayista debe primero observar de “forma activa”, es decir, verbalizar sus descubrimientos. En ese sentido, observar ofrece otro modo de vincularse con la realidad, una epistemología de la mirada, donde observación y epifanía son para Dillard dos fases en nuestra experiencia del mundo.

Con la intención de trasladar la poética de Dillard de la manera más semejante que me sea posible, recurriré a las nociones de *efecto equivalente* y *búsqueda de integridad artística* de Jin Di (2003) y *estilo* de Jiří Levý (2011), pues ambos teóricos insisten en la importancia del contenido y de los valores ideoestéticos en la obra, y entienden la creatividad del traductor como parte inherente al proceso de traducción. Hablar de equivalencia como un criterio para traducir y estudiar las traducciones suele considerarse inexacto, problemático e incluso ilusorio. Esa es la perspectiva de los traductólogos Mary Snell-Hornby, Antoine Berman y Lawrence Venuti (en Pym, 2010). El problema, como se verá más adelante, es considerar la

equivalencia como una ecuación entre texto fuente y texto meta (TF = TM) en la cual forma y contenido se encuentran desarticulados.

4.1 Equivalencia en la traducción: de Eugene Nida a Jin Di

“La tarea de la traducción es siempre aproximada, constante” (p. 65). Eso lo escribió George Steiner en 1975. Algo similar pensaba Jin Di cuando en *Literary Translation. Quest for Artistic Integrity* (2003) desarrolló su versión del *efecto equivalente*. Para ninguno de los teóricos existe una traducción definitiva por el simple hecho de que trasladar un texto implica “la interpretación de unos signos verbales por medio de otros signos provenientes de alguna otra lengua” (Steiner, p. 270), donde el mismo acto interpretativo borra toda pretensión de equivalencia plena. Es lo que Roman Jakobson (1975) llamó la *traducción propiamente dicha*, cuyo asunto cardinal es la equivalencia en la diferencia: trasladar mensajes equivalentes entre códigos distintos.

Con su ensayo “Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción” (1975), Jakobson dio pie a un debate sobre la validez del término “equivalencia” en los estudios traductológicos y, como indica Anthony Pym (2010):

el término se convirtió en una característica de las teorías occidentales de la traducción en la segunda mitad del siglo XX. Su apogeo se dio en las décadas de 1960 y 1970, sobre todo en el marco de la lingüística estructuralista. A grandes rasgos, el término supone que, en cierto nivel, el texto original y la traducción pueden compartir el mismo valor y que esta *supuesta igualdad* es lo que distingue a las traducciones de todos los demás tipos de textos. Dentro de este paradigma, hablar de traducciones es hablar de diferentes tipos de equivalencia. (p. 7, el énfasis es mío)ⁱⁱ

Fue dentro de este paradigma que el lingüista y estudioso de la Biblia, Eugene Nida (1914-2011), propuso sus conceptos de equivalencia formal y equivalencia dinámica. En la primera, la traducción está enfocada en mantener la forma del texto fuente, de modo que el traductor imita las estructuras lingüísticas (Munday, 2016; Pym, 2010). Este tipo de equivalencia “se adhiere tan estrechamente a los valores lingüísticos y culturales del texto extranjero como para revelar que la traducción es una traducción” (Venuti, 2000, p. 122).ⁱⁱⁱ La equivalencia formal vendría a ser el tipo de traducción que conocemos como literal o palabra por palabra. Por otro lado, la equivalencia dinámica activa una función cultural igual o similar a la del texto fuente (Pym, 2010). El mensaje “tiene que adaptarse a las necesidades

lingüísticas y a las expectativas culturales del receptor, y busca la total naturalidad de la expresión... Para Nida, el éxito de la traducción depende sobre todo de conseguir un efecto o respuesta equivalente” (Munday, 2016, p. 67).^{iv}

Nida proponía que “la relación entre el receptor y el mensaje debe ser sustancialmente la misma a la que existía entre los receptores originales y el mensaje” (en Munday, 2016, p. 68). Como era de esperarse, la propuesta de Nida fue muy criticada, pues los traductólogos de la siguiente generación insistieron en que intentar producir un efecto equivalente era, cuando menos, ingenuo. Si la traducción trabaja con códigos lingüísticos necesariamente distintos, el principio de equivalencia se cimienta en un espejismo. Esa postura es la de Lawrence Venuti y Antoine Berman que consideran que la teoría de Nida impone al lector una visión reducida del texto fuente, pues al adaptarlo a la cultura meta se borra todo rastro de su extranjería. De acuerdo con Anthony Pym (2010), la ilusión de naturalidad se adecúa a los propósitos evangélicos del proyecto de traducción de Nida, que estaba centrado en la divulgación de los textos bíblicos. En ese sentido, según Venuti, para Nida “la traducción [sería] una paráfrasis [que] funciona para reducir las diferencias lingüísticas y culturales hasta llegar a un referente compartido. El referente es, sin embargo, un núcleo de significado construido por el traductor y está orientado hacia la cultura receptora con la intención de que sea comprensible” (2000, p. 69).^v

Para los traductores formados con la teoría de Nida, escribe Berman, “la traducción es una transferencia de sentido que, al mismo tiempo, tiene que dar ese sentido *más claro*, limpiar oscuridades inherentes a la extrañeza de la lengua extranjera. Tal es, caricatural, la famosa ‘equivalencia dinámica’” (2012, p. 15, énfasis en el original). Frente a la equivalencia dinámica, Berman opta por una traducción extranjerizante. Aunque el término es de Venuti, también conceptualiza la idea bermaniana de la traducción: “el traductor ético no debe adaptar el texto extranjero a la cultura de destino, sino que debe respetar y mantener la especificidad de su extranjería” (Pym, 2010, p. 104).^{vi}

Las críticas de Venuti y Berman a la teoría de Nida tienen de fondo un rechazo a la actitud del traductor que domestica el texto y borra la cultura extranjera. Dicho de otro modo, para Venuti y Berman extranjerizar es una postura ética que se adopta durante el proceso de traducción y se refleja en las estrategias con las que cada traductor traslada el texto. Como las plantea Venuti, domesticación y extranjerización son incompatibles, pero en la práctica,

de acuerdo con Douglas Robinson (2017), el binario extranjero/domesticante es más bien una hibridación, pues la mayoría de los traductores gravita hacia un balance u oscila entre una y otra según las necesidades del texto fuente. Tal es el enfoque en la teoría de Jin Di (1921-2008), donde extranjero y domesticante son, en realidad, puntos de referencia para una postura ética que los concilia en función del texto a traducir.

En la teoría de Jin, el traductor, y esto lo retoma de Jakobson, debe aspirar a una “equivalencia en la diferencia” puesto que traducir literatura supone una transición creativa de un mensaje entre dos entornos lingüísticos diferentes; trasladar mensajes equivalentes entre códigos distintos, en la propuesta de Jakobson. De acuerdo con Jin (2003) el grueso de traductólogos coincide en que el efecto equivalente es el resultado *deseado*, pero lo consideran un objetivo poco realista más aun cuando existe una brecha cultural. Jin indica que hay dos aspectos importantes que aclarar sobre esa afirmación. Primero que equivalencia no es sinónimo de igualdad: “Es una realidad fundamental del lenguaje que siempre habrá diferencias entre los mensajes. La idea de ‘equivalencia’ debe distinguirse de la idea de identidad. La equivalencia es, por tanto, dice Juliana House, ‘siempre y necesariamente relativa, y nada tiene que ver con la identidad’” (Jin, 2003, p. 102).^{vii} En segundo lugar, Jin se pregunta ¿a qué aspiran esos teóricos (se refiere a Peter Newmark, pero podríamos incluir a Lawrence Venuti y Antoine Berman) cuando consideran que el efecto equivalente no es realista? Para Jin resulta imposible no plantearse ningún objetivo al traducir pues, a pesar de no ser explícito, el texto traducido revelará el enfoque que adoptó el traductor.

Cuando Berman (2012) ejemplifica la traducción de un proverbio del alemán al francés indica que no se trata de encontrar el equivalente (la formulación diferente de la misma enseñanza, como lo haría Nida), sino la forma (su ritmo, su concisión, sus aliteraciones, etc.). Denomina “literal” a este tipo de traducción: “El trabajo traductivo se sitúa precisamente entre dos polos; la traducción ‘palabra por palabra’ del proverbio alemán, que conservará ‘oro’, ‘mañana’, ‘boca’ (que no están en el equivalente francés) y la traducción de la forma proverbio. [Ese es] el trabajo sobre la letra: ni calco, ni problemática reproducción, sino atención llevada hacia el juego de los significantes” (Berman, 2012, pp. 14, 15). La propuesta de Berman es cercana a la de Jin en el sentido en que ambas optan por trasladar la literariedad del texto, con la reserva de que Jin se muestra más flexible al momento de “adaptar” ciertos elementos a la cultura meta. Jin se refiere a esa “adaptación” como *recreación empática* y

menciona que es legítima y necesaria cuando las imágenes del texto fuente no sobreviven la transferencia del lenguaje. En ese caso el traductor debe crear una nueva imagen que lleve el mensaje de la manera más cercana posible al nuevo entorno lingüístico. Por lo demás, ambos coinciden en que el trabajo está en la letra, la forma significante del texto fuente.

Así, en la propuesta de Jin, la traducción literaria es un proceso artístico que surge de la voluntad de escuchar lo que alguien más ya expresó en otra lengua, un acto de empatía por la imaginación artística del autor (2003), una lectura del otro y la escritura de lo extranjero con nuestra propia lengua. Su objetivo es producir el efecto equivalente del texto fuente con la mayor proximidad posible. Este efecto se da sólo cuando se traduce un *mensaje* de manera similar al *mensaje* del original. Pero mensaje es más que el contenido: “no sólo abarca la sustancia de la comunicación, sino también el modo, el tono, las sutilezas que contribuyen a que la comunicación produzca el efecto deseado... el ‘mensaje’ se refiere a la suma total de lo que se comunica mediante un texto” (p. 52).^{viii} Buscar el efecto equivalente requiere diferentes enfoques para condiciones distintas, aun así, sugiere Jin, siempre implica una comparación de versiones posibles o, como lo plantearía Jiri Levý (2011): la adopción consciente de una posición interpretativa. De acuerdo con Jin, reconocer ese objetivo es lo que da significado a la comparación entre las posibilidades lingüísticas del traductor y a decidir cuál de ellas mantiene la integridad artística del texto fuente.

El proceso de decisiones implica asimilar los conceptos de la lengua fuente y llevarlos al nuevo entorno lingüístico de manera creativa. Por eso, “la imaginación creativa es el signo distintivo de una obra de arte” (Jin, 2003, p. 88).^{ix} De ahí que Jin no esté dispuesto a sacrificar el espíritu de la obra, sus cualidades estilísticas, para favorecer una lectura “fluida” o “amable”. Con esa lógica, por ejemplo, quien lee la traducción del *Ulises* de Joyce debería experimentar las complejidades lingüísticas del original: los juegos de palabras, el discurrir de la conciencia, los cambios de técnicas narrativas, por mencionar algunas. Y, en contraste, cuando la obra original no represente una complejidad lingüística para el lector, tampoco deberá hacerlo el texto traducido. Jin deja en el traductor el compromiso ético frente a la creatividad de los autores: “el arte de la traducción literaria es, sobre todo, el arte de vivificar la imaginación creativa del autor en una nueva lengua” (2003, p. 89).^x

La búsqueda de la integridad artística que propone Jin es la actitud ética que adopto como traductor literario y que Levý explicaría del siguiente modo: el traductor debe ser

sensible a aquellos “valores ideológicos y estéticos expresa o latentemente inherentes a la propia obra” (2011, p. 44). Después de todo, un traductor literario explora el balance entre concretizar los mensajes del texto y evitar sobreinterpretarlos. En el proceso traslativo, el traductor debe adoptar de forma consciente una posición interpretativa:

La traducción no puede ser igual que el original, pero debe causar la misma impresión en el lector. El traductor debe tomar en cuenta la perspectiva del receptor. Una reproducción mecánica con frecuencia daría lugar a una falta de comprensión o a un malentendido, pues los lectores de una traducción poseen una serie de conocimientos adquiridos y una experiencia estética distinta a la de los lectores del original. El traductor debe preservar los valores semánticos y estéticos del texto, no su modelo formal, mediante recursos capaces de transmitirlos al lector. (Levý, 2011, p. 61)^{xi}

Así entonces, la pregunta que guiará mi traducción es: ¿cómo trasladar la voz ensayística en “Total Eclipse” y preservar sus valores semánticos y estéticos, la integridad artística de la obra, cuando están imbricados con el patrón formal del texto? Tanto Jin como Levý insisten en la importancia de trasladar el estilo del texto original, sin por ello dejar en segundo plano la imaginación creativa (Jin, 2003) o individualidad creativa (Levý, 2011) del traductor, ni obviar que el texto se leerá en una cultura meta con una sensibilidad estética distinta. Recrear el estilo, el elemento que capta el espíritu y la literariedad (Jin, 2003), los valores ideoestéticos (Levý, 2011) de la obra, es el gesto fundamental del traductor literario. Ignorarlo es una forma de injusticia y un signo de pereza. De ahí que la propuesta de traducción que planteo tenga como objetivo recrear el estilo epifánico de “Total Eclipse”, producir una escritura cargada de esa emoción que combina el miedo, la veneración y el asombro por lo sagrado o sublime con base en la construcción de la voz ensayística.

4.2 Proceso de traducción

Inspirado en el movimiento hermenéutico de George Steiner (2013), que observa la traducción como evento cultural, y en su experiencia de traducción del *Ulises* de James Joyce al chino, Jin Di (2003) establece un proceso de traducción con cuatro movimientos: penetración, adquisición, transición y presentación. En el primer movimiento el traductor ingresa en el entorno lingüístico de la lengua fuente. De ese modo, es capaz de librarse de la interferencia de su propia lengua y comprender el entorno lingüístico y cultural al que inicialmente estaba destinado el mensaje. El segundo movimiento, de adquisición del

mensaje, se trata de un *close reading* del texto dentro del esquema mental de la lengua fuente.²⁸ Esta lectura exhaustiva busca captar el mensaje en sus tres características: el espíritu, la sustancia y el tono, en su amplitud social, cultural e histórica. El tercer movimiento es la transición del esquema mental del mensaje original en el entorno lingüístico de la lengua fuente a un nuevo mensaje en el entorno lingüístico de la lengua meta. Y el último movimiento es la presentación del mensaje en la lengua meta que, gracias a la capacidad creativa del traductor, conserva la integridad artística del texto y produce en los lectores un efecto que se aproxima al del texto fuente.

De la propuesta de Jin retomo los primeros tres movimientos porque tanto el primero como el segundo establecen como requisitos previos de toda traducción conocer la lengua fuente y su entorno cultural, y una lectura cuidadosa del texto fuente. El tercero, que se refiere a la transición entre entornos lingüísticos, requiere de un esfuerzo consciente del traductor para librarse del genio de la lengua fuente y así transmitir el mensaje de la obra en la lengua meta. Para Jin el traductor debe poner atención en el efecto que las construcciones lingüísticas producen en el texto y traducir efecto por efecto. Trasladar las estructuras de manera literal, palabra por palabra, sin tomar en cuenta si producen el mismo efecto en lengua meta, llevaría a lo que conocemos como *translationese*: “una lengua de la traducción que suele indicar una forma rebuscada del texto meta como resultado de la influencia de los patrones léxicos o sintácticos del texto fuente” (Munday, 2009, p. 236).^{xii}

Quiero trazar también un paralelo con la teoría de Jiří Levy (2011) porque, a diferencia de la de Jin, se fundamenta en el análisis de un gran número de textos traducidos y no sólo en la experiencia personal de traducir una obra. Con todo, resulta sugerente que ambos teóricos den con respuestas similares sobre el proceso traslativo. Por su parte, Levý (2011) propone tres etapas: aprehensión, interpretación y reestilización. Para Levý, en la primera etapa, el traductor debe comprender la obra. Como Jin, Levý destaca el valor de la inmersión en los esquemas de la lengua y cultura fuentes y de la lectura en el proceso de traducción: “Por lo general, los traductores deben estar familiarizados con el entorno real de la fuente, ya que sólo ese conocimiento directo de las realidades representadas en la obra permite reconstruir la forma de su representación en la misma” (2011, p. 34).^{xiii} Levý incluso

²⁸ William McNaughton emplea el término *close reading* en su introducción al libro de Jin Di (2003). Según McNaughton ese es el método de análisis literario en la propuesta de Jin, ya que se centra en los detalles específicos de un pasaje o texto para discernir un significado más profundo.

distingue entre el lector común y el lector-traductor: “No se espera que el lector ordinario sea consciente de los atributos [del texto], pero el traductor debe ser capaz de identificar racionalmente los medios utilizados por el autor para lograr [los] efectos” (2011, p. 32).^{xiv} En el proceso de identificar los medios que emplea el autor, los traductores anticipan una postura interpretativa en función de los valores ideoestéticos inseparables de la obra.

Dado que el material verbal no tiene una correspondencia semántica completa entre la obra original y la traducción se requiere de un movimiento interpretativo, la segunda etapa del proceso. Sobre esta etapa, Levý indica que el aspecto fundamental que subyace al proceso creativo del traductor es su posición interpretativa, misma que debe estar basada en los “valores ideológicos y estéticos expresa o latentemente inherentes a la propia obra” y agrega que “no hay lugar para la imposición de las nociones subjetivas del traductor; sin embargo, un traductor que descubra un aspecto de la obra no reconocido anteriormente o que introduzca un énfasis justificado en un aspecto concreto puede presentar una nueva visión de la obra” (p. 44).^{xv} Esta etapa corresponde al segundo movimiento de la propuesta de Jin: la captación del mensaje en su totalidad.

Además de las semejanzas anteriores, ambos teóricos se refieren a la importancia que tiene entender el proceso de traducción como una actividad que se construye permanentemente. Mientras que para Jin esta idea de continuidad está en el vínculo entre texto fuente y texto meta, en el enfoque de Levý avanza hacia el contexto y el lector. Jin reconoce la posibilidad del error como parte del proceso de traducción (de hecho señala los suyos al analizar su traducción del *Ulises*) y, en ese sentido, que la traducción es inacabada, “siempre aproximada, constante”, afirmaríala Steiner. Jin lo menciona de este modo: “Dado que los dos sistemas lingüísticos son tan diferentes entre sí, tan distintos en muchas de sus peculiaridades, la unión [entre dos entornos lingüísticos] nunca podrá ser perfecta” (2003, p. 157).^{xvi} El objetivo de Jin puede resumirse como una forma de dar continuidad a la vida de la imaginación creativa del autor en el nuevo ambiente lingüístico. Por otro lado, el proceso de traducción para Levý (2011) no termina con el texto traducido. El texto no debe ser el objetivo final del traductor, pues una traducción se convierte en algo funcional en la sociedad sólo cuando se lee. Ambos enfoques son complementarios y comparto sus posturas.

De la última etapa, la reestilización, Levý menciona: “Del autor original esperamos una estilización artística de la realidad, y del traductor esperamos una reestilización artística del

texto fuente” (2011, p. 47).^{xvii} En el proceso que sugiere Levý hay una idea de medida similar a la que propone Jin Di cuando menciona el uso de la recreación empática sólo en casos indispensables. Para Levý, y aquí coincide plenamente con Jin, el mejor traductor es creativo, lingüísticamente hábil y respeta las intenciones del autor: “Mientras que la inventiva artística es un requisito previo para la creatividad lingüística, la selección disciplinada de las opciones disponibles es lo que conduce al objetivo del traductor” (2011, p. 55).^{xviii}

Tanto Jin como Levý hablan de estilo. Levý lo hace de manera explícita y reflexiona sobre el concepto y sobre su importancia para la traducción literaria. En la teoría de Jin, el concepto está de manera tangencial cuando se refiere al movimiento de transmisión del mensaje. Recordemos que para Jin el mensaje es más que información, es la suma total de lo que se comunica por medio de un texto, y lo que propulsa la comunicación en un texto son precisamente las estructuras lingüísticas. Dado que mi propuesta de traducción está orientada a recrear el estilo epifánico de “Total Eclipse” con base en la construcción de la voz ensayística, es conveniente revisar cuál es el vínculo entre estilo y voz ensayística.

4.3 Estilo y voz ensayística

En su escritura, Dillard privilegia celosamente el arte sobre la ideología. Cuando se le pregunta si tiene una teología, contesta en broma: “Tengo un estilo de prosa”.

Matiko, en Chevalier

En la escritura literaria, la definición de *estilo* se ha mantenido en los terrenos de lo confuso y lo general. A veces, el término se emplea para estudiar los hábitos lingüísticos de un escritor en concreto y, en otras ocasiones, hace referencia a la forma en que se utiliza el lenguaje en un género determinado, época, escuela de escritura o alguna combinación de ellas (Leech y Short, 2007). De acuerdo con Leech y Short (2007) ambas formas del estilo se relacionan: el estilo autorial responde a un campo más amplio llamado dominio estilístico. Las particularidades de un autor son tales en función de su diferencia o similitud con respecto al dominio estilístico. Es la misma relación que establece Lefevere (2017) cuando se refiere a la poética del autor y a la poética dominante: la primera es una respuesta a la segunda. Sin embargo, mientras que la poética abarca recursos literarios, tópicos y la postura de la autora

sobre el papel de la literatura según su ideología, el estilo se refiere al universo textual, es decir, al cómo y por qué una autora emplea el lenguaje de una y no de otra manera.

Una obra literaria se crea “como el reflejo y la transformación subjetiva de la realidad objetiva; el resultado de este proceso creativo es un contenido ideoestético realizado en material verbal, siendo ambos componentes una unidad dialéctica; la forma suele tener un significado semántico específico, mientras que el contenido siempre se presenta y se ordena de alguna forma” (Levý, 2011, p. 24).^{xix} Esa interrelación de contenido y forma puede entenderse como *estilo* y, como en otras artes, en la literatura también se basa en el uso de técnicas, recursos, estrategias, modelos, etc. De ahí que para traducir sea fundamental estudiar los rasgos artísticamente relevantes en una obra, la huella del artista.

Levý era muy consciente de que “preservar ‘el estilo es una cuestión muy problemática; es un requisito que nunca puede satisfacerse totalmente’, pero al mismo tiempo subraya la importancia del estilo autoral y la necesidad ‘de preservarlo, pero de una manera estéticamente aceptable’” (Zehnalová, 2016, p. 420).^{xx} Para Levý el propósito del traductor es asegurar la coherencia, la unidad de forma y contenido; trasladar los valores ideoestéticos. La perspectiva de Levý coincide con la de Jin (2003) pues, para el traductor y traductólogo chino, el objetivo al traducir está en mantener la integridad de la *artistic imagery*, que es el medio mismo por el que el artista transmite su mensaje. Toda traducción de literatura, según los parámetros de Jin y de Levý, debería recrear el estilo, esto es, las estrategias literarias empleadas por el autor con una función determinada. Una traducción que no destaca los aspectos estilísticos de los textos, no es una traducción literaria; es otro tipo de expresión que no podemos ya considerar literatura.

¿Cómo, entonces, preservar el estilo en el ensayo? Considero que el criterio para traducir ensayo es la voz ensayística, pues, como mencioné en la introducción, la voz en el ensayo no es complementaria ni está subordinada a otros posibles rasgos constitutivos del género. En su lugar, la voz ensayística es el ensayo. Cuando Dillard menciona “Tengo un estilo de prosa”, está insinuando que el estilo es la representación verbal de su ideología. Así, su estilo epifánico condensa su visión del mundo. Al tratarse de un despliegue del pensamiento, de la verbalización o representación de las ideas desde un punto de vista particular sobre el mundo (Weinberg, 2007a) enunciado desde un yo, la mayoría de las veces, la voz ensayística constituye “la manifestación textual de un sujeto enunciativo en el ensayo

[que] construye una ‘identidad autoral’ [y] puede o no relacionarse con la persona que escribe, viste y calza” (Calva, 2012, pp. 28, 29). La voz plantea la existencia de un yo que si bien se establece como un yo que enuncia es al mismo tiempo un yo enunciado o la representación de un yo. Efectivamente, el yo que enuncia está situado en un espacio y en un tiempo, en un aquí y ahora, a partir del que representa su propia enunciación y crea una diégesis o un mundo narrado. Visto de esa forma, podemos acceder al ensayo desde la perspectiva del enunciar activo, como propone Liliana Weinberg (2007a) a partir del trabajo de Luz Aurora Pimentel (2007, 2012), y entenderlo como

una *enunciación enunciada*, consiste en un “yo opino” explícito que orienta la significación global del texto y constituye al ensayo como la exposición de un punto de vista —de una actitud— respecto a un estado de cosas, pero que no corresponde a la instancia de enunciación presente inasible de todas formas por el enunciado. Ello supondría una especie de artificio involuntario e inevitable... Así como en un relato el narrador da cuenta del hacer de otros, en el ensayo es [la voz ensayística que], como *sujeto de enunciación*, refiere a *su propio hacer*, un hacer que es pensar, pues también es *sujeto del enunciado*, “actor” de su propio discurso. (Ventura, 2009, p. 21)

Al hablar de perspectiva narrativa, Pimentel (2021) deslinda la voz que narra de la perspectiva: “narrar no es, necesariamente, asumir el punto de vista, es decir la perspectiva de quien narra” (p. 120). Su precisión es importante porque, así como la voz narrativa, la voz ensayística también puede adoptar un tipo de narrador, pero tener varias opciones perspectuales: el narrador en primera persona “tiene la opción de focalizar en su yo, como narrador, o bien en sus yos anteriores, como personaje que evoluciona en el tiempo. Así, narrador en primera persona es ontológicamente el mismo yo, pero en términos focales ese yo abre y cierra su perspectiva, dependiendo de que focalice en el yo que fue o en el yo que hoy se narra” (Pimentel, 2021, p. 121). El *deslizamiento perspectival* en el tiempo al que se refiere Pimentel es también propio de la voz ensayística y cumple con las funciones vocal y diegética del narrador que tanto Ventura (2009) como Pimentel (2021) denominan “el yo que narra” y “el yo narrado”, es decir, el yo de la extradiégesis y el yo de la diégesis. Por ejemplo, la voz ensayística en “Total Eclipse” interactúa directamente con el espacio que se representa por medio de descripciones, se sitúa en el centro del mundo narrado y es, en consecuencia, un yo que narra. No obstante, también se mueve entre dos planos de la enunciación: uno que concierne al mundo narrado en pretérito y otro al comentario en tiempo presente, la diégesis y la extradiégesis, como se observa en los siguientes párrafos:

Diégesis:

The sky's blue was deepening, but there was no darkness. The sun was a wide crescent, like a segment of tangerine. The wind freshened and blew steadily over the hill... "Look at Mount Adams," I said, and that was the last sane moment I remember. I turned back to the sun. It was going. The sun was going and the world was wrong. The grasses were wrong they were now platinum. (2016, pp. 8, 9)²⁹

Extradiégesis:

A partial eclipse is very interesting. It bears almost no relation to a total eclipse. Seeing a partial eclipse bears the same relation to seeing a total eclipse as kissing a man does to marrying him, or as flying in an airplane does to falling out of an airplane. (2016, p. 7)

Calva (2012) afirma que "la voz ensayística está condenada a vivir en la extradiégesis" (p. 28) debido a que se diferencia de la narrativa porque no hay un personaje o voz que se desenvuelva en un mundo narrado. Aun cuando su aseveración podría ser cierta para el tipo de ensayos sociológicos, de filosofía o de alta especialización, textos como el de Annie Dillard, donde la voz ensayística narra un mundo en el que se desenvuelve y con el que interactúa directamente, reservan aquella condena para otro tipo de ensayos. Cabe mencionar que otra forma de deslizamiento está entre una enunciación heterodiegética y homodiegética y puede pasar "de las reflexiones generalizantes a las individualizantes y a la narración de anécdotas, y del empleo de la primera persona a la tercera persona... y al estilo indirecto libre para narrar lo que hacen los otros" (Weinberg, 2007a, p. 45). Conviene considerarlo aunque en la práctica de la traducción sean rasgos dados que sólo un traductor ingenuo podría omitir: donde un yo narra en el texto fuente no puede haber un nosotros en el texto meta y si la voz ensayística está dentro del mundo narrado en el texto fuente (función homodiegética), sería inadmisibles que en la traducción la situáramos afuera del mundo (función heterodiegética).

El concepto de voz ensayística crea una distancia entre la ensayista, el individuo de carne y hueso, y la verbalización en el texto. El término *voz* "deslinda la cuestión de identidad univoca que sugiere el pronombre yo, a una noción más polisémica" (Calva, 2012) y construye una identidad autoral. Por medio de este concepto reconocemos el artificio lingüístico y se despliega la posibilidad de que una voz pueda tener, o no, la misma

²⁹ He decido no traducir las citas de Dillard de aquí en adelante con la intención de que el lector también escuche su voz en lengua fuente. Además, en términos prácticos, es necesario leer a Dillard en inglés para comparar la construcción de su voz con las voces ensayísticas en las traducciones.

configuración en distintos ensayos en la poética de una misma autora. Por ejemplo, las voces antagónicas que crea Dillard en el primer párrafo de *Holy the Firm* (1977) y de *For the Time Being* (1999), como se muestra en la *Tabla 1*.

Tabla 1. Voces ensayísticas

<i>Holy the Firm</i> , p. 11	<i>For the Time Being</i> , p. 3
Every day is a god, each day is a god, and holiness holds forth in time. I worship each god, I praise each day splintered down, splintered down and wrapped in time like a husk, a husk of many colors spreading, at dawn fast over the mountains split. I wake in a god. I wake in arms holding my quilt, holding me as best they can inside my quilt.	BIRTH. I have in my hands the standard manual of human birth defects. <i>Smith's Recognizable Patters of Human Malformation</i> , fourth edition, by Kenneth Lyons Jones. M.D., professor of pediatrics at UC-San Diego, 1988, is a volume to which, in conscience, I cannot recommend your prolonged attention. In vivid photographs, it depicts many variations in our human array.

Mientras que en *Holy the Firm* Dillard construye una voz ensayística con tono lírico e íntimo, en *For the Time Being* el tono de la voz es austero y distante. Parecería que cada voz crea a una Dillard distinta. La primera con un lenguaje poético, expresado con anáforas (*day is a god, splintered down, a husk, I wake in*), y aliteraciones (*holiness holds; like a husk, a husk; colors spreading, mountains split*), y la segunda con un lenguaje que ofrece datos duros de manera expositiva; la voz, quizá, de una conferencista. El tono de las voces puede variar en la poética de una misma ensayista, pero la función es siempre la misma. Así, en la poética de Dillard coexisten el tono lírico en *Holy the Firm*, el tono expositivo en *For the Time Being*, el tono del miedo y el asombro en “Total Eclipse”, etc. Y sin embargo, todas esas variantes tonales de la voz de Dillard están delimitadas por su intención epifánica. Por sencilla que parezca la insinuación, tomar en cuenta la idea de que el ensayo es la voz ensayística y la voz ensayística es el estilo, nos coloca frente a la posibilidad de entender el género en su nivel más fundamental: como una apuesta estética del lenguaje.

4.3.1 Análisis de la voz ensayística en las traducciones españolas

La versión con la que comparo las traducciones es la que se incluyó en *The Abundance. Narrative Essays Old and New*, una compilación de ensayos publicada en 2016 por la editorial Harper Perennial. Es una versión revisada y corregida por la misma Dillard y en la que los pocos cambios tienen que ver con la brevedad: elimina cinco oraciones y redacta dos

de forma más precisa. De lo anterior resulta una consideración: la versión que tradujo Teresa Lanero corresponde al texto de 1982 y la de Ignacio Villaro al del 2016; en ese sentido, algunas diferencias en las voces ensayísticas no son producto del trabajo de los traductores, sino del texto mismo. Por esos motivos, sólo analizaré pasajes que no hayan pasado por algún cambio y que sean significativos para el propósito del presente análisis; a saber, observar en qué medida la voz ensayística en cada traducción logra producir el efecto epifánico del texto fuente en el nivel formal y temático, es decir, que la escritura recree la función estructural del lenguaje y provoque en el lector esa emoción que combina el miedo, la veneración y el asombro por lo sagrado o sublime.

Analizo ocho pasajes que, siguiendo a Antoine Berman, llamo “zonas de significación”, es decir, “aquellos pasajes del original... donde la obra se condensa, representa, significa o simboliza. Estos pasajes no son necesariamente visibles durante una simple lectura, y por eso, la mayoría de las veces, se revelan o se confirma su existencia a través del trabajo interpretativo” (2009, p. 54).^{xxi} Para el análisis, recurro a la *sistemática de la deformación*, principalmente porque se refiere a “las fuerzas deformantes que se ejercen en el campo de la ‘prosa literaria’ (novela, ensayo, cartas, etc.)” (Berman, 2012, p. 52). Berman propone trece fuerzas deformantes: racionalización, clarificación, alargamiento, ennoblecimiento y vulgarización, empobrecimiento cualitativo, empobrecimiento cuantitativo, homogeneización, destrucción de los ritmos, destrucción de las redes de significantes subyacentes, destrucción de los sistematismos textuales, destrucción (o exotización) de las redes lingüísticas vernáculas, destrucción de las locuciones e idiotismos, y supresión de las superposiciones de lenguas, e indica que integran “un todo sistemático, cuyo fin es la destrucción, no menos sistemática, de la letra de los originales, en beneficio sólo del ‘sentido’ y de la ‘bella forma’” (2012, p. 55). Para fines de este análisis únicamente revisaré las tendencias de racionalización, destrucción de los ritmos, empobrecimiento cuantitativo, homogeneización y destrucción de las redes de significantes subyacentes, pues son las que tienen mayor recurrencia en ambas traducciones.

Racionalización. “Se refiere esencialmente a las estructuras sintácticas del original, así como a ese elemento delicado del texto en prosa que es la puntuación. La racionalización re-compone las frases y secuencias de frases a modo de organizarlas según una cierta idea

del orden de un discurso” (Berman, 2012, p. 56). Esta tendencia deformante es evidente en la traducción de Lanero desde las primeras líneas del ensayo. Mientras que en el texto fuente hay paralelismos sintácticos y anáforas en dos momentos, en el texto meta las repeticiones se perciben extrañas y por lo tanto se re-compone la sintaxis de la oración (véase *Tabla 1*). No es menor el cambio que propone Lanero debido a que por medio del paralelismo y la anáfora, Dillard concreta en lenguaje la experiencia de presenciar el eclipse; se vale de la repetición para emular la extrañeza, la dislocación lúgubre, que le provoca el fenómeno y este recurso se replica a lo largo del ensayo. Caso contrario es el de Villaro, pues en su traducción se mantiene el paralelismo sintáctico.

Tabla 1. Primera zona de significación

Dillard, p. 1	Lanero, p. 13	Villaro, p. 12
<i>It had been like</i> dying, that sliding down the mountain pass. <i>It had been like</i> the death of someone, irrational, that sliding down the mountain pass and into the region of dread.	Aquel descenso por el puerto de montaña <i>había sido una agonía.</i> <i>Había sido</i> irracional, como la muerte de alguien, un descenso hacia territorio aciago.	<i>Había sido como</i> morir, ese deslizarse cuesta abajo por un puerto de montaña. <i>Había sido como</i> la muerte de alguien, irracional, ese deslizarse cuesta abajo por un puerto de montaña y hacia la región del espanto.

El ensayo se inaugura con una superposición de imágenes, con un trazo horizontal progresivo que, como el movimiento de la luna frente al sol, oculta a la vez que revela detalles. Esos detalles agregados rompen con el paralelismo entre la primera y la segunda oración y con ello resignifican la anáfora: las características que sugiere la voz ensayística del sujeto “It/that sliding down...” por medio de un símil se amplifican y definen: de “like dying” a “like the death of someone, irrational”. Así, ese “sliding down...” deja de estar eclipsado y se entiende como irracional. Algo similar sucede con la repetición de “that sliding down the mountain pass” que amplía la imagen hacia “the region of dread”.

La segunda y tercera zonas de significación incluyen pasajes que se encuentran en diferentes momentos del texto fuente, pero que también replican el patrón anafórico. En ambos pasajes, Lanero racionaliza las estructuras sintácticas y establece un orden distinto del discurso que atenúa la función de las repeticiones. En el primero (véase *Tabla 2*), Lanero introduce la conjunción “y” con lo que crea una continuidad entre la acción “Gary, leía a mi

lado” y la segunda anáfora “tumbada en la cama miraba”. Recordemos que la obra de Dillard se caracteriza por rupturas en el nivel silogístico y, si bien esta es menor, modifica la función anafórica encargada de reproducir el movimiento del eclipse. En contraste, la traducción de Villaro, aunque mantiene la repetición “Estaba tumbada en la cama”, traduce “was reading beside me” como “*estaba* a mi lado, leyendo”. Esta decisión, repetir “estaba”, crea un punto de referencia entre las dos oraciones que, si bien no afecta el nivel sintáctico, sí produce una ilusión de continuidad en el nivel silogístico donde debería existir una ruptura.

Tabla 2. Segunda zona de significación

Dillard, p. 1	Lanero, p. 13	Villaro, p. 12
I lay in bed. My husband, Gary, was reading beside me. I lay in bed and looked at the print on the hotel room wall...	Yo estaba tumbada en la cama. Mi marido, Gary, leía a mi lado. Y tumbada en la cama miraba el cuadro de la pared del hotel...	Estaba tumbada en la cama. Gary, mi marido, estaba a mi lado, leyendo. Estaba tumbada en la cama y miré la lámina colgada en la pared de nuestra habitación del hotel...

En contraste con la anterior, en la tercera zona de significación la continuidad a nivel visual es necesaria para representar el movimiento del eclipse (véase *Tabla 3*). La primera oración necesita repetirse para que ese “one thing only”, que en principio se resignifica con “to wake up”, pueda ampliarse aún más con “to look alive... to join...”. Se requiere, pues, de un paralelismo sintáctico que superponga visualmente las oraciones y que cree una continuidad entre ellas. Sin embargo, ambos traductores racionalizan la primera parte de la oración, desplazan el sujeto y suprimen la anáfora. Que en el segundo momento en el que aparece la anáfora ambos traductores mantengan la estructura sintáctica del texto fuente, hace pensar que la tendencia a racionalizar obedece de fondo a una idea negativa sobre las repeticiones. Y en algunos casos podría ser cierto que repetir palabras empobrece el texto, pero en la obra de Dillard la repetición es un rasgo característico que cumple con funciones específicas. Si en este caso es reproducir el movimiento del eclipse, en la siguiente zona de significación se verá que también cumple con una función rítmica.

Tabla 3. Tercera zona de significación

Dillard, p. 17	Lanero, p. 28	Villaro, p.18
We teach our children one thing only , as we were taught: to wake up. We teach our children to look alive there, to join by words and activities the life of human culture on the planet's crust.	Tan sólo enseñamos una cosa a nuestros hijos , algo que también nos enseñaron a nosotros: a despertar. Enseñamos a nuestros hijos a parecer vivos, a unirse mediante palabras y actividades a la vida de la cultura humana que cubre el planeta.	A nuestros hijos solo les enseñamos una cosa , como nos enseñaron a nosotros: a despertarse. Enseñamos a nuestros hijos a parecer ahí vivos, a unirse con palabras y actividades a la vida de la cultura humana sobre la corteza del planeta.

Destrucción de los ritmos. Berman se refiere a esa sensación de rapidez, lentitud o fragmentación con la que avanza el texto y que al deformarla “puede afectar considerablemente la rítmica, por ejemplo afectando la *puntuación*” (2012, p. 64) y con ello la cadencia y construcción de la sintaxis (ritmo sintáctico) o bien puede manifestarse en la sonoridad de las palabras (ritmo fónico). Octavio Paz mencionaba a propósito del ritmo en la poesía que “la sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad... el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino una dirección, un sentido” (1959, p. 57). En su obra ensayística, Dillard intenta mantener la densidad y tesitura de la poesía lírica, y utiliza un impulso de energía y velocidad en su prosa, lo que el poeta romántico inglés Gerard Manley Hopkins llamaba *Sprung rhythm* (Johnson, 1992). Como un resorte, el ritmo se compacta y se extiende con los cambios de velocidad y mediante la repetición.

En la *Tabla 4*, se puede observar cómo la repetición de palabras crea un ritmo en el texto fuente. Por supuesto que contribuyen otros elementos como la rima “sky/light” y “thin/ring” y el uso de palabras monosílabas más común al inglés que al español. En la obra de Dillard “una idea se tensa con la velocidad, con la repetición, utiliza pocas transiciones y salta a la epifanía” (Johnson, 1992, p. 165).^{xxii} El ritmo en los siguientes pasajes está dado por dos momentos acumulativos (en negritas), donde la repetición del sonido “an old” funciona como centro de gravedad. La posición de “an old” provoca una pausa en la lectura tanto la primera como la segunda vez que aparece. Después la lectura avanza con una larga oración compuesta: “It was an old wedding band in the sky, or a morsel of bone” que se contiene de golpe con “There were stars”. El párrafo cierra con una nota solemne: “It was over”.

Tabla 4. Cuarta zona de significación

Dillard, p. 12	In the black sky was a ring of light. It was a thin ring, an old, thin silver wedding band, an old, worn ring . It was an old wedding band in the sky, or a morsel of bone. There were stars. It was over.
Lanero p. 23	En el cielo negro había un aro de luz. Era un aro fino , una alianza de plata antigua y estrecha, un viejo anillo desgastado . Era una alianza vieja en el cielo o un pedazo de hueso. Había estrellas. Todo había acabado.
Villaro, p. 16	Había en el cielo negro un anillo de luz. Era un anillo fino, una vieja y fina alianza de plata, un anillo viejo y desgastado . Era una vieja alianza en el cielo, o un bocado de hueso. Había estrellas. Se había acabado.

En su traducción, Lanero decide usar palabras dentro del mismo campo semántico: “aro/anillo”, “fino/estrecha”, y los sinónimos “antigua/vieja”. Al reemplazar “ring” por “aro” Lanero sustituye la rima de “ring/thin” que Villaro conserva con “anillo/fino”. La decisión de Lanero crea pausas tempranas en la lectura debido al sonido cacofónico entre “era/aro”. Por otro lado, ambos traductores deciden unir los adjetivos por medio de la conjunción “y” que inevitablemente modifica el ritmo de lectura, pues donde en el texto meta los adjetivos se acumulan sin freno, en la traducción se leen pausados. Habría que tomar en cuenta, además, que la repetición de “ring” y “old” es necesaria porque el efecto acumulativo produce una sensación de desgaste que refuerza la idea de estar experimentando un fenómeno antiguo.

El ritmo también se refleja en la construcción de la sintaxis por medio de la puntuación, de modo que esta da un sentido a la lectura y revela la intencionalidad en las oraciones (véase *Tabla 5*). Cabe aclarar que en los tres pasajes las oraciones son continuas, pero en la tabla agregué espacios entre ellas para enfatizar los cuatro intervalos que componen el párrafo en el texto fuente. La primera oración es decisiva no sólo porque apela al lector con el uso de la segunda persona del singular, sino por su evidente brevedad que contrasta con la oración siguiente. Lanero, a diferencia de Villaro que conserva la longitud, prefiere unir la primera y la segunda oración en una larga e imprecisa oración compuesta. El motivo parece ser, de nuevo, evitar la repetición de palabras, en este caso “It is” al inicio de la segunda oración.

El segundo intervalo, tiene un efecto de resorte, como el de la zona de significación anterior, pero que aquí está dado por la digresión que se produce con la oración parentética (en negritas), en la que se detiene repetidas veces la lectura gracias al uso de comas. El sujeto “we” es la pauta para que avance la lectura. Villaro prescinde de la oración parentética y con ello aminora el efecto de resorte; Lanero, por el contrario, con el uso de guiones largos crea

pausas mayores de las que marcan las comas. Aunque con diferentes grados y direcciones, en ambos textos traducidos se modifica el ritmo sintáctico. En el tercer intervalo tenemos una oración compuesta, donde la oración subordinada “But during an eclipse it is easy” está separada por un punto y seguido en el texto fuente. Villaro mantiene la puntuación y Lanero la modifica. La regla nos dice que es posible usar un punto y seguido antes de “pero”, siempre y cuando la oración sea extensa. Pero la intención siempre está por encima de la regla. Si Dillard utiliza punto y seguido es porque quiere enfatizar el contraste. En lo que respecta al último intervalo, ambas traducciones conservan el ritmo y mantiene la resignificación del primero: “What you see in a total eclipse” ya no es sólo “different from what you know”, sino también “much more convincing than any wild-eyed theory”.

Tabla 5. Quinta zona de significación

Dillard, p. 8	Lanero, p. 19, 20	Villaro, p. 14
<p>What you see in a total eclipse is entirely different from what you know.</p> <p>It is especially different for those of us whose grasp of astronomy is so frail that, given a flashlight, a grapefruit, two oranges, and fifteen years, we still could not figure out which way to set the clocks for daylight saving time.</p>	<p>Lo que ves durante un eclipse es completamente distinto de lo que sabes que ocurre, sobre todo para quienes poseemos conocimientos de astronomía tan escasos —adquiridos con una linterna, un pomelo, dos naranjas y quince años— que seguimos sin saber hacia qué lado debemos ajustar las manecillas del reloj el día que cambia la hora.</p>	<p>Lo que ves en un eclipse total es totalmente distinto de aquello que conoces.</p> <p>Es distinto especialmente para aquellos de nosotros cuyas nociones de astronomía son tan endeble que aunque nos den una linterna, un pomelo, dos naranjas y quince años seguimos siendo incapaces de ajustar los relojes para aprovechar las horas de luz.</p>
<p>Usually it is a bit of a trick to keep your knowledge from blinding you. But during an eclipse it is easy.</p>	<p>Por lo general, hace falta cierta picardía para que el conocimiento no nos ciegue, pero durante un eclipse es fácil.</p>	<p>Normalmente, evitar que tus conocimientos te cieguen tiene su truco. Pero durante un eclipse es fácil.</p>
<p>What you see is much more convincing than any wild-eyed theory you may know.</p>	<p>Lo que ves es mucho más convincente que cualquier teoría descabellada que conozcas.</p>	<p>Lo que ves es mucho más convincente que cualquier teoría descabellada que puedas conocer.</p>

Empobrecimiento cuantitativo. “Se refiere a una disminución léxica [en la] proliferación de significantes y de cadenas (sintácticas) de significantes” (Berman, 2012, p.

63). Dicho de otra manera, el empobrecimiento cuantitativo se da cuando en la traducción se elimina una multiplicidad de significantes. En el texto fuente, las repeticiones de “significance” y su relación con “significant” no son arbitrarias (véase *Tabla 6*). El hecho de que Dillard emplee esas y no otras palabras indica dos cosas: una acumulación visual y sonora, pero más relevante aún la pregunta central de su poética: ¿el lenguaje significa? Para Dillard el lenguaje no es únicamente un sistema de símbolos para representar ideas externas, sino la idea en sí misma, con textura y forma (Johnson, 1992). Con “significance” Dillard se refiere a dos denominaciones de la palabra: algo que se transmite a menudo de forma oscura o indirecta, y a la cualidad de ser importante (Merriam-Webster).

En la traducción de Villaro vemos el uso de dos palabras diferentes para referirse a “significance”: “significación” y “relevancia”, mientras que con Lanero sí hay un uso de la misma palabra: “importancia”. Sin embargo, la elección de Lanero omite el primer sentido de “significance” y, debido a que emplea “importancia” también para traducir “not matter a whit”, una expresión coloquial, incurre en lo que Berman define como empobrecimiento cualitativo: el “reemplazo de los términos, expresiones, giros, etc. del original por términos, expresiones, giros que no tienen ni su riqueza sonora, ni su riqueza significativa” (pp. 61, 62).

Tabla 6. Sexta zona de significación

Dillard, p. 13	Lanero, pp. 24, 25	Villaro, p. 16
Significant as this dread sight was, it did not matter a whit. For what is significance ? It is significance for people. No people, no significance . This is all I have to tell you.	Por muy significativo que sea, carece de importancia . ¿De qué sirve la importancia ? La importancia es para la gente. Sin gente, no hay importancia . Eso es todo lo que tengo que decir.	Siendo todo lo relevante que se quiera, esa visión terrorífica, no importaría un comino. Porque ¿qué es la relevancia ? Es significación para la gente. Si no hay gente, no hay relevancia . Y no tengo más que decirte.

Destrucción de las redes significantes subyacentes. Según Berman toda obra “comporta un texto ‘subyacente’, donde ciertos significantes clave se responden y se encadenan, forman redes bajo la ‘superficie’ del texto manifiesto, dado a la simple lectura. El subtexto constituye uno de los aspectos de la rítmica y de la significación de la obra. Así vuelven de vez en cuando algunas palabras que forman, aunque más no sea por su semejanza o por la naturaleza de sus objetivos, una red específica” (2012, p. 65). Hay dos redes

significantes nutridas y diseminadas a lo largo de “Total Eclipse”. Por un lado están las palabras relacionadas con lo luminoso y la claridad: “sun”, “shining”, “snow”, “morning”, “golden”, “glory”, entre otras, que contrastan con la segunda red de significantes. Las palabras de esta segunda red se relacionan con la idea de muerte y oscuridad e inducen una sensación de zozobra y sentimientos de miedo, terror y pasmo que no permiten a la voz ensayística asimilar la experiencia. La proliferación de palabras desencadena una pérdida transitoria del control de la realidad que se expresa en los niveles físico y emocional.

Así ocurre en el texto fuente con las palabras recopiladas en la *Tabla 7*. Como se puede observar, las traducciones de Lanero y Villaro varían en matices: algunas tienen un impacto similar a las que emplea Dillard y otras lo modifican. Por ejemplo, para “slammed” Lanero opta por “golpeó” y “plegó de golpe”, ambas opciones trasladan la sensación de violencia y premura. Villaro decide traducir la misma palabra como “cerró con estrépito” y “sacudió”; con ello reduce la violencia que contiene la acción “golpear”. Caso opuesto al traducir “dread”, pues donde Lanero crea una sensación de infortunio y tristeza con “aciago”, la elección de Villaro, “espanto”, remite a una “sensación, mezcla de miedo y asombro, que provoca en uno algo inesperado, amenazante, cruel, horrible” (DEM). El patrón es similar en el resto de las palabras. En la tabla acentué en negritas las palabras que trasladan el impacto físico y emocional. Como resulta evidente, la variación está en ambos traductores, de modo que sus decisiones dejan incompleta una dimensión esencial del ensayo.

Tabla 7. Red de significantes subyacentes

	Dillard	Lanero	Villaro
Nivel físico	Slammed Slammed Hit (my brain) Lusterless Deathly pale	Plegó de golpe Golpeó Golpear (el cerebro) Apagado Pálida como los muertos	Cerró con estrépito Sacudió Llegar (al cerebro) Mate Palidez cadavérica
Nivel emocional	Dying Dread Whimpering Overwhelmed Obliterated	Agonía Aciago Sobresaltado Iba más allá Anulaba	Morir Espanto Gimoteando Desbordaba Aniquilaba

Homogenización. “Consiste en unificar en todos los planos el tejido del original, cuando éste es originalmente heterogéneo. Es la resultante de todas las tendencias

precedentes... La homogeneización reagrupa la mayor parte de las tendencias del sistema de deformación” (Berman, 2012, pp. 63, 64). En la *Tabla 8* se describe el momento previo al eclipse y a la pérdida de control y de juicio de la voz ensayística. La escena prefigura la primera epifanía, por lo que tanto el lenguaje como la sintaxis manifiestan oscuridad y tensión progresivas. Ambas traducciones presentan un empobrecimiento cuantitativo (palabras en negritas) que es más evidente en la traducción de Lanero. Por ejemplo, ambos traductores traducen “deepened to indigo” como “adquiría un color añil/tono índigo”, pero Villaro, a diferencia de Lanero, agrega “más profundo”. En cambio, al traducir “are dimmed” Lanero conserva un efecto, aunque más intenso, más afín al texto fuente, mientras que Villaro atenúa la oscuridad que para ese instante debería dominar el párrafo. Lanero, además, vincula la segunda con la tercera oración por medio de “en cambio” (en cursivas). El hecho de que Lanero haya reordenado la sintaxis altera el ritmo. Más aún: no toma en consideración que en el camino a la epifanía, la voz ensayística utiliza oraciones simples y elipsis, esto es, elimina las transiciones silogísticas para que sea el lector quien las reconstruya.

Tabla 8. Octava zona de significación

Dillard, p. 9	Lanero, p. 20	Villaro, p. 15
Now the sky to the west deepened to indigo , a color never seen. A dark sky usually loses color. This was a saturated, deep indigo, up in the air. Stuck up into that unworldly sky was the cone of Mount Adams, and the alpenglow was upon it—that red light of sunset which holds out on snowy mountaintops long after the valleys and tablelands are dimmed . “Look at Mount Adams,” I said, and that was the last sane moment I remember.	Hacia el oeste el cielo adquiría un color añil que no había visto nunca. Por regla general, un cielo oscuro pierde color; <i>en cambio</i> , aquél era un azul intenso, saturado, que se alzaba en el aire. En medio de ese cielo de otro mundo seguía el cono del monte Adams, cubierto de arbol alpino, esa luz roja del atardecer que se extiende por las cumbres nevadas mucho después de que los valles y las mesetas se hayan sumido en la oscuridad . «Mira el monte Adams», dije, y ése fue el último momento sensato que recuerdo.	Ahora, el cielo occidental adquiría un tono índigo más profundo , un color nunca visto. Normalmente, un cielo oscuro pierde color. Este estaba saturado, índigo intenso, impregnando el aire en lo alto. Hendiendo ese cielo ultramundano aparecía el cono del Monte Adams, envuelto en el <i>alpenglow</i> , ese resplandor rosáceo del ocaso que retienen las cumbres nevadas cuando ya hace rato que se han desdibujado valles y mesetas. —Mira el Monte Adams —dije, y ése fue el último momento de cordura que recuerdo.

El análisis de las ocho zonas de significación anteriores muestra una tendencia general a homogeneizar el texto, más presente en la traducción de Lanero que en la de Villaro. Ambas traducciones, sin embargo, matizan la prosa emocionalmente cargada de la voz ensayística y ofrecen al lector dos voces que sólo a ratos experimentan el miedo, la angustia y el terror. La sensación de que el acontecimiento está fuera del control de la voz ensayística disminuye en potencia. Como resultado, la tensión necesaria para llegar al momento epifánico es irregular en ambas traducciones. Más importante todavía es que ni Lanero ni Villaro parecen reparar en el propósito que tiene crear una atmósfera de constante tensión en los niveles léxico, sintáctico y rítmico. En una primera fase, la experiencia de presenciar el eclipse provoca un sentimiento de miedo instintivo frente a lo inexplorado, que más adelante la misma voz ensayística logra comprender. Dicho de otro modo, el miedo que provoca el eclipse está *eclipsado* por sí mismo: después del miedo instintivo, viene la epifanía plena. El miedo, así visto, se convierte en un medio transformador hacia el final del ensayo.

4.4 Consideraciones finales

4.4.1 *La potencialidad de las retraducciones*

Generalmente, el concepto de *retraducción* se puede entender como proceso y como producto:³⁰ como “el acto de traducir una obra que ha sido traducida previamente a la misma lengua [y como] el resultado de dicho acto: el texto retraducido” (cit. en Van Poucke, 2017, p. 91).^{xxiii} Basándonos en ese razonamiento mi traducción de “Total Eclipse” es, de hecho, una retraducción. Y aunque en la práctica de la traducción literaria el uso del concepto es muy poco frecuente, en el nivel de la teoría ayuda para discernir el papel de las segundas traducciones y hace evidente el trabajo de los traductores previos. Por esos simples motivos resulta necesario revisar qué se entiende por retraducción con un breve repaso de algunas propuestas sobre el concepto.

En su artículo “La retraduction comme espace de traduction” publicado en la revista *Palimpsestes. Revue de traduction* en 1990, Antoine Berman desarrolló lo que después se consideraría como la “hipótesis de la retraducción” y con ella al envejecimiento de las

³⁰ Empleo el concepto de *retraducción* sólo para referirme al resultado del proceso: a los textos traducidos.

traducciones como motivo principal de las retraducciones.³¹ Según Berman no existe la traducción, a no ser que se trate de las *grandes traducciones*, como *La Vulgata* de San Jerónimo, *Las mil y una noches* de Galland, Shakespeare de Schlegel, *Antígona* de Hölderlin, Poe de Baudelaire, etc. Siguiendo a Berman, la primera traducción se centra en las necesidades de la lengua y cultura metas, mientras que las retraducciones enfatizan las exigencias del texto y lengua fuentes. En otras palabras, las retraducciones suelen ser más cercanas a la letra, a la forma del texto fuente, mientras que la primera traducción tiende a domesticar el texto. Berman parte de dos hechos fundamentales: el *fracaso* y el *kairos*. El discurso del fracaso pone a la traducción como un intento siempre fallido que las retraducciones buscan resarcir, pero el *kairos*, el *momento favorable*, mueve progresivamente el discurso de pérdida hacia un discurso de abundancia. Berman supone que la retraducción es un *movimiento histórico*, en el sentido que la profusión de retraducciones de un mismo texto tendería a acercarse cada vez más al original y, por lo tanto, a una gran traducción que sólo puede surgir en el *momento favorable*.

La propuesta bermaniana sobre la retraducción, reconoce Gambier (2011), tiene el mérito de situarse en un paradigma explícito en el que compara y valora formalmente el original y las retraducciones, y de continuar las reflexiones de Walter Benjamin sobre los textos traducidos como factores que prolongan la vida del original. Sin embargo, señala que algunos conceptos como *grandes traducciones*, la *pulsión traductora* y el *kairos* siguen siendo demasiado vagos para ser aceptados cabalmente. En la perspectiva de Gambier, la propuesta de Berman se debilita al suponer que la historia es una progresión cronológica lineal, sinónimo de progreso, y que la caída en desuso de una traducción se debe al mero envejecimiento de su lenguaje. En su lugar, explica que las retraducciones son el resultado de una compleja interacción de factores en la que las posiciones (central, dominante,

³¹ Piet Van Poucke (2017) estudia la validez del envejecimiento de las traducciones como motivo para retraducir y concluye que es un tema al que nos referimos constantemente aún con poca evidencia empírica que lo sustente. Además enumera una serie de motivos que atienden a otras necesidades y que también se han estudiado en la academia: una nueva edición o interpretación del texto fuente, deficiencias en las traducciones previas, una falta de vinculación directa entre el texto fuente y el texto meta (como en las traducciones indirectas), modificación del *skopos* debido a exigencias ideológicas o institucionales en la cultura meta, edición de nuevas versiones motivadas por cambios en los criterios de traducción con el objetivo de volver el texto más legible, y la intervención de los distintos mediadores (traductores, editores, editoriales, etc.) durante el proceso de producción por razones comerciales o ideológicas. Si bien son valiosas las reflexiones de Van Poucke en torno al envejecimiento de las traducciones porque abarca aspectos lingüísticos e idiomáticos, además de traslativos y culturales, aquí me interesa explorar la “hipótesis de la retraducción” porque sigo la propuesta de Françoise Massardier-Kenney (2015) sobre los motivos para retraducir tiene su origen en ella.

prestigiosa/periférica; primaria, innovadora/secundaria, conservadora) cobran sentido en mutua relación, en un intercambio constante de empuje, lucha, retroceso y abandono.

Françoise Massardier-Kenney (2015) argumenta que la “hipótesis” de Berman ha conducido a todo un discurso crítico sobre las retraducciones como expresión de un defecto o una deficiencia de las primeras traducciones. Esto se debe a que los críticos suelen prescindir de un hecho básico: cuando Berman se refiere a las tres épocas de la traducción propuestas por Goethe (palabra por palabra, libre e interlineal), su hipótesis queda enmarcada en el contexto del idealismo alemán, según el cual la repetición es necesaria para realizar toda acción humana. Goethe no concibe estas tres épocas como un progreso lineal, sino que se repiten y se invierten, además de coexistir simultáneamente. Así pues, al examinar la idea de *grandes traducciones* en lugar de “revelar la debilidad del primer acto traductor, la retraducción, que es la repetición de una repetición (es decir, de la primera traducción), puede leerse como el despliegue de la *iterabilidad* de la obra” (p. 77)^{xxiv} o de su capacidad de ser repetible en diferentes contextos. A pesar de ello, Massardier-Kenney reconoce que la categoría de *grandes traducciones*, que implica otra categoría de *traducciones deficientes*, parece conducir a una noción general de progreso.

Pero la deficiencia, según la académica francesa, no tiene nada que ver con el momento en que aparece la retraducción, sino con su incapacidad para comprometerse con el texto como texto. “Lo que está o puede estar en juego en una retraducción es la propia naturaleza del lenguaje y su relación con el pensamiento” (p. 81).^{xxv} En ese sentido, la propuesta que avanza Massardier-Kenney (2015) sobre los motivos detrás de una retraducción resulta más adecuada para los propósitos de este trabajo:

Tal como una nueva edición o una nueva interpretación de un original no demuestra una carencia en el texto, sino su [literariedad] en una cultura, una retraducción no proviene necesariamente de una debilidad, deficiencia o insuficiencia en las traducciones anteriores o en el texto original, sino del poder, a menudo ignorado, de la traducción para conferir a un texto su condición de literatura y hacer visible el proceso mediante el que la literatura se constituye como tal. (p. 73)^{xxvi}

Mi retraducción es necesaria porque actualiza el potencial contenido, la literariedad, de “Total Eclipse”. Además, favorecer la literariedad de las retraducciones ayuda a evadir categorías disfrazadas de precisión. Pienso en la dicotomía que sugiere Anthony Pym (1998) entre “retraducción pasiva” y “retraducción activa”, donde la primera comprende textos que

tienen entre sí una distancia temporal, geográfica, dialectológica o histórica relativamente amplia (las numerosas retraducciones de la Biblia, por ejemplo); y la segunda, “retraducción activa”, que se refiere a los textos que comparten prácticamente la misma ubicación cultural o la misma temporalidad. Este tipo de retraducciones entran en conflicto porque dependen de la mera apreciación personal de un traductor sobre un texto (Venuti, 2003) y de la validez de sus estrategias de traducción (Pym, 1998).

No obstante la ventaja que parecen tener las categorías de Pym, en el caso de “Eclipse Total” nos encontramos más bien ante una hibridación. Me explico: mi propuesta tiene una distancia geográfica relativamente amplia con respecto a las de Teresa Lanero e Ignacio Villaro y cierta distancia dialectológica, menor con respecto a la traducción de Lanero y más evidente en el caso de la retraducción de Villaro; por lo tanto, podría categorizar mi propuesta como retraducción activa, pero no cumple con los otros requisitos: no hay distancias temporal ni histórica significativas. De hecho, mi retraducción comparte la misma temporalidad con la traducción de Lanero y la retraducción de Villaro y, en ese sentido, podría considerarse una retraducción pasiva, sin embargo, no comparten coordenadas culturales.

Que la literariedad sea el motivo para retraducir contribuye a pensar las retraducciones como productos y procesos artísticos autónomos, un tipo de representación, textos literarios que al mismo tiempo están vinculados al texto fuente. Es importante hacerlo cuando existen formas de adaptación —no de traducción— que buscan cumplir con otros objetivos, como lo muestran los motivos para retraducir que enumera Van Poucke: los textos que satisfacen las expectativas de un lectorado contemporáneo en virtud de la actualización del lenguaje, las reediciones que insisten en la legibilidad del texto (como sucede con la sintaxis simplificada en las adaptaciones de las obras de William Shakespeare) o la adaptación de textos con fines políticos e ideológicos. Por novedosas que sean, estas formas de adaptación desestiman la integridad artística del texto y suelen no producir, o producir parcialmente, los valores ideoestéticos inherentes a las obras.

4.4.2 El comentario en la retraducción

Una última consideración sobre las intervenciones paratextuales es oportuna antes de pasar a la lectura de “Eclipse Total”. Comparto la idea de Pascale Sardin (2009) cuando indica que la traducción exige un comentario crítico, aunque a menudo ese tipo de decisiones dependen

de las editoriales y de las características del catálogo al que pertenecen las traducciones. Decidí comentar mi retraducción porque está en el contexto de un trabajo académico y parte de los objetivos es mostrar el razonamiento detrás de mis decisiones. Además, el comentario del texto no deja de ser una forma de visibilizar el trabajo de los traductores. Entiendo, pues, el comentario desde dos estrategias que se complementan: el prefacio y las notas.

De acuerdo con Céline Letawe (2018), el prefacio puede cumplir tres funciones. La primera es justificar las elecciones del traductor: desde las decisiones concretas hasta la estrategia general que lo ha guiado a lo largo de su obra. Por ejemplo, sobre una peculiaridad lingüística del texto fuente (presencia de dialectos, sociolectos, jergas, arcaísmos, etc.) o el desafío de traducir algunos títulos. La segunda función es diferenciarse de una traducción anterior. Esta suele emplearse en las retraducciones para justificar su pertinencia. Y la última función es recordar los límites del texto traducido. En este tipo de prefacios, los traductores pueden insistir en la parcialidad de la traducción, por cuanto es un acto interpretativo, o incluso emplearlos para articular una extensa disculpa.

A lo largo del cuarto capítulo me he encargado de presentar la retraducción de “Total Eclipse” desde las dos primeras funciones del prefacio. Explicité mi ideología con respecto a la traducción a partir de las reflexiones de Jin Di y Jiří Levý, mi postura ética fundamentada en la integridad artística y en los valores ideoestéticos de la obra y mi objetivo al traducir el ensayo: recrear el estilo epifánico de “Total Eclipse”; asimismo, mencioné las estrategias, decisiones y el proceso de traducción pertinentes para conseguir el efecto equivalente en el texto meta y definí el motivo de mi retraducción como una forma que potencialmente reestablece la literariedad del texto fuente. En este cuarto capítulo he querido visibilizar mi postura como traductor desde planteamientos traductológicos con la finalidad de mostrar cómo la práctica de la traducción puede beneficiarse de las propuestas teóricas.

En lo que respecta a las notas, Jacqueline Henry (2000), a partir de la definición de Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, menciona que una nota es “un enunciado de longitud variable (basta con una palabra) relativo a un segmento más o menos determinado del texto, y que se coloca siempre enfrente o en referencia a este segmento” (p. 229)^{xxvii} y propone dos clasificaciones: “autorales”, aquellas notas escritas por el autor del texto, y “alógrafas”, las escritas por un tercero: traductores, editores, prologuistas, etc. La nota del traductor es, por lo tanto, un paratexto alográfico, un comentario al margen

del texto escrito por cualquier persona que no sea el autor, y como tal tiene dos funciones: de exégesis y la función meta (Sardin, 2009).

Como su nombre lo sugiere, la nota de exégesis tiene el objetivo de comentar críticamente la red de sentidos para que el texto llegue en su totalidad al lector: “interviene cuando se manifiesta un vacío contextual, la marca de una diferencia, y permite reducirlo, de forma visible y objetiva, mediante un llamado a pie de página o una referencia al final del libro” (Sardin, 2009, párr. 4).^{xxviii} La nota con función meta aporta reflexiones sobre el proceso de traducción, sus complejidades y las pérdidas que podrían suponer ciertos segmentos que se resisten a ser traducidos: en este tipo de notas “el traductor pone a prueba los límites de la traducción, su imperfección esencial y la necesidad de retraducción” (párr. 14),^{xxix} pero estas notas también incluyen comentarios metalingüísticos, se convierten en escritura y crítica de esta misma escritura. Este último es el sentido que tienen en mi retraducción. Las notas, nos recuerda Sardin (2009), señalan un paréntesis, un lugar donde emerge la voz del traductor, son huellas de su viaje hermenéutico y caminos renovados de vuelta a la traducción.

El asunto es de qué modo y en qué momento emerge la voz. No comparto la opinión de los traductores que sugieren que las notas son una clara admisión de fracaso (Henry, 2000). No la comparto siempre y cuando el uso de la nota establezca un diálogo con la obra, un comentario crítico que ilumine la forma y el contenido.³² Para Guéorguieva-Steenhout (2012) el traductor decide tanto el uso de la nota como su economía. Su elección resulta de la forma en que postula su modelo de lector y su necesidad de información adicional para acceder al contenido del texto traducido. Al mismo tiempo, su elección es un testimonio de la concepción que tiene respecto a su papel de mediador entre el lector, el texto y la cultura meta donde se produjo. Así, cada propuesta de traducción, sea por en cargo o por decisión personal, presentará soluciones distintas.

Sobre las bases expuestas, en mi retraducción emplearé notas de exégesis y notas con función meta. De nuevo, por la naturaleza de este trabajo, ambos tipos de notas aparecerán en el cuerpo del texto traducido: las de exégesis con un llamado a pie de página y las de función meta como notas al final del ensayo. Pienso mi retraducción dentro de los márgenes

³² La traducción comentada que hace Salvador Elizondo de la primera página de *Finnegans Wake* de James Joyce es un ejemplo de los alcances de las notas de exégesis. Para consultarla ver *Casa del tiempo* (3)89, 2006.

de esta tesis por lo que, en principio, está dirigida a estudiosos de la traducción, del lenguaje y de la literatura en lengua inglesa y española, pero también, por supuesto, a quien conoce, y a quienes estén interesados en conocer, la obra de Annie Dillard. Otros serán el lugar y el momento para ofrecer mi retraducción a una audiencia con otras características. Independientemente de que se localice en un contexto académico, propongo que mi retraducción se lea como un texto autónomo, como una obra literaria con valor intrínseco, y mis comentarios como una forma de diálogo entre el autor, el texto y el traductor que deja en los lectores la decisión de participar, o no, en un intercambio que hace visible la figura del traductor (Berman, 2012; Sardin, 2009; Guéorguieva-Steenhoute, 2012).

Como mencioné al inicio de este apartado, usualmente la visibilidad del traductor por medio de estas estrategias no depende de una elección personal; entran en juego las políticas de traducción de las editoriales y el capital simbólico del traductor: a mayor capital, mayor probabilidad de tener un espacio de reflexión en los libros. Es sabido que el grueso de editoriales en México circunscribe la visibilidad de los traductores a la portada interior o página de título o, cuando se trata de ediciones críticas, al uso de notas a pie de página. Estas acciones, aunque parecen visibilizar, en realidad ocultan. Es verdad, las notas del traductor pueden darnos cierta visibilidad. No obstante, es un reconocimiento efímero cuando los traductores no tenemos voz en otras secciones del libro. Abrir espacios en el cuerpo del libro instaura un diálogo con el lector que modifica la recepción del texto traducido y otorga al traductor una dimensión paratextual más compleja, necesaria para construirse un *ethos* e imprescindible para un desarrollo profesional óptimo.

Desplazar la figura del traductor hacia un primer plano no es un ejercicio narcisista con el que erróneamente suele asociarse una intención de reconocimiento, sino una necesidad que toca la realidad de los traductores: reconocer nuestro trabajo es imprescindible para evitar la precarización de nuestro gremio. En ese sentido, pienso mi retraducción, y el trabajo en torno a ella, como un testimonio del quehacer latente de la traducción literaria, de esa labor que casi siempre en el sector editorial, y muchas veces en los sectores académicos, se da por sentada. Como si traducir literatura fuera un acto mecánico.

ⁱ Two factors basically determine the image of a work of literature as projected by a translation. These two factors are, in order of importance, the translator's ideology (whether he/she willingly embraces it, or whether it is imposed on him/her as a constraint by some form of patronage) and the poetics dominant in the receiving literature at the time the translation is made. The ideology dictates the basic strategy the translator is going to use and therefore also dictates solutions to problems concerned with both the "universe of discourse" expressed in the original (objects, concepts, customs belonging to the world that was familiar to the writer of the original) and the language the original itself is expressed in.

ⁱⁱ The term "equivalence," in various European languages, became a feature of Western translation theories in the second half of the twentieth century. Its heyday was in the 1960s and 1970s, particularly within the frame of structuralist linguistics. The term roughly assumes that, on some level, a source text and a translation can share the same value and that this assumed sameness is what distinguishes translations from all other kinds of texts. Within the paradigm, to talk about translations is to talk about different kinds of equivalence.

ⁱⁱⁱ Formal equivalence, in contrast, adheres so closely to the linguistic and cultural values of the foreign text as to reveal the translation to be a translation.

^{iv} The message has to be tailored to the receptor's linguistic needs and cultural expectation, and aims at complete naturalness of expression... For Nida, the success of the translation depends above all on achieving equivalent effect or response .

^v ... translation is paraphrase. It works to reduce linguistic and cultural differences to a shared referent. Yet the referent is clearly a core of meaning constructed by the translator and weighted toward the receiving culture so as to be comprehensible there.

^{vi} (Venuti) insists that the ethical translator should not adapt the foreign text to the target culture but should respect and maintain the specificity of its foreignness.

^{vii} It is a fundamental reality of language that there will always be differences between messages. The idea of "equivalence" must be distinguished from identity. 'Equivalence is therefore', says Juliana House (1997:25), 'always and necessarily relative, and has nothing to do with identity.'

^{viii} "Message" is more than information. It covers not only the substance of the communication, but also the manner, the tone, the subtleties that help the communication to produce its desired effect... "message" in our discussions refers to the sum total of what is communicated by text.

^{ix} Creative imagination is the hallmark of a work of art.

^x The art of literary translation, more than anything is the art of vivifying the author's creative imagination in a new language.

^{xi} The translation cannot be the same as the original, but it should make the same impression on the reader. The translator must take into account the recipient's perspective. A mechanical copy would result in frequent failure to understand or misapprehension, because readers of a translation possess acquired knowledge and aesthetic experience different from that of readers of the original. The translator has to preserve not the formal pattern of the text but its semantic and aesthetic values, by employing means which are capable of conveying these values to the reader.

^{xii} A pejorative general term for the language of translation... often indicating a stilted form of the TL resulting from the influence of ST lexical or syntactic patterning.

^{xiii} Translators are generally required to be familiar with the environmental realia of the source, because only such direct knowledge of the realities depicted in the work makes it possible to reconstruct the manner of their representation in the work.

^{xiv} The ordinary reader is not expected to be aware of [the text's] attributes, but the translator ought to be capable of rationally identifying the means used by the author to achieve these effects.

^{xv} The theoretical and artistic interpretation must be based on ideological and aesthetic values expressly or latently inherent in the work itself. The imposition of the translator's subjective notions is out of place here; however, a translator who discovers a previously unrecognised aspect of the work or introduces a justifiable emphasis on a particular aspect may present a fresh view of the work.

^{xvi} Since the two linguistic systems are so different from each other, so distinctive in many of their peculiar subtleties, the union can never be perfect.

^{xvii} From the original author we expect an artistic stylisation of reality, and from the translator we expect an artistic re-stylisation of the source.

^{xviii} Whereas artistic inventiveness is a prerequisite of linguistic creativity, it is disciplined selection from available options that is conducive to the achievement of the translator's reproductive goal.

^{xix} An original work of art is created, therefore, as the reflection and subjective transformation of objective reality; the outcome of this creative process is and ideo-aesthetic content realised in verbal material, but both components form a dialectical unity; the form usually has a specific semantic significance, whereas the content is always presented and arranged in some form.

^{xx} Levý is well aware of the fact that the “preservation of style is a very problematical issue; it is a requirement which can never be totally satisfied”, but at the same time he highlights the importance of authorial style and the necessity “to preserve it, but in an aesthetically acceptable manner”.

^{xxi} [Signifying zones] are those passages of the original that are, so to speak, the places where the work condenses, represents, signifies, or symbolizes itself. These passages are not necessarily visible during a simple reading, and this is why, most often, they are revealed or their existence is confirmed through the interpretive work.

^{xxii} an idea tightens with speed, with repetition, utilizing few transitions, and springs into epiphany.

^{xxiii} the act of translating a work that has previously been translated into the same language [and] the result of such an act, the retranslated text itself.

^{xxiv} Thus, rather than revealing the weakness of the first translating act, retranslation, which is the repetition of a repetition (i.e. of the first translation), can be read as the deployment of the *iterability* of the work.

^{xxv} what is or can be at stake in a retranslation is the very nature of language and its relation to thinking.

^{xxvi} Retranslation matters because it actualizes the potential contained in a literary text, i.e. its literariness, here understood as a “presence” to use French poet Yves Bonnefoy’s term. In the same way as a new edition or a new interpretation of an original does not demonstrate a lack in the text but its living presence in a culture, so a retranslation does not necessarily stem from a weakness, deficiency, inadequacy in previous translations or in the source text but from the often unacknowledged power of translation to constitute a text as literature and to make visible the process through which literature is constituted as such.

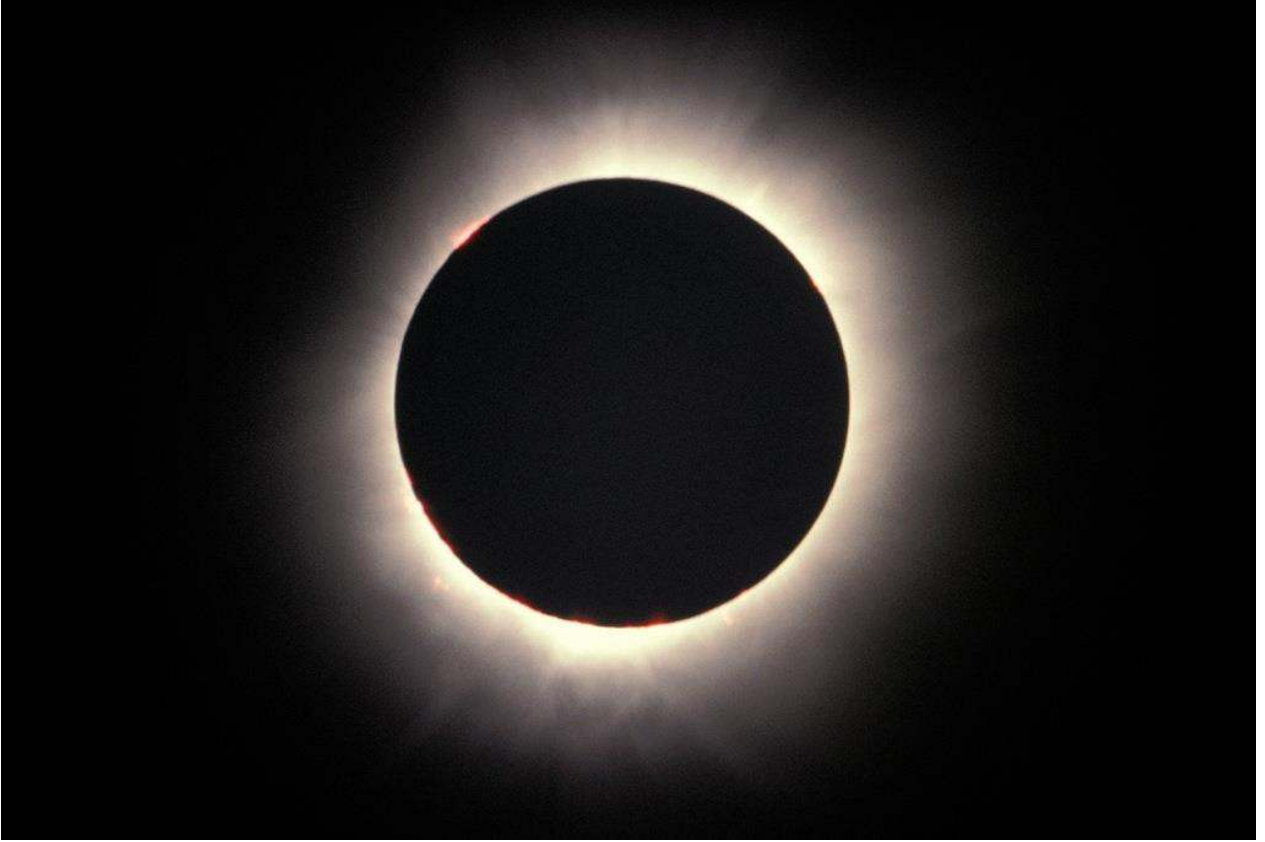
^{xxvii} C’est “un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et toujours disposé soit en regard soit en référence à ce segment.”

^{xxviii} Elle intervient lorsqu’une lacune contextuelle, marque d’une différence, se fait sentir, et permet de la réduire, de façon visible et objective, par l’appel en bas de page ou le renvoi en fin de volume.

^{xxix} Avec la note métapraxique, le traducteur fait l’épreuve des limites du traduire, de l’imperfection essentielle de cette dernière et de la nécessité de la retraduction.



29 de julio de 1878, Wyoming, Estados Unidos
Étienne Léopold Trouvelot



26 de febrero de 1979, Estados Unidos
Jimmy Westlake



27 de agosto de 2017, Wyoming, Estados Unidos
Sebastian Voltmer

ECLIPSE TOTAL

I

Había sido como agonizar, ese deslizarse por el paso de montaña. Había sido como la muerte de alguien, irracional, ese deslizarse por el paso de montaña y hacia el territorio del miedo. Fue como resbalar en un estado febril o caer en ese agujero del sueño del que despiertas sollozante. Aquel día habíamos cruzado las montañas y nos encontrábamos en un lugar extraño: un hotel en el centro de Washington en un pueblo cercano a Yakima. El eclipse que habíamos venido a ver sucedería temprano, la mañana siguiente.

Estaba acostada en la cama. Mi esposo, Gary, leía a mi lado. Estaba acostada en la cama y miraba el cuadro en la pared de la habitación. Era el poster de una pintura minuciosa y realista, ciertamente contemporánea, de la cabeza de un payaso sonriente hecha con puros vegetales: la versión basura de la vieja idea de Arcimboldo.¹ Era una de esas imágenes que no tienes la intención de mirar y que, por desgracia, nunca olvidas. Un vulgar destino te la impone; se convierte en parte de la compleja basura interior que cargas a dondequiera que vayas. Han pasado dos años desde el eclipse total del que escribo. Durante ese tiempo he olvidado, supongo, muchas cosas que quería recordar, pero no he olvidado aquella pintura del payaso, ni su entorno demencial en el viejo hotel.

El payaso sonriente era calvo. En realidad, traía una peluca de látex ajustada y pintada de blanco que se extendía sobre la parte superior de su cráneo, que era una col. Su cabello era un manojo de zanahorias pequeñas. Incrustados en su maquillaje blanco de payaso, y en su cráneo de col, estaban sus pequeños y risueños ojos humanos. La mirada del payaso era como la de Rembrandt en los autorretratos tardíos: vívida, sagaz, profunda y amorosa.² Las arrugas sombrías alrededor de sus ojos eran chicharos. Las cejas, perejil. Cada oreja, un haba. Sus

¹ Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), pintor manierista italiano del siglo XVI famoso por sus representaciones de rostros humano hechas a partir de frutas, animales, vegetales o flores. Creó ilusiones ópticas que son también artificios del lenguaje pictórico, territorios imaginados de ensoñación donde se entrelazan lo mundano, lo místico y lo profano. Sus pinturas instauran un juego entre lo sensible y la metamorfosis de la representación, entre lo perceptible y un volver a mirar para ver más allá de lo aparente (Cardona-Rodas, 2021).

² A pesar de gozar de cierto prestigio, el pintor neerlandés tuvo una vida llena de tragedias. Es inevitable notar la ironía de sus últimos autorretratos, cuya mirada enmascara la profunda depresión que lo aquejaba. El mito en la pintura no es el hombre, sino un juego de representaciones nuevamente mediado por el artificio.

labios finos y alegres eran pimientos rojos, y entre sus labios había hileras húmedas de dientes humanos y el indicio de una lengua de verdad. La pintura estaba enmarcada detrás de un vidrio en una montura dorada.

Para encontrarnos con la ruta del eclipse total, aquel día habíamos manejado cinco horas tierra adentro desde la costa de Washington, donde vivíamos. Cuando intentamos cruzar la cordillera de las Cascadas, una avalancha nos había cortado el paso. Toda la nieve de una ladera bloqueaba la carretera, el tráfico se echaba en reversa. ¿La avalancha había sepultado algún carro esa mañana? No logramos enterarnos. Esta carretera era la única ruta para atravesar las montañas durante el invierno.

Esperamos mientras los trabajadores viales se abrían camino a través de la avalancha. Con tabloncitos de dos por cuatro y paredes de triplay, erigieron un túnel techado de un solo sentido que cruzaba la avalancha. Manejamos por el túnel, cruzamos el paso y descendimos varios miles de metros hacia el centro de Washington y el amplio valle de Yakima, del que sólo sabíamos que era una región de huertos. A medida que perdíamos altitud, la nieve desaparecía, se nos destapaban los oídos, los árboles cambiaban, y en los árboles había pájaros extraños. Miré el paisaje con inocencia, como una tonta, como un buzo que en el éxtasis de las profundidades juega en el fondo mientras se queda sin aire.

La recepción del hotel era un lugar oscuro y destartado, estrecho como un pasillo, sin aire. Esperamos en un sofá mientras el gerente desaparecía al subir las escaleras para hacerle algo desconocido a nuestra habitación. Junto a nosotros, en un sillón acolchado, absolutamente inmóvil, estaba una mujer rubia platinada de unos cuarenta años, con un vestido de seda negro y un collar de perlas. Tenía sus largas piernas cruzadas, apoyaba su cabeza en el puño. En el extremo sombrío del cuarto, de espaldas a nosotros y vistiendo camisas, estaban sentados seis ancianos calvos alrededor de una televisión ruidosa. Dos de ellos parecían estar dormidos. Eran borrachos.

—¡Número seis! —gritó el hombre de la televisión—. ¡Número seis!

Sobre el amplio escritorio de la recepción, iluminado y burbujeante, había un acuario de unos cuarenta litros con un pez grande; el pez vacilaba arriba y abajo en el agua. En la larga pared opuesta un canario cantaba en su jaula. Debajo de la jaula, entre semillas de mijo regadas sobre la alfombra, había una cubeta de playa decorada y su pala correspondiente.

El despertador sonaría a las seis. Me quedé despierta, acostada, recordando el artículo de una revista de ingeniería que había leído en la recepción. El artículo trataba de la extracción de oro. En Sudáfrica, en la India y en Dakota del Sur, las minas de oro se adentran tanto en la corteza terrestre que están calientes. Las paredes de roca quemaban las manos de los mineros. Las empresas tienen que climatizar las minas; si el aire acondicionado se descompone, los mineros mueren. Los elevadores de las minas funcionan muy despacio, bajan y suben, para que los oídos de los mineros no les estallen en el cráneo. Cuando los mineros regresan a la superficie, tienen una palidez mortecina en el rostro.

Al día siguiente salimos temprano del hotel. Era el 26 de febrero de 1979, un lunes por la mañana. Manejaríamos fuera de la ciudad, buscaríamos una colina, observaríamos el eclipse y luego volveríamos a casa por las montañas, a la costa. ¡Qué sencillas son las cosas aquí!, ¡qué hábiles somos!, ¡con qué facilidad y maestría salimos del hotel! Gary encendió el carro y nos fuimos, como lo hemos hecho a un centenar de aventuras.

II

Fue antes del alba que encontramos una carretera para salir de la ciudad y adentrarnos en tierras desconocidas. Con la luz creciente vimos una franja de cirrostratos en el cielo. Más tarde, el amanecer despejaría las nubes antes de que comenzara el eclipse. Manejamos sin rumbo hasta llegar a una serie de colinas sin cercar. Salimos de la carretera, nos abrigamos y subimos a una de ellas.

La colina tenía unos ciento cincuenta metros de altura. Estaba cubierta por hierbas muertas a causa del invierno que nos llegaban hasta las rodillas. Subimos y descansamos, sudábamos incluso en el frío. Pasamos frente a grupos amontonados en la ladera que armaban sus

telescopios y jugueteaban con sus cámaras. La cima de la colina descollaba en medio del cielo. Nos ajustamos la bufanda y miramos a nuestro alrededor.

Al este se elevaba otra colina como la nuestra. Entre las colinas, muy por debajo, la carretera se enroscaba en el valle hacia el sur. Era el valle de Yakima, nunca antes lo había visto. Tiene merecida fama por su belleza, como todo valle de cultivo. Se extendía hacia el sur en el horizonte, el lejano sueño de un valle, un Shangri-la.³ Sus cientos de bajas pendientes doradas albergaban huertos. Entre los huertos había pueblos, carreteras y campos arados y baldíos. A través del valle deambulaba un estrecho y brillante río, y desde el río se extendían finos y gélidos canales de riego. La distancia nublaba y teñía de azul la vista, por lo que el valle entero parecía un estrato o un sedimento en el fondo del cielo. Justo detrás de nosotros había más cielo y llanuras vacías y azuladas por la distancia, y el Monte Adams, un enorme cono volcánico achatado y cubierto de nieve, como si fuera escenografía.

Ya había salido el sol. No podíamos verlo, pero detrás de la franja de nubes el cielo era amarillo, y en el fondo del valle se habían iluminado algunos huertos en las laderas. Más gente se estacionaba cerca de la carretera y subía a las colinas. Era el Oeste. Todos nosotros, individualistas vigorosos, llevábamos gorros tejidos y parkas azules de nailon. La gente subía a las colinas cercanas y se acomodaba en grupos entre las hierbas muertas. Parecía que nos habíamos reunido en las cimas para rezar por el mundo en su último día. Parecía que habíamos bajado de naves espaciales y nos alistábamos para atacar el valle. Parecía que nos habíamos dispersado en las cimas para sacrificar vírgenes al alba, invocar a la lluvia, erigir en círculo estelas de piedra.¹ No había cómo resguardarse del viento. La hierba seca nos azotaba las piernas.

El aire del cielo sobre nosotros era de un amarillo opaco. Al oeste, el cielo era azul. El sol ya despejaba las nubes. Proyectábamos sombras irregulares sobre la hierba oscilante; congelados, sacudíamos los brazos. Cerca del sol, el cielo era brillante e incoloro. No había nada que ver.

³ Shangri-La es un lugar ficticio en las montañas Kunlun descrito en *Lost Horizon* (1933), una novela del autor inglés James Hilton. En ese paraíso terrenal los personajes son casi inmortales, pero envejecen rápidamente una vez que abandonan sus tierras.

Comenzó sin previo aviso. Era extraño que un evento público tan anunciado no tuviera un disparo de salida, ni obertura, ni presentador. En ese momento debí entender que estaba fuera de mi control. Sin pausa ni preámbulo, silencioso como las órbitas, un trozo del sol desapareció. Lo mirábamos con unos lentes protectores de soldador. Faltaba un trozo del sol; en su lugar vimos un cielo vacío.

Había visto un eclipse parcial en 1970. Un eclipse parcial es muy interesante. No tiene casi ninguna relación con un eclipse total. Ver un eclipse parcial tiene en común con un eclipse total lo mismo que tienen en común besar a un hombre y casarse con él, o volar en un avión y caerse de él. Aunque una experiencia precede a la otra, no te prepara en lo más mínimo para ella. Durante un eclipse parcial el cielo no se oscurece, ni siquiera cuando se oculta el noventa y cuatro por ciento del sol. Tampoco el sol, incoloro a través de dispositivos de protección, parece terriblemente extraño. Todos hemos visto una franja de luz en el cielo, es decir, todos hemos visto la luna creciente en el día. Durante un eclipse parcial, el aire se enfría, como si alguien se interpusiera entre tú y el fuego, y los mirlos regresan a sus nidos. Es bastante extraño. Ya había visto un eclipse parcial antes, y aquí parecía que había otro.

Lo que ves en un eclipse total es muy distinto de todo lo que conoces. Es diferente en especial para aquellos de nosotros cuyos conocimientos de astronomía son tan frágiles que, incluso si nos dieran una linterna, una toronja, dos naranjas y quince años, no sabríamos cómo ajustar el reloj para el horario de verano. Por lo general, tiene su truco evitar que el conocimiento no nos ciegue. Pero durante un eclipse es fácil. Lo que ves es mucho más convincente que cualquier loca teoría que puedas conocer.

Quizá hayas leído que la luna tiene algo que ver con los eclipses. Yo nunca he visto la luna. No ves la luna. Tan cerca del sol, es tan invisible como las estrellas de día. Lo que se ve ante tus ojos es el sol que pasa por distintas fases. Cada vez más estrecho, como la luna menguante y, como la luna ordinaria, viaja solo a través del cielo llano. El cielo por supuesto es fondo. No parece comerse al sol; está muy por detrás de él. El sol, sin más, se va recortando; poco a poco, ves menos sol y más cielo.

El azul del cielo era cada vez más profundo, pero no había oscuridad. El sol era una gran media luna, como un gajo de mandarina. El viento refrescaba y soplaba incesante sobre la colina. Al otro lado de la carretera, la colina del Este se tornaba negruzca y nítida. Los pueblos y los huertos del valle en el sur se disolvían en la luz azul. Sólo la estrecha línea del río contenía un punto de sol.

Hacia el oeste, el cielo se intensificaba en índigo, un color nunca visto. Un cielo oscuro suele perder el color. Este era un índigo saturado y profundo en el aire. En ese cielo sin mundo estaba clavado el cono del monte Adams; y el arrebol alpino sobre él, esa luz roja del atardecer que persiste en las cumbres nevadas mucho después de que los valles y las mesetas han oscurecido.

—Mira el monte Adams —dije, y ése fue el último instante de cordura que recuerdo.

Volví a mirar el sol. Se iba. El sol se iba, y el mundo tenía un error. Las hierbas tenían un error; eran ya de platino. Cada minucia de sus tallos, corolas y filamentos brillaba sin luz y de forma artificial como el platinotipo de un fotógrafo de arte. Un color nunca antes visto en la Tierra. Los tonos eran metálicos; su acabado, mate. La ladera era una fotografía retocada del siglo XIX con la tinta desteñida. Las personas que ves en la fotografía, por nítidos y detallados que parezcan sus rostros, ya están muertas. El cielo era azul marino. Mis manos eran plateadas. Todas las hierbas en las colinas distantes eran metal finamente hilado, oblicuo por el viento. Estaba mirando la impresión a color desvaída de una película filmada en la Edad Media; por algún error, estaba ahí. Estaba de pie sobre las hierbas de una ladera en una película filmada en la Edad Media. Extrañaba mi siglo, la gente que conocía y la verdadera luz del día.

Miré a Gary, también aparecía en la película. Todo estaba perdido. Era un platinotipo, una versión de la vida hecha por un artista muerto. Vi en su cráneo la oscuridad de la noche mezclada con los colores del día. Mi mente se extraviaba, mis ojos retrocedían del mismo modo que las galaxias retroceden hasta el límite del espacio. Gary se encontraba a años luz y gesticulaba dentro de un círculo de oscuridad en el extremo equivocado del telescopio. Sonrió como si pudiera verme, las arrugas de sus ojos se movieron. Su imagen, familiar y errada, era un recuerdo de siglos atrás, desde el otro lado de la muerte: sí, *ése era* su aspecto

cuando estábamos vivos. Cuando le tocó vivir a nuestra generación. No podía oírlo, el viento era demasiado fuerte. Detrás de él, el sol se iba. Todos habíamos comenzado a caer por el túnel del tiempo. Al principio fue agradable, pero ya no había cómo detenernos. Gary se alejaba a través del espacio, moviéndose y hablando y llamando mi atención mientras caía por el largo pasillo de la separación. La piel de su rostro parecía una fina chapa de bronce a punto de descarnarse.

La hierba a nuestros pies era cebada silvestre. Era el trigo de escaña que crecía en las faldas de los Montes Zagros, sobre el valle del Éufrates, sobre el valle del río al que llamábamos “El Río”. Recuerdo que segábamos la hierba con hoces de piedra. Encontrábamos las hierbas en las laderas, construíamos nuestro refugio junto a ellas, y las cortábamos. Ése era su aspecto entonces, con el cielo negro a su espalda y el viento soplando. Que Dios nos ampare.

De todas las colinas llegaban gritos. Junto al sol creciente, un trozo de cielo se desprendía, un círculo suelto de cielo vespertino iluminado súbitamente por detrás. Era un cuerpo negro y abrupto salido de la nada. Era un disco plano, estaba casi sobre el sol. Fue entonces cuando empezaron los gritos. De pronto, ese disco de cielo se deslizó sobre el sol como un obturador. El cielo se cerró sobre el sol como la tapa de una lente. La escotilla del cerebro se selló de golpe.

Súbitamente era noche cerrada, en la tierra y en el cielo. En el cielo nocturno había un diminuto anillo de luz. El agujero que ocupa el sol es muy pequeño. Sólo un fino anillo de luz marcaba su lugar. No había sonido alguno. Los ojos se secaron, las arterias se drenaron, los pulmones enmudecieron. No había mundo. Éramos los muertos del mundo, rotando y en órbita una y otra vez, incrustados en la corteza del planeta mientras la Tierra se desplomaba.ⁱⁱ Nuestra mente estaba a años luz, distantes de casi todo recuerdo. Sólo un extraordinario acto de voluntad podía evocar nuestra antigua existencia en vida y nuestros contextos en materia y tiempo. Al parecer, habíamos amado el planeta y amado nuestra vida, pero ya no podíamos recordar el camino de regreso. La luz tenía un error. Había algo en el cielo que no debía estar ahí. En el cielo negro había un anillo de luz. Era un anillo fino, una vieja alianza fina de plata,

un viejo anillo desgastado. Era una vieja alianza en el cielo, o un trozo de hueso. Había estrellas. Todo había terminado.

III

Es ahora cuando la tentación de abandonar estas regiones es más fuerte. Ya hemos visto suficiente, vámonos. ¿Por qué quemarse las manos más de lo necesario? Han pasado dos años y el precio del oro ha subido. Regreso a los mismos lechos aluviales enterrados y hurgo de nuevo entre los estratos.

A primera hora de la mañana, vi que el sol se apagaba contra un fondo de cielo. Vi aparecer un trozo circular de ese cielo, desprendido de pronto, ennegrecido y a contraluz; surgió de la nada y se sobrepuso al sol. No se parecía a la luna. Era negro y enorme. Si no hubiera leído que se trataba de la luna, podría haber visto el espectáculo cien veces sin reparar en ella. (Aunque, si no hubiera leído que se trataba de la luna —si, como la mayoría de la gente del mundo a través del tiempo, sin más hubiera levantado la vista y observado esa cosa—, no habría especulado tanto y, como el emperador Luis de Baviera en el año 840, sin duda habría muerto de miedo al instante). No se parecía a un dragón, aunque se parecía más a un dragón que a la luna.⁴ Era como la cubierta de una lente o la tapa de una olla. Se materializó de la nada: negro, y plano, y movedizo, perfilado en llamas.

Ver este cuerpo negro era como ver una nube con forma de hongo. El significado de la escena eclipsa la fascinación que provoca. Destruye el propio sentido. Si un día miraras afuera y vieras una hilera de nubes de hongo elevándose en el horizonte, sabrías de inmediato que lo que estabas viendo, por extraordinario que fuera, no valía la pena mencionarlo. Es inútil que corras a contárselo a alguien. Por muy significativo que fuera ese aterrador espectáculo, no importaba un comino. Porque, ¿qué es el significado? Es significativo para las personas. Sin personas, no hay significado. Esto es todo lo que tengo que decir.ⁱⁱⁱ

⁴ En China se creía que los eclipses eran causados por un dragón que devoraba poco a poco el sol. Con la referencia a Luis de Baviera, también conocido como Luis El Piadoso, hijo de Carlomagno, y la siguiente referencia a una bomba atómica, Dillard manipula la percepción del tiempo sincrónico y diacrónico: la historia se manifiesta en el presente, mientras que la voz ensayística hace un recorrido por la historia.

En las profundidades están la violencia y el terror de los que la psicología nos ha advertido. Pero si cabalgas en estos monstruos más profundo, si te hundes con ellos más allá del borde del mundo, descubres lo que nuestras ciencias no pueden localizar ni nombrar: el sustrato, el océano o la matriz o el éter que mantiene todo a flote, que otorga a la bondad su poder para el bien y a la maldad su poder para el mal, el campo unificado: nuestra compleja e inexplicable necesidad de cuidar unos de otros y de nuestra vida juntos en este lugar. Es innato, no se aprende.

El mundo que yacía bajo la oscuridad y en la quietud al cerrarse la tapa no era el mundo que conocemos. El evento había terminado. Su devastación nos rodeaba. La mente y el corazón ruidosos se sosegaron, casi indiferentes, ciertamente incorpóreos, frágiles y agotados. Las colinas, arrasadas, enmudecidas. En el cielo, como el cráter de algún cataclismo lejano, había un anillo hueco.

Has visto fotografías del sol tomadas durante un eclipse total. La corona ocupa toda la imagen. Todas esas fotografías se tomaron con telescopios. Las lentes de los telescopios y las cámaras no logran abarcar la amplitud y la escala del conjunto visual, como el lenguaje no logra contener la amplitud y la simultaneidad de la experiencia interior. Las lentes amplían la vista, omiten su contexto y la convierten en una imagen bonita y apropiada, como la de una tarjeta navideña. Te aseguro que si envías a cualquier pastor una tarjeta navideña con una impresión de nueve por trece del ángel del Señor, la gloria del Señor y una multitud de huestes celestiales, no sentirá gran temor.⁵ Cosas más aterradoras pueden venir en sobres. Fotografías más conmovedoras que las de la corona solar pueden encontrarse en las revistas. Pero rezo porque nunca veas algo tan espantoso en el cielo.

Ves el amplio mundo envuelto en tinieblas, una vasta superficie de terreno montañoso y un enorme y distante valle ennegrecido; ves las luces de los pueblos, el curso de un río y partes borrosas de tu sombrero y tu bufanda; ves la cara de tu marido como en una antigua película en blanco y negro; y ves una extensión de cielo negro y cielo azul unidos, con estrellas desconocidas, algunas franjas de nubes apenas visibles y, más allá, un pequeño anillo blanco. El anillo es tan pequeño como un ganso en una bandada migratoria, si es que logras ver una bandada de gansos migratorios. Es la trigésima sexta parte del cielo

⁵ Referencia bíblica. En Lucas 2:8-20 una multitud de ángeles se presenta a un grupo de pastores para anunciar el nacimiento de Jesús. La presencia de los ángeles se explica como una manifestación de Dios que provoca un miedo transformador en los pastores; es entonces que deciden peregrinar camino a Belén.

perceptible. El sol que vemos tiene menos de la mitad del diámetro de una moneda de diez centavos sostenida a un brazo de distancia.

La nebulosa del Cangrejo, en la constelación de Tauro, se ve a través de los binoculares como un anillo de humo. Es una estrella en plena explosión. La luz de su explosión llegó por primera vez a la Tierra en 1054; en aquel entonces era una supernova tan brillante que resplandecía de día. Ya no brilla tanto, pero continúa expandiéndose. Se expande a un ritmo de mil quinientos kilómetros por segundo, pero no se mueve. Su tamaño aparente no aumenta. Las fotografías de la nebulosa del Cangrejo tomadas hace quince años parecen idénticas a las de ayer. Algunos líquenes son similares. Los botánicos han medido algunos líquenes, dos veces con intervalos de cincuenta años, sin detectar crecimiento alguno. Sin embargo, sus células se dividen; están vivos.

El pequeño anillo de luz era como esas cosas, como un ridículo liquen en el cielo, como una explosión perfectamente inmóvil a 4,200 años luz: era interesante, y encantador, con un movimiento absurdo, y no tenía nada que ver con ninguna otra cosa.

No tenía nada que ver con ninguna otra cosa. El sol era tan pequeño, y tan frío, y estaba tan lejos como para mantener el mundo con vida. El anillo blanco no era suficiente. Era débil e inútil. Era tan inservible como un recuerdo, tan inestable y vacío y deficiente como un recuerdo.

Cuando intentas recordar con todas tus fuerzas el rostro de alguien o el aspecto de un lugar, lo que imaginas es una visión vaga y terrible como ésta. Es oscura, es insustancial, un error.

El anillo blanco y la profunda oscuridad hacían que la Tierra y el cielo se vieran como deben verse en los recuerdos de los muertos olvidados. Lo que vi, en lo que parecía encontrarme, era la luz fracturada que los recuerdos de los muertos podían volcar sobre el mundo de los vivos. Todos habíamos muerto con nuestras botas puestas en las cimas de Yakima, y estábamos solos en la eternidad. El espacio vacío nos sellaba los ojos y la boca; nada nos importaba. Recordamos erróneamente nuestros días vividos. Con mucho esfuerzo, evocamos una especie de luz circular en el cielo, pero sólo el contorno. Y entonces los árboles frutales se marchitaron, el suelo se congeló, los glaciares se deslizaron por los valles e

invadieron los pueblos. Si alguna vez hubo gente en la Tierra, nadie lo supo. Los muertos habían olvidado a sus seres queridos. Alejados unos de otros, ya no podían recordar los rostros y las tierras que habían amado en la luz. Tan sólo se quedaron de pie en las cimas sombrías, mirando hacia abajo.

IV

Enseñamos a nuestros hijos, como nos enseñaron a nosotros, sólo una cosa: a despertar. Enseñamos a nuestros hijos a parecer vivos, a unirse mediante palabras y actividades a la vida de la cultura humana en la corteza del planeta. Como adultos, casi todos somos expertos en despertar. Hemos dominado tanto la transición que olvidamos haberla aprendido. Pero, es una transición que hacemos cientos de veces al día; como tantos delfines sin voluntad, nos zambullimos y emergemos, nos hundimos y regresamos a la superficie. Pasamos la mitad de nuestra vida en vigilia, y toda nuestra vida del sueño, en unas aguas privadas, inservibles e indiferentes que nunca mencionamos ni recordamos. Inservibles, digo. Sin valor, añadiría... hasta que alguien lleva su riqueza a la superficie y hasta la ciudad despierta bajo una forma que la gente puede usar.

No sé cómo llegamos al restaurante. Como Roethke, “mi despertar es lento”.⁶ Poco a poco, parecía más viva, y olvidadiza. Eran ya casi las nueve de la mañana. Era el día del eclipse solar en el centro de Washington y de una gran aventura para todos. El cielo estaba despejado; soplabla una brisa fresca del norte.

El restaurante era un lugar junto a la carretera con mesas y gabinetes. Ahí estaban los otros observadores del eclipse. Desde nuestro gabinete podíamos ver en sus carros las placas de California y sus calcomanías de estacionamiento de la Universidad de Washington. Dentro del restaurante todos comíamos huevos o waffles; la gente medio gritaba y compartía su

⁶ La cita proviene de “The Waking”, una villanela del poeta estadounidense Theodore Roethke (1908-1963). En la primera línea se lee: “I wake to sleep, and take my waking slow”. La paradoja de esta primera línea refleja la transición de la voz ensayística de un estado alterado a una interpretación de la experiencia, llámese “despertar” o epifanía plena.

entusiasmo, como aficionados después de un partido de la Serie Mundial. *¿Lo viste...? ¿Lo viste...?* Entonces alguien dijo algo que me sacudió la cabeza.

Un estudiante universitario, un chico con parka azul y una cámara *Hasselblad* nos dijo:

—¿Vieron ese anillito blanco? Parecía un Salvavidas. Parecía un dulce de Salvavidas en lo alto del cielo.

Y así era. El chico tenía razón. Era un despertador andante. Yo misma no tenía acceso a esa palabra en ese momento. Él podía escribir una oración, y yo no. Me agarré del Salvavidas y lo monté hacia la superficie. Y tuve que reírme. Me había pasmado frente al río Éufrates, había muerto, ausente y afligida, por la visión de algo que, si lograras escalar hasta ese nivel, admitirías que se parecía mucho a un Salvavidas. Daba gusto estar de nuevo entre gente tan inteligente, daba gusto tener todas las palabras del mundo a tu disposición para que la mente pudiera comenzar con su tarea. Todo aquello para lo que no tenemos palabras se pierde. La mente, la cultura, tiene dos pequeñas herramientas, la gramática y el léxico: una cubeta de playa decorada y su pala correspondiente. Con ellas, nos pavoneamos en los continentes y hacemos todo el trabajo del mundo. Con ellas intentamos salvar nuestra vida.

Hay algunas cosas más que contar desde este nivel, el del restaurante. Una es el viejo chiste sobre el desayuno: “Nunca puede estar satisfecha, la mente, nunca”. Lo escribió Wallace Stevens, y a la larga tenía razón. La mente quiere vivir para siempre, o averiguar una excelente razón para no hacerlo. La mente quiere que el mundo le devuelva su amor, o su conciencia. La mente quiere conocer el mundo entero, y toda la eternidad, incluso a Dios. El secuaz de la mente, en cambio, se conformará con dos huevos estrellados. El querido y estúpido cuerpo se satisface con la misma facilidad que un *spaniel*. Por increíble que parezca, el ingenuo *spaniel* puede llevar a la mente inquieta hasta su plato. No dejará de ser divertido que la mente orgullosa, metafísicamente ambiciosa y chillona se calla si le ofreces un huevo.

Más aún: mientras la mente da vueltas en el espacio profundo, mientras se aflige o teme o se regocija, los sentidos del día a día, en la ignorancia o la idiotez —como tantas computadoras que imprimen los precios del mercado mientras el mundo estalla— continúan transcribiendo datos insuficientes y trasmitiéndolos al almacén del cráneo. Más tarde, bajo la tranquilizadora influencia de unos huevos estrellados, la mente puede revisarlos.

El restaurante era un centro de reinserción, una cámara de descompresión. Ahí recordé algunas cosas más. Esto fue lo más significativo y aterrador: dije que escuché gritos. (Después leí que los gritos, colmados de histeria, son una reacción común incluso ante eclipses totales previstos). Las personas en todas las laderas, incluida, me parece, yo misma, gritaron cuando el cuerpo negro de la luna se desprendió del cielo y rodó sobre el sol. Pero algo más estaba sucediendo en ese mismo instante que, supongo, fue lo que nos hizo gritar.

Segundos antes de que se apagara el sol, vimos un muro de sombra oscura que se aproximaba a toda velocidad. Apenas lo percibimos y ya estaba sobre nosotros, como un trueno. Rugió por el valle. Golpeó nuestra colina y nos dejó noqueados. Era el monstruoso y veloz cono de sombra de la luna. Hace poco leí que esta ola de sombra avanza a casi tres mil kilómetros por hora. No hay palabras que den sentido de tal velocidad. La sombra medía trescientos kilómetros de ancho. No se veía el final, sólo el borde. Rodaba hacia ti a través de la tierra a casi tres mil kilómetros por hora arrastrando la oscuridad como una plaga. Verla, y saber que se dirigía a ti, era como sentir una inyección de anestesia en el brazo. Si eres rápido, tal vez tengas tiempo de pensar: “Pronto llegará a mi cerebro”. Puedes sentir la espantosa e inhumana velocidad de tu propia sangre. Vimos el muro de sombra acercarse y gritamos antes del golpe.

Este era el universo sobre el que tanto habíamos leído y nunca antes experimentado: el universo como un reloj de esferas sueltas lanzadas a velocidades inauditas y no autorizadas. ¿Cómo algo que se mueve tan rápido no choca, no se desboca de su órbita como un carro fuera de control en una curva?

Casi dos minutos después, cuando salió el sol, el borde del cono de sombra se alejó a toda velocidad. Bajó por nuestra colina y se apresuró hacia el este sobre la llanura, su rapidez lo hizo inexplicable para el ojo. Barrió la llanura y cayó por el borde del planeta en un pestañeo. Nos había apaleado y ahora se alejaba rugiendo. Parpadeamos a causa de la luz. Era como si un dios descomunal hubiera cruzado el cielo a zancadas para cachetear el rostro de la Tierra.

Otro detalle, algo más trivial, regresó a mí en la tercera taza de café. Durante los momentos de la totalidad, estaba tan oscuro que los conductores en la carretera encendieron los faros de sus carros. Podíamos ver el trayecto como una hebra de luces. Allá abajo, había un embotellamiento. Eran las ocho y cuarto de la mañana de un lunes y la gente conducía hacia Yakima para trabajar. Por lo visto, que una hora después del amanecer estuviera tan oscuro

como la noche y fuera tan aterrador como el infierno, significaba que para *ver* y conducir al trabajo la gente tenía que usar sus faros. Cuatro o cinco carros salieron de la carretera. Los demás manejaron hacia la ciudad en una fila de al menos ocho kilómetros de largo. La carretera corría entre las colinas; no hay forma de que la gente pudiera ver el sol eclipsado. Yakima tendrá otro eclipse total en el 2039. Tal vez entonces los negocios den a sus empleados una hora libre.

Desde el restaurante nos dirigimos de vuelta a la costa. La carretera que cruza la cordillera de las Cascadas estaba despejada. Manejamos por la montaña como expertos veteranos. Regresamos a nuestro sitio sobre la fina corteza del planeta; aguantó. Por el momento, estábamos a salvo.

Aquella mañana a las seis, antes de salir del hotel, los seis hombres calvos estaban sentados en sillas plegables en la recepción sombría. La televisión, prendida. Casi todos estaban despiertos. Es posible que en cualquier momento te ahogues con tu propia saliva, lo sabe Dios. Podrías despertar muerto en un hotelito; una cabeza de col viendo la televisión mientras la nieve se amontona en los puertos, viendo la televisión mientras los pimientos rojos sonrían y la luna pasa por encima del sol y nada cambia y nada aprendes porque has perdido la cubeta y la pala y ya todo te da lo mismo. ¿Y si regresas a la superficie, abres tu costal y en lugar de un tesoro encuentras una bestia que salta sobre ti? O puede que nunca vuelvas. Los tornos pueden atascarse; los andamios, ceder; el aire acondicionado, colapsar. Tal vez un día voltees hacia arriba y veas junto a la linterna de tu casco un canario en lugar de perlas y toques una anguila. Tiras de la cuerda; es demasiado tarde.

Según parece, la gente comparte la misma sensación sobre estos peligros, pues cuando el eclipse total finalizó, algo extraño sobrevino.

Cuando el sol se asomó en el borde del anillo como una cuenta deslumbrante, el eclipse había terminado. La cubierta negra de la lente fue de nuevo visible a contraluz y se deslizó. De inmediato, la luz amarilla hizo que el cielo volviera a ser azul, la tapa negra se deshizo y

desapareció. Fue el inicio del mundo real. Ahora lo recuerdo: nos marchamos a toda prisa. Nacimos y nos aburrimos de golpe. Bajamos corriendo la colina. Encontramos nuestro carro, vimos a los demás bajando por las laderas, nos unimos al tráfico en la carretera y nos alejamos.

Nunca miramos atrás. Fue una huida general, y extraña, porque al dejar la colina el sol todavía estaba parcialmente eclipsado; un espectáculo lo bastante peculiar como para conducir cinco horas y presenciarlo. Pero ya basta. Al final, uno se aleja incluso de la gloria misma con un suspiro de alivio. Desde las profundidades del misterio, e incluso desde las cumbres del esplendor, nos recuperamos y volvemos cuanto antes a las latitudes del hogar.

ⁱ En el texto fuente se lee “set stone stelae in a ring”. La unidad de traducción resulta compleja por tres factores. Primero por la aliteración de las letras “s” y “t”. En segundo lugar porque es una referencia al monumento de Stonehenge y, en ese sentido, la elección de palabras también crea visualmente una verticalidad, como si el lector contemplara los megalitos antiguos. He decidido que son dos los aspectos que quiero rescatar: la verticalidad y la aliteración. Para la aliteración recurro al sonido “e” y recreo la verticalidad por medio del verbo “erigir”.

ⁱⁱ En la versión de 1982 se lee “while the earth rolled down” mientras que en la versión del 2016 se lee “while the earth tolled down”. El cambio, que muy probablemente se deba a una errata, no es menor. En los distintos diccionarios que consulté el verbo “toll” se refiere a la acción de hacer que una campana grande suene lenta y repetidamente; a dar un anuncio; a sonar con golpes lentos y medidos; cobrar un peaje; y con su variante “tol” a llevar un animal doméstico a un punto deseado o atraer a algún animal para la caza. Las posibles imágenes que crearía “tolled down” desentonan con el ambiente que se representa en el ensayo. En este punto de la narración todos los que presencian el eclipse han comenzado a caer por el túnel del tiempo, de modo que hay un movimiento vertical más coherente con la versión de 1982: “while the earth rolled down”. De cualquier forma, intenté evocar la sonoridad de las primeras definiciones de “tolled” (relacionadas con el sonido de una gran campana) al mismo tiempo que mantener el trazo de la caída.

ⁱⁱⁱ Las repeticiones de “significado”, “significante” y “significativo” no son arbitrarias. En inglés se lee “Significant as this dread sight was, it did not matter a whit. For what is significance? It is significance for people. No people, no significance.” El hecho de que Dillard no haya empleado “transcendent”, “meaningful” o “profound” o alguna otra sinonimia y, en cambio, haya preferido “significant” y “significance”, es un guiño a una de las preocupaciones centrales de su poética: el vínculo entre el significado y el lenguaje. Para Dillard el lenguaje no es únicamente un sistema de símbolos para representar ideas externas, sino la idea en sí misma, con textura, forma y significado (ver Johnson, 1992).

CONCLUSIONES

En el curso de este trabajo desarrollé de manera crítica la genealogía del ensayo, la poética de Annie Dillard y aspectos de la traducción en dos momentos de un proceso que va más allá del texto traducido: el que atañe a la traducción como fenómeno cultural, es decir, la poética del ensayo traducido en México y la intención de inscribir el texto de Dillard en dicha poética; y el que toca lo concerniente a la propuesta de traducción. Un proceso que va más allá del texto traducido fue precisamente el acercamiento a la traducción literaria de este trabajo. Tanto importa escudriñar las palabras y el contexto que las rodea como el entorno del traductor. La propuesta de traducción no surge en el vacío, sino que dialoga con las poéticas del género literario y de la traducción vigentes en el contexto de quien traduce; conocerlas es responsabilidad del traductor. También es responsable el traductor de conocer las poéticas de la autora y del género literario; en ellas están las claves para interpretar el texto que se quiere traducir. Estoy consciente del ideal que supone mi propuesta para un medio editorial que se empeña en ver la traducción como escritura automática, cuando en realidad es la última etapa de un proceso meticuloso. No obstante, avanzar hacia ese ideal es una tarea compartida, entre traductores y editoriales, que comienza con el reconocimiento del trabajo que antecede a la traducción de todo texto literario.

Hace falta una labor más reflexiva por parte de las grandes casas editoriales en México para desplazar la función de los traductores como simples agentes que producen ganancias económicas y aprender a verlos, como lo hacen ya distintas editoriales independientes, como gestores culturales en diálogo con las exigencias del mercado, como mediadores que buscan descubrir nuevas literaturas y moldear el sistema literario. De manera similar al campo editorial francés del que hablaba Bourdieu (2008), algunas editoriales mexicanas independientes también representan un freno a la invasión de la literatura comercial, además de una defensa de la traducción de ensayo con fines artísticos; de una escritura irrestricta, personal, no académica. Tumbona Ediciones, Editorial Almadía, Gris Tormenta, Ediciones Antílope, Sexto Piso y Elefanta Editorial, entre otras, han dado lugar a expresiones ensayísticas que, en menor o mayor medida, han ampliado los alcances del género. Valdría la pena estudiar de qué manera los títulos de ensayo traducido en estas casas editoriales se insertan en el campo cultural mexicano. Preguntarse cuál es la lógica detrás de la traducción

de ensayo, qué lugar tienen los traductores, y cuáles son las similitudes y diferencias de las diversas políticas de traducción, puede ofrecernos una perspectiva más amplia sobre el papel que juegan y los alcances que tienen las editoriales independientes en la codificación del sistema literario mexicano.

En cuanto al panorama de las traducciones de ensayo y de ensayo personal en México en el que inscribo mi retraducción se entiende que es un primer acercamiento y, por lo tanto, que se requiere de un análisis de más fuentes para reforzar la hipótesis. En ese sentido, es una línea de investigación pendiente y que también puede estudiarse desde otros ángulos. Además de concebir cómo la traducción contribuye a codificar y recodificar la poética del ensayo, el estudio puede focalizarse en una revista, un grupo de ellas, en colecciones o editoriales en un periodo específico, para establecer la función del ensayo traducido en ese universo textual y con respecto a su contexto. Otra posibilidad es explorar la función del ensayo traducido en la construcción de un *ethos*. Pienso en el caso de Ramón Xirau y cómo la manera de construirse un *ethos* en el contexto de *Diálogos* recuerda a la función del traductor propuesta por Gabriel Torem (2014): la de un sujeto-traductor que actúa como intelectual y militante de un sistema político-cultural y donde la traducción se ve como facetas de un mismo sujeto.

Quizá tangencialmente el panorama esbozado de las traducciones de ensayo muestre la posibilidad de escribir historia literaria desde la historia de las traducciones. Desde mediados y hacia finales del siglo XX, la traducción de ensayo se consolidó como una forma de diálogo. En consecuencia, el ensayo traducido, tanto como la traducción de poesía tal vez, jugó un papel vital en el desarrollo de los distintos proyectos ideológicos que buscaron dar rostro a la nación. En México, el grueso de la escritura de ensayos siguió la usanza latinoamericana que exigía a los escritores un compromiso histórico y político, de acuerdo con el cual convenía que la persona se distanciara de la voz en el ensayo. Fiel a ese precepto, la mayor parte de la traducción se circunscribió a ensayos filosóficos y de las ciencias sociales, cuyo carácter impersonal y metódico descentró la experiencia personal en favor de una codiciada objetividad. De ahí que la traducción de ensayo en México durante el siglo XX resuene como un eco de aquella conciencia histórica y de lucha ideológica característica de los ensayos originalmente escritos en español.

Por otro lado, la breve historia de la traducción aquí trazada muestra que ya entrado el siglo XXI, la traducción de ensayos personales significó una crítica de la poética ensayística

dominante: ante lo absoluto se opuso la incertidumbre y frente a los títulos consagrados en el mercado editorial, surgieron iniciativas que cuestionaron la lógica y la necesidad de continuar publicando textos con fórmulas probadas. El propósito de traducir este tipo de ensayos ya no era moldear el rostro de la nación, sino fragmentar su anatomía, desarticular la poética nacionalista en múltiples posibilidades de escritura.

Escribir historia literaria desde la historia de las traducciones también permite replantearnos la naturaleza de una (re)traducción comentada y conciliar la aparente distancia entre una tesis sobre traductología y una tesis práctica de traducción; al mismo tiempo, nos pide reexaminar los motivos por los que traducimos y retraducimos. La inclinación personal por cierto tipo de literatura, género, autor o autora, es, por supuesto, el punto de partida. Pero no puede ser el motivo único de nuestra tarea. ¿Qué aporta nuestra traducción al contexto literario, a la cultura? Las traducciones, y es algo que con frecuencia se olvida, son radiografías de una sociedad. Si, como menciona Lefevere (2017), en su aspecto positivo la traducción puede ayudar al desarrollo de una literatura y de una sociedad, y los traductores podemos redireccionar el pensamiento, formar poéticas e ideologías, contribuir en la invención de la literatura, tal vez sólo por eso deberíamos de traducir toda escritura que ponga el esqueleto del mundo bajo escrutinio.

A diferencia de otros géneros literarios, el ensayo se resiste a una definición unívoca, su plasticidad invita a mirarlo con un espíritu pragmático. Al traducir ensayo literario resulta más útil observarlo desde un concepto más abarcador por “subjetivo” que parezca: la voz ensayística. Tomar en cuenta que “así como un narrador narra a sus personajes, un ensayista se ‘narra’ a sí mismo al dar paso al despliegue de su propio pensamiento” (Ventura, 2009, p. 21); pensar la voz ensayística como un artificio y como un ejercicio de ese escurridizo concepto que solemos denominar *estilo*, permite que los traductores nos acerquemos al género con la misma sofisticación analítica que emplearíamos al traducir cualquier otra expresión literaria. Lo anterior presupone que la lectura del traductor debe ser también la lectura de un crítico literario. Más allá de intentar distanciarlas, la teoría y la habilidad artística deberían trabajar como engranajes del proceso de traducción, de modo que, mientras la primera sienta las bases para interpretar el texto fuente, la segunda permite articular el texto meta desde la imaginación creativa.

Quien traduce ensayo tiene que estar abierto a la idea de que su papel instrumental, el hecho de que sea un vehículo de ideas que deben exponerse de forma clara y económica, representa sólo una de las posibilidades del género. Así como hay expresiones ensayísticas donde domina la retórica, hay otras donde lo hace la intuición poética. Mientras unas pretenden cierta objetividad, lo impersonal y metódico del discurso, en otras se busca el potencial de lo subjetivo y de la mirada personal. Es probable que un estudio apuntalado en el análisis del discurso, la estilística y la teoría literaria pueda enriquecer nuestro entendimiento del género desde los Estudios de Traducción.

Quien traduce los ensayos de Annie Dillard, u otras expresiones ensayísticas donde forma y contenido son indisociables, se beneficiará de pensar el quehacer traductor como un despliegue de la imaginación creativa por medio del cual es posible recrear el efecto equivalente en el texto meta. Es necesario descartar la idea de una traducción fiel en el sentido tradicional; en cambio, se requiere adoptar una postura más flexible cuyo objetivo sea mantener los valores ideoestéticos de la obra, como en el caso de las perspectivas de Jin Di y Jiří Levy. Tampoco hay motivo para descartar el paradigma de la equivalencia. Antes bien, es importante redireccionar el entendimiento que se tiene del concepto “equivalencia” en los Estudios de Traducción. Jin Di lo hace de una forma muy clara al asegurar que equivalencia e identidad no son lo mismo. Esa diferencia sutil, pero significativa, otorga al concepto la plasticidad necesaria para su renovación y vigencia.

Carlos Oliva (2009) señalaba que “géneros como la poesía, la novela o el cuento balbucean frente al mundo. Y, sin embargo, esto no quiere decir que el ensayo sea superior, simplemente se adapta mejor, porque es una representación fracturada con antelación” (p. 8). Probablemente sea una afirmación desmedida, pero es innegable que el ensayo es un género que por su naturaleza es capaz de desenvolverse con soltura en la condición fragmentaria de nuestro tiempo. Para Christy Wampole (2014), el pensamiento ensayístico promueve un modelo de humanismo que no busca el beneficio ni el progreso, ni tampoco propone una solución para la vida, sino que le plantea un sinnúmero de preguntas. El género y su espíritu, explica a propósito de la sociedad estadounidense, “constituyen una alternativa al pensamiento dogmático que domina gran parte de la vida social y política” (párr. 3). Wampole se refiere a otro contexto, pero a más de una década y kilómetros de distancia ¿no es la nuestra también una sociedad donde se impone el pensamiento dogmático, ese afán de

legitimar verdades indiscutibles que terminan por entorpecer el conocimiento?, ¿no es el ensayo mal orientado uno de los medios para hacerlo? Ahora más que antes es necesario escuchar voces propensas a la tentativa que cuestionen, incluso, el propio material autobiográfico. Resulta necesario estimular la duda más que las certezas. Ahora más que nunca, necesitamos traducir ensayos personales.

REFERENCIAS

- ¿Quiénes somos? (s.f). *Malpasoycia*.
<https://malpasoycia.es/quienes-somos/>
- Abdurrahmani, T. (2014). Eco-criticism and Nature Writing. The Trails of the American Approaches. *European Journal of Social Sciences Education and Research*(1) 2, 267-279. https://revistia.com/files/articles/ejser_v1_i2_14/TiditaA.pdf
- Abenshushan, V. (2007). *Una habitación desordenada*. DGE/El Equilibrista, UNAM.
- Abenshushan, V. (2012a, julio). Historia abreviada de Tumbona Ediciones. *La última librería*. <http://laultimalibreria.blogspot.com/2012/07/historia-abreviada-de-tumbona-ediciones.html>
- Abenshushan, V. (2012b). Prólogo. Contraensayo. En Álvaro Uribe (Coord.) *Contraensayo. Antología de ensayo mexicano actual* (pp. 7-17). UNAM.
- Abenshushan, V. Amara, L. (2015, mayo). Versus: una colección desestabilizadora. *Confabulario*.
<https://confabulario.eluniversal.com.mx/versus-una-coleccion-desestabilizadora/>
- Albin, C.D. (1992). A Ray of Relation: Transcendental Echoes in Annie Dillard's Pilgrim at Tinker Creek. *Journal of the American Studies Association of Texas* (23), 17- 31.
- Amara, L. (2012, febrero). El ensayo ensayo. *Letras Libres*.
<https://letraslibres.com/revista-mexico/el-ensayo-ensayo/>
- Armbruster, K. (2016). Nature Writing. En J. Adamson, W. Gleason y D. Pellow (Eds.), *Keywords for Environmental Studies* (pp. 156-158). NYU Press.
- Atwan, R. (1992). Annie Dillard. En *Ten on Ten. Major Essayists on Recurring Themes* (pp. 472-477). Bedford/St. Martin's.
- Ayala, C. (2018, septiembre). Pequeños grandes ensayos y Relato licenciado Vidriera. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial (UNAM). *Enciclopedia de la literatura en México*. <http://www.elem.mx/institucion/datos/254>
- Barrera, V. (2017). *El centauro ante el espejo. Charlas y apuntes sobre el ensayo*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Bassnett, S., Lefevere, A. (Eds.) (1990). *Translation, History and Culture*. Pinter Publishers.
- Beavers, M. (2019). *Ecological Wonder in Annie Dillard's Pilgrim at Tinker Creek* (tesis de maestría), University of Montana. <https://scholarworks.umt.edu/etd/11360>

- Bensmaïa, R. (2017). *Barthes en ensayo. Introducción al texto reflexionante* (F. Botton-Burlá, Trad.). Siglo Veintiuno Editores/UNAM (publicado originalmente en 2017).
- Bernal, N., Arciniegas, H. (2021). Ensayo literario: hacia una teoría de la traducción. *Acta Poética* (42)1, 45-68. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2021.1.884>
- Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de traduction. *Palimpsestes. Revue de traduction* (13), 1-7. <https://journals.openedition.org/palimpsestes/596>
- Berman, A. (2009). *Toward a Translation Criticism: John Donne* (Françoise Massardier-Kenney, Trad.). The Kent State University Press (publicado originalmente en 1995).
- Berman, A. (2012). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano* (I. Rodríguez, Trad.). Dedalus Editores (publicado originalmente en 1999).
- Blanco, J. (1982a). *Crónica de la literatura reciente en México (1950-1980). Cuaderno de trabajo N.º 42*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/informe%3A1107>
- Blanco, J. (1982b, agosto). Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980. *Nexos*. <https://www.nexos.com.mx/?p=4089>
- Boone, L. (2021). Notas para un prólogo. En L. Bonne (Comp.), *El ensayo. Núm. 2*, (pp. 5-11). UNAM.
- Bossiere, Z. (2017, junio). A Response to Jia Tolentino's "The Personal-Essay Boom is Over". *Brevity*. <https://brevity.wordpress.com/2017/06/12/a-response-to-jia-tolentinos-the-personal-essay-boom-is-over/>
- Bourdieu, P. (1986). Las formas del capital. En *Poder, derecho y clases sociales* (pp. 131-164) (M. Bernuz, Trad.). Desclée de Brouwer (publicado originalmente en 1986).
- Bourdieu, P. (2008). A Conservative Revolution in Publishing (R. Fraser, Trad.). *Translation Studies* (1)2 (publicado originalmente en 1996), 123-153.
- Calva, S. (2012). *La voz ensayística en Otras inquisiciones* (tesis de maestría). UNAM.
- Calvi, P. (2010). Latin America's Own "New Journalism". *Literary Journalism Studies* (2)2, 63-83. https://ialjs.org/wp-content/uploads/2014/12/065-086-LJS_v2n2.pdf
- Cardona-Rodas, H. (2021). Giuseppe Arcimboldo y la parodia pictórica del lenguaje y su doble. A propósito de los dibujos que integran la revista *Ciencias Sociales y Educación* n.º 20. *Ciencias Sociales y Educación*, 10(20), 343-349. <https://doi.org/10.22395/csye.v10n20a18>
- Castro, N., Zaslavsky, D. (2017, noviembre). La traducción en México. *Enciclopedia de la literatura en México*. <http://www.elem.mx/estgrp/datos/257>

- Chevalier, T. (Ed.) (1997). *Encyclopedia of the Essay*. Fitzroy Dearborn Publishers.
- Cladis, M. (2008). Stone-Throwers with Excellent Aim: Waking-up to an Environmental Democratic Vision. *Religion & Literature* (40)1, 81-108.
<https://www.jstor.org/stable/40059844>
- Coldiron, A. (2019). Translation and Transmision; or Early Modernity in Motion. *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Comparative de Littérature Canadienne*, 46(2), 205-216.
- De León, Z. (2010). El carácter rebelde del ensayo hispanoamericano. *Academia.edu*
https://www.academia.edu/44902040/El_car%C3%A1cter_rebelde_del_ensayo_hispanoamericano
- Diccionario del Español de México (DEM), *El Colegio de México*, A.C.
<http://dem.colmex.mx>
- Didion, J. (1976, diciembre). Why I write. *The New York Times*, 270.
<https://www.nytimes.com/1976/12/05/archives/why-i-write-why-i-write.html>
- Dillard, A. (1974). *Pilgrim at Tinker Creek*. Harper Perennial.
- Dillard, A. (1982a). *Living by Fiction*. Harper Perennial.
- Dillard, A. (1982b). *Teaching a Stone to Talk. Expeditions and Encounters*. Harper Perennial.
- Dillard, A. (1987). *An American Childhood*. Harper Perennial.
- Dillard, A. (1988a). To Fashion a Text. *The Wilson Quarterly* (22)1, 164-172.
<http://archive.wilsonquarterly.com/essays/fashion-text>
- Dillard, A. (1988b). Introduction. En R. Atwan y A. Dillard (Eds.), *The Best American Essays 1988* (pp. xiii-xxii). Ticknor & Fields.
- Dillard, A. (1989). *The Writing Life*. Harper Perennial.
- Dillard, A. (1996). Introduction. En A. Dillard. y C. Conley (Eds.), *Modern American Memoirs* (pp. ix-xxii). Harper Perennial.
- Dillard, A. (2005). Introduction: Notes for Young Writers. En Gutkind, L. (Ed.), *In Fact. The Best of Creative Nonfiction* (pp. xi-xvii). W. W. Norton & Company.
- Dillard, A. (2016). Total Eclipse. En *The Abundance. Narrative Essays Old and New* (pp. 1-24). Harper Collins Publishers.
- Dillard, A. (2019). Eclipse Total. En *Enseñarle a hablar a una piedra* (pp. 11-35) (T. Lanero, Trad.). Errata Naturae (publicado originalmente en 1982).

- Dillard, A. (2020). Eclipse Total. En *La abundancia. Ensayos narrativos* (pp. 14-26) (I. Villaro, Trad.), Malpaso (publicado originalmente en 2016).
- Durán, J. (1997). Michel de Montaigne: ante sus censores hispánicos. *Revista chilena de literatura* (50), 51-64.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39389/40998>
- Dyer, G. (2016). Foreword. En *The Abundance. Narrative Essays Old and New* (pp. xv-xxvi). Harper Collins Publishers.
- Emerson, R. (2007). *Ensayos* (Sin traductor). Editorial Porrúa (publicado originalmente en 1836).
- Epstein, J. (1997). The Personal Essay a Form of Discovery. *The Norton Book of Personal Essays* (pp. 11-24). W. W. Norton & Company.
- Escalante, E. (2009). Acerca de la supuesta hibridez del ensayo. En C. Oliva (Comp.), *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura* (pp. 13-22). UNAM.
- Espinasa, J. (2008). Presentación. En *Revista Diálogos. Antología* (pp. IX-XXVI). El Colegio de México.
- Espinasa, J. (2015). *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. El Colegio de México.
- Felch, S. (1989). Annie Dillard: Modern Physics in a Contemporary Mystic. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 22(2), 1-14.
- Felths, S. (2017, agosto). Astonish Me: Anticipating an Eclipse in the Age of information. *Catapult*. <https://catapult.co/stories/astonish-me-anticipating-an-eclipse-in-the-age-of-information>
- Gambier, Y. (2011). La retraducción: ambigüedades et défis (pp. 49-66). En *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Orizons.
- Geoff, H., Jones, B. (Eds.) (2015). *Encyclopedia of the Environment in American Literature*. McFarland.
- Giles, J., Morris, D. (s.f.). The 20th century. *Encyclopedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/art/American-literature/The-20th-century#ref42271>
- Glotfelty, C., Fromm, H. (Eds.) (1996). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. The University of Georgia Press.
- Gómez, J. (1992). Orígenes y desarrollo del ensayo. En *Teoría del ensayo* (pp. 9-12). UNAM.
- González, J. (2004). Genealogía del ensayo. *Sincronía* (9)33.

<http://sincronia.cucsh.udg.mx/gonzalezwinter04.htm>

- Grandjeat, Y. (2015). Poetic Co-operation in the Works of “Nature Writers of Our Own Time”. *Miranda* (11) <https://doi.org/10.4000/miranda.7024>
- Gutkind, L. (Ed.) (1998). Introduction. *The Essayist at Work. Profiles of Creative Nonfiction Writers* (pp. 1-13). Heinemann Publishing.
- Hancock, J. (2017, agosto). UConn astronomers on the American eclipse. *Department of Physics. UCCON*. <https://physics.uconn.edu/author/jnh12002/page/2/#>
- Harris, W. (1996). Reflections on the Peculiar Status of the Personal Essay. *College English* (58)8, 934-953.
- Henry, J. (2000). De l’érudition à l’échec : la note du traducteur. *Meta* (45)2, 228-240. <https://doi.org/10.7202/003059ar>
- Hermans, T. (2004). *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Shanghai Foreign Language Education Press.
- Hernández, T. (2019). Las derechas mexicanas en la segunda mitad del siglo XX y el inicio del XXI. *Con-temporánea*, 6(11), 1-17.
- Hesse, D. (2015). Teaching a Stone to Read. *Fourth Genre: Explorations in Nonfiction* (17)2, 175-182.
- Illich, L. (2008). *The Writing Life and Life Work: The Writing Bodies of Annie Dillard and Donald Hall*. En *The Rhetoric of Writing: A Rhetorical Analysis of Modern Writing Memoirs* (Tesis doctoral). Texas A&M University.
- Jakobson, R. (1975). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En *Ensayos de lingüística general* (pp.67-77) (J.M. Pujol y J. Cabanes, Trad.). Seix Barral (publicado originalmente en 1959).
- Jin, D. (2003). *Literary Translation: Quest for Artistic Integrity*. Routledge.
- Johnson, S. (1992). *The Space Between. Literary Epiphany in the Work of Annie Dillard*. The Kent State University Press.
- Lavery, D. (1980). Noticer: The Visionary Art of Annie Dillard. *The Massachusetts Review* 21(2), 255-270.
- Lavery, D. (1985). Reviewed Work(s): Living by Fiction by Annie Dillard: Teaching a Stone to Talk: Expeditions and Encounters by Annie Dillard: Encounters with Chinese Writers by Annie Dillard. *Religion & Literature* (17)2, 61-68. <https://www.jstor.org/stable/40059280>

- Leech, G., Short, M. (2007). *Style in fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Pearson Longman.
- Lefevere, A. (2000). Mother Courage's Cucumbers. Text, System and Refraction in a Theory of Literature. En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 233-249). Routledge.
- Lefevere, A. (2017). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge.
- Letawe, C. (2018). Quand le traducteur-préfacier parle de traduction. Fonctions d'un discours entre préface allographe et préface auctoriale. *Palimpsestes. Revue de traduction* (31)1, 37-48. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.2583>
- Levy, J. (2011). *The Art of Translation* (Patrick Corness, Trad.). John Benjamins Publishing Company (publicado originalmente en 1963).
- Lopate, P. (Ed.) (1995). Introduction. En *The Art of the Personal Essay. An Anthology from the Classical Era to the Present* (pp. xxiii-liv). Anchor Books.
- Lopate, P. (Ed.) (1999). Introduction. En *The Art of the Essay. The Best of 1999* (pp. ix-xii). Anchor Books.
- Lopate, P. (2017). *Mostrar y decir. El arte de escribir no ficción* (A. Diéguez, Trad.). Alba Editorial (publicado originalmente en 2013).
- Ma, H. (2007). Exploring the differences between Jin Di's translation theory and Eugene A. Nida's translation theory. *Babel* (53)2, 98-111.
- Martínez, D. (2015, noviembre). Revista Moderna. Arte y Ciencia. *Enciclopedia de la literatura en México*. <http://www.elem.mx/institucion/datos/1789>
- Martínez, J. (1958). Introducción. En *El ensayo mexicano moderno* (pp. 7-31). Fondo de Cultura Económica.
- Massardier-Kenney, F. (2015). Toward a Rethinking of Retranslation. *Translation Review* (92)1, 73-85. <https://doi.org/10.1080/07374836.2015.1086289>
- Mata, O. (2005). El ensayo mexicano moderno. *Tema y variaciones de literatura : el ensayo literario mexicano del siglo XX* (24), 81-90.
- Medina, D. (2017, noviembre). Veinticinco años del ensayo en México. *Cuadernos Hispanoamericanos*. <https://cuadernohispanoamericanos.com/veinticinco-anos-del-ensayo-en-mexico/>
- Mendelson, D. (1995). Tinker Creek and the Waters of *Walden*: Thoreauvian Currents in Annie Dillard's *Pilgrim*. *The Concord Saunterer New Series* (3), 50-62.

- Méndez, A. (2016). *Entre literatura y política: las traducciones en la revista plural (1971-1976)* (tesis de maestría), El Colegio de México.
- Méndez, A. (2020, agosto). Plural. Crítica y literatura. *Enciclopedia de la literatura en México*. <http://www.elem.mx/institucion/datos/1918>
- Merriam-Webster Dictionary.
<https://www.merriam-webster.com/>
- Mora, L. (2012). El ensayo y el escepticismo moderno. *Cuestiones de Filosofía* (9), 97–108.
<https://doi.org/10.19053/01235095.629>
- Munday, J. (Ed.) (2009). *The Routledge Companion to Translation Studies*. Routledge.
- Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. Routledge.
- Nosotras (s.f.). *Sabinaeditorial*.
<https://www.sabinaeditorial.com/nosotras/>
- Nixon Library. (2021, Julio 6). *1970s America*. Nixon Library.
<https://www.nixonlibrary.gov/news/1970s-america>
- Nsaif, F. (2016). Annie Dillard: The Modern Mystic. *Journal of Arts, Science & Commerce* (7)3, 117-119.
- Oliva, C. (Comp.). (2009). Prefacio. En *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura* (pp. 8-9). UNAM.
- Oppermann, S. (2006). Theorizing Ecocriticism: Toward a Postmodern Ecocritical Practice. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (13)2, 103-128.
<https://doi.org/10.1093/isle/13.2.103>
- Oppermann, S. (2018). Ecomaterialism. En R. Braidotti, M. Hlavajova (Eds.), *Posthuman Glossary* (pp.120-123). Bloomsbury Academic.
- Patán, F. (2001). Prólogo. En J. S. Brushwood, E. Escalante, H. Lara y F. Patán (Comp.), *Ensayo literario mexicano* (pp. 7-20). Universidad Veracruzana, Editorial Aldus, UNAM.
- Paz, O. (1956). *El Arco y la Lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Pereira, A., Albarrán, C., Rosado, J., Tornero, A. (2004). *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. UNAM, Ediciones Coyoacán.
- Pimentel, L. (2021). Estrategias para leer un texto narrativo: “La perspectiva no es una cuestión de técnica sino de visión, interpretación y construcción de mundos”. En A.

- Vital y A. Barrios (Eds.), *Manual de argumentación en la literatura* (pp. 119-130). UNAM.
- Pimentel, L. (2012). *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. UNAM/Bonilla Artiga Editores.
- Pimentel, L. (2007). Sobre el relato. Algunas consideraciones. En E. Rébora (Coord.), *Antología de textos literarios en inglés* (pp. 15-36). UNAM.
- Pym, A. (1998). Retranslation and its reasons y Translators. En *Method in Translation History* (pp. 82-83 y 160-176). Routledge.
- Pym, A. (2010). *Exploring Translation Theories*. Routledge.
- Quiénes somos (s.f.). *Fuentetajaliteraria*.
<https://fuentetajaliteraria.com/quienes-somos>
- Rains, D. (1984, julio). The Nature of Nature Writing. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/1984/07/22/books/the-nature-of-nature-writing.html>
- Ramos, M. (2018). Una editorial de literatura. Editorial Joaquín Mortiz. *Enciclopedia de la literatura en México*. <http://www.elem.mx/institucion/datos/1406>
- Rangel, J. (2020). *Prácticas de traducción y de edición bilingüe en la revista literaria El Corno Emplumado (1962-1969)* (tesis de maestría), El Colegio de México.
- Redefinir el objeto social. (s.f.). *Erratanaturae*.
<https://erratanaturae.com/redefinir-el-objeto-social/>
- Richardson, R. (s.f.). Biography of Annie Dillard. *Annie Dillard. Official Website*.
<http://www.anniedillard.com/biography-by-bob-richardson.html>
- Roberts, N. (2018). Literary Journalism Past and Future: A Journey of Many Miles in Intriguing Directions. *Literary Journalism Studies* (10)2, 58-67.
- Robinson, D. (2017). What kind of literature is a literary translation. *Target* (29)3, 440-463.
<https://benjamins.com/catalog/target.16064.rob>
- Ronda, B. (2017). Beston, Oliver, Dillard, and Fluid Transcendentalism. En *The Fate of Transcendentalism. Secularity, Materiality, and Human Flourishing* (pp. 173-196). University of Georgia Press.
- Rosa, A. (2016). Descriptive Translation Studies-DTS. En Y. Gambier y L. Van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies* (pp. 94-104). John Benjamins.
- Salazar, J. (2006). El ensayo latinoamericano: tradición y transgresión. *Armas y Letras. Revista de literatura arte y cultura* (54), 43-47.

- Sardin, P. (2007). De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte. *Palimpsestes. Revue de traduction* (20).
<https://doi.org/10.4000/palimpsestes.99>
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL* (9-10), 9-16.
https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047
- Steiner, G. (2013). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (A. Castañón y A. Major, Trad.). Fondo de Cultura Económica (publicado originalmente en 1975).
- Schneider, R. (Ed.) (2016). Introduction. *Dark Nature: Anti-Pastoral Essays in American Literature and Culture* (pp. vii-xix). Lexington Books.
- Shindler, J. (2018). Seeing through the Trees: Annie Dillard as Writer-Activist. *The Journal of the Midwest Modern Language Association* (51)2, 169-182.
- Skirius, J. (1994). Este centauro de los géneros (D. Huerta, Trad.). En *El ensayo hispanoamericano del siglo XX* (pp. 9-31). Fondo de Cultura Económica.
- Sobre nosotros* (s.f.). Tumbona Ediciones.
<http://tumbonaediciones.com/sobre-nosotros/>
- Slovic, S. (1992). Introduction: Approaches to the Psychology of Nature Writing, The Inner Life and the Outer World: Thoreau's "Habit of Attention" in His Private Journal, y Sudden Feelings: Annie Dillard's Psychology. En *Seeking Awareness in American Nature Writing: Henry Thoreau, Annie Dillard, Edward Abbey, Wendell Berry, Barry Lopez* (pp. 3-19, 21-59, y 61-92). University of Utah Press.
- Smith, P. A. (1995). The Ecotheology of Annie Dillard: A Study in Ambivalence. *CrossCurrents* 45(3), 341-358. <http://www.jstor.org/stable/24460189>
- Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos* (H. Vázquez, Trad.). Seix Barral (publicado originalmente en 1966).
- Tolentino, J. (2017, mayo). The Personal-Essay Boom Is Over. *The New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/culture/jia-tolentino/the-personal-essay-boom-is-over>
- Torem, G. (2014). Polisistemas anárquicos. La traducción política en el marco del polisistema. *Acta poética* (35)1, 45-62.
- Van Poucke, P. (2017). Aging as a motive for literary retranslation. A survey of case studies on retranslation. *Translation and Interpreting Studies* (12)1, 91-115.
- Venuti, L. (2003). Retranslations: The Creation of Value. *Bucknell Review* (47)1, 25-38.
- Venuti, L. (Ed.). (2000). *The Translation Studies Reader*. Routledge

- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility. A History of Translation*. Routledge.
- Ventura, L. (2009). *La enunciación en el ensayo: ¿subjetividad o artificio?* Cuadernos de los Seminarios Permanentes. UNAM.
- Ventura, L. (2020). La crónica latinoamericana actual: la empatía como elemento clave del género. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* (9)20, 106-113.
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4464/4655>
- Wacker, M. (2018). *Broadening the Focus: Women's Voices in the New Journalism* (tesis de maestría), Marquette University.
- Walley, J. (2020). *Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia*. Oxford University Press.
- Wampole, C. (2014, octubre). La esayificación del todo (P. Torres, Trad.). *El Malpensante* (publicado originalmente en 2013).
http://elmalpensante.com/articulo/3022/la_ensayificacion_de_todo
- Weinberg, L. (2007a). *Pensar el ensayo*. Siglo XXI Editores.
- Weinberg, L. (2007b). El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma. *Cuadernos del CILHA* (8)9, 110-130.
- Weinberg, L. (2007c). El ensayo y la poética del pensar. En E. Rébora (Coord.), *Antología de textos literarios en inglés* (pp. 261-286). UNAM.
- Weinberg, L. (2019). Prólogo. En H. Perea (Comp.), *El ensayo. Núm. 1* (pp. 10-29). UNAM.
- Wolfe, T. (1976, agosto). The "Me" Decade and the Third Great Awakening. *New York Magazine*. <https://nymag.com/news/features/45938/>
- Wolff G. (1989). Introduction. En Atwan, R. y Wolff, G. (Eds.), *The Best American Essays 1989* (pp. xiii-xxxv). Ticknor & Fields.
- Woodlief, A (1990). Emerson and Thoreau as American Prophets of Eco-wisdom. *Virginia Humanities Conference*. Virginia Commonwealth University.
<https://transcendentalism.tamu.edu/ecotran>
- Zaid, G. (2007, febrero). El libro y la cultura económica. *Letras Libres*.
<https://letraslibres.com/revista/el-libro-y-la-cultura-economica/>
- Zehnalová, J. (2016). Literary Style and Its Transfer in Translation: Bohumil Hrabal in English. *Mutatis Mutandis* (9)2, 418-444.

APÉNDICE

Tabla 1. Autores antologados en El ensayo mexicano moderno

Ensayista	Volumen	Edición	Ensayista	Volumen	Edición
José López Portillo y Rojas	I	1ª	Jaime Torres Bodet	II	1ª
Manuel Gutiérrez Nájera	I	1ª	Xavier Villaurrutia	II	1ª
Francisco A. de Icaza	I	1ª	Jorge Cuesta	II	1ª
Luis G. Urbina	I	1ª	Salvador Novo	II	1ª
Amado Nervo	I	1ª	Agustín Yáñez	II	1ª
Rafael López	I	1ª	Justino Fernández	II	1ª
José Vasconcelos	I	1ª	César Garizurieta	II	1ª
Jesús T. Acevedo	I	1ª	Gabriel Méndez Plancarte	II	1ª
Antonio Caso	I	1ª	Rodolfo Usigli	II	1ª
Genaro Fernández MacGregor	I	1ª	Héctor Pérez Martínez	II	1ª
Carlos González Peña	I	1ª	Andrés Henestrosa	II	1ª
Enrique Fernández Ledesma	I	1ª	Andrés Iduarte	II	1ª
Genaro Estrada	I	1ª	Edmundo O'Gorman	II	1ª
Martín Luis Guzmán	I	1ª	Mauricio Magdaleno	II	1ª
Ramón López Velarde	I	1ª	Antonio Gómez Robledo	II	1ª
Carlos Díaz Dufío (hijo)	I	1ª	Silvio Zavala	II	1ª
Artemio de Valle Arizpe	I	1ª	Antonio Acevedo Escobedo	II	1ª
Alfredo Maillfert	I	1ª	Leopoldo Zea	II	1ª
Alfonso Reyes	I	1ª	Fernando Benítez	II	1ª
Julio Torri	I	1ª	Octavio Paz	II	1ª
Manuel Toussaint	I	1ª	José E. Iturriaga	II	1ª
Jesús Silva Herzog	I	1ª	Arturo Arnáiz y Freg	II	1ª
Francisco Monterde	I	1ª	Emilio Uranga	II	1ª
Ermilo Abreu Gómez	I	1ª	Pablo González Casanova	II	1ª
Julio Jiménez Rueda	I	1ª	José Alvarado	II	2ª
Alfonso Caso	I	1ª	Ramón Xirau	II	2ª
Antonio Castro Leal	I	1ª	Jaime García Terrés	II	2ª
Alfonso Junco	I	1ª	Carlos Fuentes	II	2ª
Eduardo Villaseñor	I	1ª	Juan García Ponce	II	2ª
Samuel Ramos	I	1ª	Carlos Monsiváis	II	2ª
Daniel Cosío Villegas	I	1ª			

Tabla 2. Traducción de ensayo en revistas emblemáticas de la primera mitad del siglo XX

Publicación	Fundadores	Géneros traducidos	Idiomas de traducción	Tipo de ensayo traducido
<i>Revista Moderna.</i> Arte y Ciencia (1898-1903)	Bernardo Couto Castillo Jesús E. Valenzuela	Poesía Ensayo	Francés Inglés Japonés Ruso	Crítica literaria
<i>Cultura.</i> Cuadernos quincenales (1916)	Agustín Loera y Chávez Julio Torri	Poesía Narrativa Teatro Ensayo	Francés Inglés Italiano Náhuatl	Científico Histórico Filosófico Político
<i>El Maestro.</i> Revista de Cultura Nacional (1921-1923)	José Vasconcelos	Poesía Relato Ensayo Escritos varios	Inglés Italiano Francés Portugués Alemán	Filosófico Político
<i>Contemporáneos.</i> Revista Mexicana de Cultura (1928-1931)	Bernardo Gastélum Jaime Torres Bodet Bernardo Ortiz de Montellano Enrique González Rojo	Poesía Narrativa Teatro Ensayo	Francés Inglés Italiano Alemán Náhuatl Maya	Filosófico Crítica literaria Sobre arte Sobre cine Literario
<i>El Hijo Pródigo.</i> Revista Literaria (1943-1946)	Octavio Paz Octavio G. Barreda	Teatro Poesía Narrativa Ensayo	Francés Italiano Ruso Alemán Inglés	Crítica literaria Filosófico

Tabla 3. Traducciones de la obra de Annie Dillard³⁹

Obra	Título de la traducción	País	Lengua meta	Traducción de	Año
<i>Tickets for a Prayer Wheel</i> (1974)	<i>Billets pour un moulin à prières</i>	Francia	Francés	Brice Matthieussent	2020
<i>Pilgrim at Tinker Creek</i> (1974)	<i>Pelgrim langs Tinker Creek</i>	Países Bajos	Holandés	Henny Corver	2022
	<i>Pèlerinage à Tinker Creek</i>	Francia	Francés	Pierre Gault	2022 2010
	<i>Pellegrinaggio al Tinker Creek</i>	Italia	Italiano	Gabriella Tonoli	2019
	<i>Una temporada en Tinker Creek</i>	España	Español	Teresa Lanero	2017
	<i>Grunden den heliga</i>	Suecia	Sueco	Niclas Nilsson	2016
	<i>Pilger am Tinker Creek</i>	Alemania	Alemán	Karen Nölle-Fischer	2016
	<i>Poutník u Tinker Creeku</i>	República Checa	Checo	Martin Jankovec	2013
	<i>Pielgrzym nad Tinker Creek</i>	Polonia	Polaco	Maciej Świerkocki	2010
	<i>자연의 지혜 대지의 순례자</i> (<i>Sabiduría de la naturaleza. Peregrinos de la Tierra</i>)	Corea	Coreano	Kim Young	2007
	<i>Xipan tianwen</i>	China	Chino	Youshan Yu	2003 2000
	<i>Der freie Fall der Spottdrossel</i>	Alemania	Alemán	Karen Nölle-Fischer	1996
	<i>ティンカー・クリークのほとりで</i> (<i>A orillas de Tinker Creek</i>)	Japón	Japonés	Rumiko Kanasaka Nozomi Kubota	1991
	<i>Livet vid ån</i>	Suecia	Sueco	Roland Adlerberth	1978
<i>Waterspiegelingen</i>	Países Bajos	Holandés	Ruud Rook	1978	
<i>Teaching a Stone to Talk</i> (1982)	<i>Enseñarle a hablar a una piedra</i>	España	Español	Teresa Lanero	2019
	<i>Apprendre à parler à une pierre: expéditions et rencontres</i>	Francia	Francés	Béatrice Durand	2017 1992
	<i>Att lära en sten att tala. Expeditioner och möten</i>	Suecia	Sueco	Olle Thörmvall	2015
	<i>石に話すことを教える</i> (<i>Enseñarle a hablar a las piedras</i>)	Japón	Japonés	Mie Utida	1993
	<i>Een expeditie naar de Pool: verhalen</i>	Países Bajos	Holandés	Anneke Bok	1987
<i>An American Childhood</i> (1987)	<i>Une Enfance américaine</i>	Francia	Francés	Marie-Claude Chenour Claude Grimal	1990
<i>The Writing Life</i> (1989)	<i>Schrijversleven</i>	Países Bajos	Holandés	Henny Corver	2022
	<i>Una vita a scrivere</i>	Italia	Italiano	Guia Cortassa	2021
	<i>Viure escrivint</i>	España	Catalán	Alba Dedeu	2021
	<i>Det skrivande livet</i>	Suecia	Sueco	Niclas Nilsson	2018
	<i>작가살이</i> (<i>La vida de la escritura</i>)	Corea	Coreano	Lee Mi	2018 2008

³⁹ Para fines prácticos, la tabla sólo contempla los títulos que tienen por lo menos una traducción. No se consideran: *Holy the Firm*, *Living by Fiction*, *Encounters with Chinese Writers* ni *Mornings Like This*.

	<i>Vivir, Escribir (El oficio de escritor)</i>	España	Español	Miguel Martínez-Lage	2002
	<i>En vivant, en écrivant</i>	Francia	Francés	Brice Matthieussent	2017 2002 1997
	<i>Ich Scribe</i>	Alemania	Alemán	Henning Ahrens	1998
	生活、執筆 (<i>La vida, la escritura</i>)	Japón	Japonés	Yumiko Yanagisawa	1996
<i>The Living</i> (1992)	<i>Les vivants</i>	Francia	Francés	Brice Matthieussent	2017 1994
	<i>Quienes Viven</i>	España	Español	Mónica Rubio Fdez.	2016
	<i>De levende: roman</i>	Dinamarca	Danés	Morten Visby	2010
	<i>Am Rand der Neuen Welt</i>	Alemania	Alemán	Karen Nölle-Fischer	1995
	<i>Il lungo fiume della vita</i>	Italiano	Italia	Elena Bona	1994
<i>For the Time Being</i> (1999)	<i>Xian shi</i>	China	Chino	Xuezhe Zhao	2006
	<i>Ausser der Zeit</i>	Alemania	Alemán	Hans-Ulrich Möhring Karen Nölle-Fischer	2001
	<i>Au présent</i>	Francia	Francés	Sabine Porte	2001
	<i>Een beetje goddelijkheid'</i>	Países Bajos	Holandés	Heleen ten Holt	2000
<i>The Maytrees</i> (2007)	<i>L'amour des Maytree</i>	Francia	Francés	Pierre-Yves Pétillon	2017 2008
	<i>Państwo Maytree</i>	Polonia	Polaco	Maciej Świerkocki	2010
	매이트리 사람들 (<i>Gente de Maitri</i>)	Corea	Coreano	Kyung Lee	2009
	<i>Oi Maytrees</i>	Grecia	Griego	Giorgos Barouxis	2008
<i>The Abundance: Narrative Essays Old and New</i> (2016)	<i>La abundancia: Ensayos Narrativos</i>	España	Español	Ignacio Villaro	2020
	<i>De overloed: essays</i>	Países Bajos	Holandés	Henny Corver	2020
	<i>Ogni giorno è un dio</i>	Italia	Italiano	Andrea Asioli	2018

TOTAL ECLIPSE

I

It had been like dying, that sliding down the mountain pass. It had been like the death of someone, irrational, that sliding down the mountain pass and into the region of dread. It was like slipping into fever, or falling down that hole in sleep from which you wake yourself whimpering. We had crossed the mountains that day, and now we were in a strange place—a hotel in central Washington, in a town near Yakima. The eclipse we had traveled here to see would occur early the next morning.

I lay in bed. My husband, Gary, was reading beside me. I lay in bed and looked at the print on the hotel room wall. It was a print of a detailed and lifelike painting, clearly contemporary, of a smiling clown's head made all out of vegetables—the old Arcimboldo idea, but junk. It was an image of the sort which you do not intend to look at, and which, alas, you never forget. Some tasteless fate presses it upon you; it becomes part of the complex interior junk you carry with you wherever you go. Two years have passed since the total eclipse of which I write. During those years I have forgotten, I assume, a great many things I wanted to remember—but I have not forgotten that clown print or its lunatic setting in the old hotel.

The bright clown was bald. Actually, he wore a clown's tight rubber wig, painted white; this stretched over the top of his skull, which was a cabbage. His hair was bunches of baby carrots. Inset in his white clown makeup, and in his cabbage skull, were his small and laughing human eyes. The clown's glance was like the glance of Rembrandt in some of the late self-portraits: lively, knowing, deep, and loving. The crinkled shadows around his eyes were string beans. His eyebrows were parsley. Each of his ears was a broad bean. His thin, joyful lips were red chili peppers; between his lips were wet rows of human teeth and a suggestion of real tongue. The clown print was framed in gilt and glassed.

To put ourselves in the path of the total eclipse, that day we had driven five hours inland from the Washington coast, where we lived. When we tried to cross the Cascades range, an avalanche blocked the pass. A slope's worth of snow blocked the road; traffic backed up. Had the avalanche buried any cars that morning? We could not learn. This highway was the only winter road over the mountains.

We waited as highway crews bulldozed a passage through the avalanche. With two-by-fours and walls of plywood, they erected a one-way, roofed tunnel through the avalanche. We drove through the avalanche tunnel, crossed the pass, and descended several thousand feet into central Washington and the broad Yakima valley, about which we knew only that it was orchard country. As we lost altitude, the snows disappeared; our ears popped; the trees changed, and in the trees were strange birds. I watched the landscape innocently, like a fool, like a diver in the rapture of the deep who plays on the bottom while his air runs out.

The hotel lobby was a dark, derelict room, narrow as a corridor, airless. We waited on a couch while the manager vanished upstairs to do something unknown to our room. Beside us on an overstuffed chair, absolutely motionless, was a platinum-blonde woman in her forties wearing a black silk dress and a strand of pearls. Her long legs were crossed; she supported her head on her fist. At the dim far end of the room, their backs toward us, sat six bald old men in their shirtsleeves, around a loud television. Two of them seemed asleep. They were drunks. "Number six!" cried the man on television, "Number six!"

On the broad lobby desk, lighted and bubbling, was a ten-gallon aquarium containing one large fish; the fish tilted up and down in its water. Against the long opposite wall sang a live canary in its cage. Beneath the cage, among spilled millet seeds on the carpet, were a decorated child's sand bucket and matching sand shovel.

The alarm was set for 6. I lay awake remembering an article I had read downstairs in the lobby, in an engineering magazine. The article was about gold mining. In South Africa, in India, and in South Dakota, the gold mines extend so deeply into the Earth's crust that they are hot. The rock walls burn the miners' hands. The companies have to air-condition the mines; if the air conditioners break, the miners die. The elevators in the mine shafts run very slowly, down, and up, so the miners' ears will not pop in their skulls. When the miners return to the surface, their faces are deathly pale.

Early the next morning we checked out. It was February 26, 1979, a Monday morning. We would drive out of town, find a hilltop, watch the eclipse, and then drive back over the mountains and home to the coast. How familiar things are here; how adept we are; how smoothly and professionally we check out! Gary put the car in gear and off we went, as off we have gone to a hundred other adventures.

II

It was before dawn when we found a highway out of town and drove into the unfamiliar countryside. By the growing light we could see a band of cirrostratus clouds in the sky. Later the rising sun would clear these clouds before the eclipse began. We drove at random until we came to a range of unfenced hills. We pulled off the highway, bundled up, and climbed one of these hills.

The hill was five hundred feet high. Long winter-killed grass covered it, as high as our knees. We climbed and rested, sweating in the cold; we passed clumps of bundled people on the hillside who were setting up telescopes and fiddling with cameras. The top of the hill stuck up in the middle of the sky. We tightened our scarves and looked around.

East of us rose another hill like ours. Between the hills, far below, was the highway which threaded south into the valley. This was the Yakima valley; I had never seen it before. It is justly famous for its beauty, like every planted valley. It extended south into the horizon, a distant dream of a valley, a Shangri-la. All its hundreds of low, golden slopes bore orchards. Among the orchards were towns, and roads, and plowed and fallow fields. Through the valley wandered a thin, shining river, and from the river extended fine, frozen irrigation ditches.

Distance blurred and blued the sight, so that the whole valley looked like a thickness or sediment at the bottom of the sky. Directly behind us was more sky, and empty lowlands blued by distance, and Mount Adams—an enormous, snow-covered volcanic cone rising flat, like so much stage scenery.

Now the sun was up. We could not see it; but the sky behind the band of clouds was yellow, and far down the valley, some hillside orchards had lighted up. More people were parking near the highway and climbing the hills. It was the West. All of us rugged individualists were wearing knit caps and blue nylon parkas. People were climbing the nearby hills and setting up shop in clumps among the dead grasses. It looked as though we had all gathered on hilltops to pray for the world on its last day. It looked as though we had all crawled out of spaceships and were preparing to assault the valley below. It looked as though we were scattered on hilltops at dawn to sacrifice virgins, make rain, set stone stelae in a ring. There was no place out of the wind. The straw grasses banged our legs.

Up in the sky where we stood the air was lusterless yellow. To the west the sky was blue. Now the sun cleared the clouds. We cast rough shadows on the blowing grass; freezing, we waved our arms. Near the sun, the sky was bright and colorless. There was nothing to see.

It began with no ado. Odd that such a well-advertised public event should have no starting gun, no overture, no introductory speaker. I should have known right then that I was out of my depth. Without pause or preamble, silent as orbits, a piece of the sun went away. We looked at it through welders' goggles. A piece of the sun was missing; in its place we saw empty sky.

I had seen a partial eclipse in 1970. A partial eclipse is very interesting. It bears almost no relation to a total eclipse. Seeing a partial eclipse bears the same relation to seeing a total eclipse as kissing a man does to marrying him, or as flying in an airplane does to falling out of an airplane. Although the one experience precedes the other, it in no way prepares you for it. During a partial eclipse the sky does not darken—not even when 94 percent of the sun is hidden. Nor does the sun, seen colorless through protective devices, seem terribly strange. We have all seen a sliver of light in the sky, since we have all seen the crescent moon by day. During a partial eclipse the air does get cold, precisely as if someone were standing between you and the fire. And blackbirds do fly back to their roosts. It is strange enough. I had seen a partial eclipse before, and here it seemed was another.

What you see in a total eclipse is entirely different from what you know. It is especially different for those of us whose grasp of astronomy is so frail that, given a flashlight, a grapefruit, two oranges, and fifteen years, we still could not figure out which way to set the clocks for daylight saving time. Usually it is a bit of a trick to keep your knowledge from blinding you. But during an eclipse it is easy. What you see is much more convincing than any wild-eyed theory you may know.

You may read that the moon has something to do with eclipses. I have never seen the moon yet. You do not see the moon. So near the sun, it is as completely invisible as the stars are by day. What you see before your eyes is the sun going through phases. It gets narrower and narrower, as the waning moon does, and, like the ordinary moon, it travels alone in the simple sky. The sky is of course background. It does not appear to eat the sun; it is far behind the sun. The sun simply shaves away; gradually, you see less sun and more sky.

The sky's blue was deepening, but there was no darkness. The sun was a wide crescent, like a segment of tangerine. The wind freshened and blew steadily over the hill. The eastern hill across the highway grew dusky and sharp. The towns and orchards in the valley to the south were dissolving into the blue light. Only the thin band of river held a spot of sun.

Now the sky to the west deepened to indigo, a color never seen. A dark sky usually loses color. This was a saturated, deep indigo, up in the air. Stuck up into that unworldly sky was the cone of Mount Adams, and the alpenglow was upon it—that red light of sunset which holds out on snowy mountaintops long after the valleys and tablelands are dimmed. “Look at Mount Adams,” I said, and that was the last sane moment I remember.

I turned back to the sun. It was going. The sun was going, and the world was wrong. The grasses were wrong; they were now platinum. Their every detail of stem, head, and blade shone lightless and artificially distinct as an art photographer's platinum print. This color has never been seen on Earth. The hues were metallic; their finish was matte. The hillside was a 19th-century tinted photograph from which the tints had faded. All the people you see in the photograph, distinct and detailed as their faces look, are now dead. The sky was navy blue. My hands were silver. All the distant hills' grasses were finespun metal which the wind laid down. I was watching a faded color print of a movie filmed in the Middle Ages; I was standing in it, by some mistake. I was standing in a movie of hillside grasses filmed in the Middle Ages. I missed my own century, the people I knew, and the real light of day.

I looked at Gary. He was in the film. Everything was lost. He was a platinum print, a dead artist's version of life. I saw on his skull the darkness of night mixed with the colors of day. My mind was going out; my eyes were receding the way galaxies recede to the rim of space. Gary was light-years away, gesturing inside a circle of darkness, down the wrong end of a telescope. He smiled as if he saw me; the stringy crinkles around his eyes moved. The sight of him, familiar and wrong, was something I was remembering from centuries hence, from the other side of death: Yes, *that is* the way he used to look, when we were living. When it was our generation's turn to be alive. I could not hear him; the wind was too loud. Behind him the sun was going. We had all started down a chute of time. At first it was pleasant; now there was no stopping it. Gary was chuting away across space, moving and talking and catching my eye, chuting down the long corridor of separation. The skin on his face moved like thin bronze plating that would peel.

The grass at our feet was wild barley. It was the wild einkorn wheat which grew on the hilly flanks of the Zagros Mountains, above the Euphrates valley, above the valley of the river we called River. We harvested the grass with stone sickles, I remember. We found the grasses on the hillsides; we built our shelter beside them and cut them down. That is how he used to look then, with the sky so dark behind him, and the wind blowing. God save our life.

From all the hills came screams. A piece of sky beside the crescent sun was detaching, a loosened circle of evening sky, suddenly lighted from the back. It was an abrupt black body out of nowhere; it was a flat disk; it was almost over the sun. That's when the screams began.

All at once this disk of sky slid over the sun like a lid. The sky snapped over the sun like a lens cover. The hatch in the brain slammed.

Abruptly it was dark night, on the land and in the sky. In the night sky was a tiny ring of light. The hole where the sun belongs is very small. Just a thin ring of light marked its place. There was no sound. The eyes dried, the arteries drained, the lungs hushed. There was no world. We were the world's dead people rotating and orbiting around and around, embedded in the planet's crust, while the Earth rolled down. Our minds were light-years distant, forgetful of almost everything. Only an extraordinary act of will could recall to us our former, living selves and our contexts in matter and time. We had, it seems, loved the planet and loved our lives, but could no longer remember the way of them. The light was wrong. In the sky was something that should not be there. In the black sky was a ring of light. It was a thin ring, an old, thin silver wedding band, an old, worn ring. It was an old wedding band in the sky, or a morsel of bone. There were stars. It was over.

III

It is now that the temptation is strongest to leave these regions. We have seen enough; let's go. Why burn our hands any more than we have to? But two years have passed; the price of gold has risen. I return to the same buried alluvial beds and pick through the strata again.

I saw, early in the morning, the sun diminish against a backdrop of sky. I saw a circular piece of that sky appear, suddenly detached, blackened, and backlighted; from nowhere it came and overlapped the sun. It did not look like the moon. It was enormous and black. If I had not read that it was the moon, I could have seen the sight a hundred times and never once thought of the moon. (If, however, I had not read that it was the moon—if, like most of the world's people throughout time, I had simply glanced up and seen this thing—then doubtless I would not have speculated much but, like Emperor Louis of Bavaria in 840, simply died of fright on the spot.) It did not look like a dragon, although it looked more like a dragon than the moon. It looked like a lens cover, or the lid of a pot. It materialized out of thin air—black, and flat, and sliding, outlined in flame.

Seeing this black body was like seeing a mushroom cloud. The meaning of the sight overwhelmed its fascination. It obliterated meaning itself. If you were to glance out one day and see a row of mushroom clouds rising on the horizon, you would know at once that what you were seeing, remarkable as it was, was intrinsically not worth remarking. No use running to tell anyone. Significant as this dread sight was, it did not matter a whit. For what is significance? It is significance for people. No people, no significance. This is all I have to tell you.

In the deeps are the violence and terror of which psychology has warned us. But if you ride these monsters deeper down, if you drop with them farther over the world's rim, you find what our sciences cannot locate or name, the substrate, the ocean or matrix or ether that buoys the rest, that gives goodness its power for good, and evil its power for evil, the unified

field: our complex and inexplicable caring for each other, and for our life together here. This is given. It is not learned.

The world that lay under darkness and stillness following the closing of the lid was not the world we know. The event was over. Its devastation lay around about us. The clamoring mind and heart stilled, almost indifferent, certainly disembodied, frail, and exhausted. The hills were hushed, obliterated. Up in the sky, like a crater from some distant cataclysm, was a hollow ring.

You have seen photographs of the sun taken during a total eclipse. The corona fills the print. All of those photographs were taken through telescopes. The lenses of telescopes and cameras can no more cover the breadth and scale of the visual array than language can cover the breadth and simultaneity of internal experience. Lenses enlarge the sight, omit its context, and make of it a pretty and sensible picture, like something on a Christmas card. I assure you, if you send any shepherds a Christmas card on which is printed a three-by-three photograph of the angel of the Lord, the glory of the Lord, and a multitude of the heavenly host, they will not be sore afraid. More fearsome things can come in envelopes. More moving photographs than those of the sun's corona can appear in magazines. But I pray you will never see anything more awful in the sky.

You see the wide world swaddled in darkness; you see a vast breadth of hilly land, and an enormous, distant, blackened valley; you see towns' lights, a river's path, and blurred portions of your hat and scarf; you see your husband's face looking like an early black-and-white film; and you see a sprawl of black sky and blue sky together, with unfamiliar stars in it, some barely visible bands of cloud, and over there, a small white ring. The ring is as small as one goose in a flock of migrating geese—if you happen to notice a flock of migrating geese. It is one-360th part of the visible sky. The sun we see is less than half the diameter of a dime held at arm's length.

The Crab Nebula, in the constellation Taurus, looks, through binoculars, like a smoke ring. It is a star in the process of exploding. Light from its explosion first reached the Earth in 1054; it was a supernova then, and so bright it shone in the daytime. Now it is not so bright, but it is still exploding. It expands at the rate of seventy million miles a day. Yet it does not budge. Its apparent size does not increase. Photographs of the Crab Nebula taken fifteen years ago seem identical to photographs of it taken yesterday. Some lichens are similar. Botanists have measured some ordinary lichens twice, at fifty-year intervals, without detecting any growth at all. And yet their cells divide; they live.

The small ring of light was like these things—like a ridiculous lichen up in the sky, like a perfectly still explosion 4,200 light-years away: It was interesting, and lovely, and in witless motion, and it had nothing to do with anything.

It had nothing to do with anything. The sun was too small, and too cold, and too far away, to keep the world alive. The white ring was not enough. It was feeble and worthless. It was as useless as a memory; it was as off-kilter and hollow and wretched as a memory.

When you try your hardest to recall someone's face, or the look of a place, you see in your mind's eye some vague and terrible sight such as this. It is dark; it is insubstantial; it is all wrong.

The white ring and the saturated darkness made the Earth and the sky look as they must look in the memories of the careless dead. What I saw, what I seemed to be standing in, was all the wrecked light that the memories of the dead could shed upon the living world. We had all died in our boots on the hilltops of Yakima, and were alone in eternity. Empty space stoppered our eyes and mouths; we cared for nothing. We remembered our living days wrong. With great effort we recalled some sort of circular light in the sky, but only the outline. And then the orchard trees withered, the ground froze, the glaciers slid down the valleys and overcame the towns. If there had ever been people on Earth, nobody knew it. The dead had forgotten those they loved. Parted one from the other, they could no longer remember the faces and lands they had loved in the light. They just stood on darkened hilltops, looking down.

IV

We teach our children one thing only, as we were taught: to wake up. We teach our children to look alive there, to join by words and activities the life of human culture on the planet's crust. As adults we are almost all adept at waking up. We have so mastered the transition we have forgotten we ever learned it. Yet it is a transition we make a hundred times a day, as, like so many will-less dolphins, we plunge and surface, lapse and emerge. We live half our waking lives and all of our sleeping lives in some private, useless, and insensible waters we never mention or recall. Useless, I say. Valueless, I might add—until someone hauls their wealth up to the surface and into the wide-awake city, in a form that people can use.

I do not know how we got to the restaurant. Like Roethke, "I take my waking slow." Gradually I seemed more or less alive, and already forgetful. It was now almost nine in the morning. It was the day of a solar eclipse in central Washington, and a fine adventure for everyone. The sky was clear; there was a fresh breeze out of the north.

The restaurant was a roadside place with tables and booths. The other eclipse-watchers were there. From our booth we could see their cars' California license plates, their University of Washington parking stickers. Inside the restaurant we were all eating eggs or waffles; people were fairly shouting and exchanging enthusiasms, like fans after a World Series game. Did you see...? Did you see...? Then somebody said something that knocked me for a loop.

A college student, a boy in a blue parka who carried a Hasselblad, said to us, "Did you see that little white ring? It looked like a Life Saver. It looked like a Life Saver up in the sky."

And so it did. The boy spoke well. He was a walking alarm clock. I myself had at that time no access to such a word. He could write a sentence, and I could not. I grabbed that Life Saver and rode it to the surface. And I had to laugh. I had been dumbstruck on the Euphrates River, I had been dead and gone and grieving, all over the sight of something which, if you could claw your way up to that level, you would grant looked very much like a Life Saver. It was good to be back among people so clever; it was good to have all the world's words at the mind's disposal, so the mind could begin its task. All those things for which we have no words are lost. The mind—the culture—has two little tools, grammar and lexicon: a

decorated sand bucket and a matching shovel. With these we bluster about the continents and do all the world's work. With these we try to save our very lives.

There are a few more things to tell from this level, the level of the restaurant. One is the old joke about breakfast. "It can never be satisfied, the mind, never." Wallace Stevens wrote that, and in the long run he was right. The mind wants to live forever, or to learn a very good reason why not. The mind wants the world to return its love, or its awareness; the mind wants to know all the world, and all eternity, even God. The mind's sidekick, however, will settle for two eggs over easy. The dear, stupid body is as easily satisfied as a spaniel. And, incredibly, the simple spaniel can lure the brawling mind to its dish. It is everlastingly funny that the proud, metaphysically ambitious, clamoring mind will hush if you give it an egg.

Further: While the mind reels in deep space, while the mind grieves or fears or exults, the workaday senses, in ignorance or idiocy, like so many computer terminals printing out market prices while the world blows up, still transcribe their little data and transmit them to the warehouse in the skull. Later, under the tranquilizing influence of fried eggs, the mind can sort through this data.

The restaurant was a halfway house, a decompression chamber. There I remembered a few things more. The deepest, and most terrifying, was this: I have said that I heard screams. (I have since read that screaming, with hysteria, is a common reaction even to expected total eclipses.) People on all the hillsides, including, I think, myself, screamed when the black body of the moon detached from the sky and rolled over the sun. But something else was happening at that same instant, and it was this, I believe, that made us scream.

The second before the sun went out we saw a wall of dark shadow come speeding at us. We no sooner saw it than it was upon us, like thunder. It roared up the valley. It slammed our hill and knocked us out. It was the monstrous swift shadow cone of the moon. I have since read that this wave of shadow moves 1,800 miles an hour. Language can give no sense of this sort of speed. It was 195 miles wide. No end was in sight—you saw only the edge. It rolled at you across the land at 1,800 miles an hour, hauling darkness behind it like plague. Seeing it, and knowing it was coming straight for you, was like feeling a slug of anesthetic shoot up your arm. If you think very fast, you may have time to think, "Soon it will hit my brain." You can feel the appalling, inhuman speed of your own blood. We saw the wall of shadow coming, and screamed before it hit.

This was the universe about which we have read so much and never before felt: the universe as a clockwork of loose spheres flung at stupefying, unauthorized speeds. How could anything moving so fast not crash, not veer from its orbit amok like a car out of control on a turn?

Less than two minutes later, when the sun emerged, the trailing edge of the shadow cone sped away. It coursed down our hill and raced eastward over the plain, faster than the eye could believe; it swept over the plain and dropped over the planet's rim in a twinkling. It had clobbered us, and now it roared away. We blinked in the light. It was as though an enormous, loping god in the sky had reached down and slapped the Earth's face.

Something else, something more ordinary, came back to me along about the third cup of coffee. During the moments of totality, it was so dark that drivers on the highway below turned on their cars' headlights. We could see the highway's route as a strand of lights. It

was bumper-to-bumper down there. It was eight-fifteen in the morning, Monday morning, and people were driving into Yakima to work. That it was as dark as night, and eerie as hell, an hour after dawn, apparently meant that in order to *see* to drive to work, people had to use their headlights. Four or five cars pulled off the road. The rest, though, in a line at least five miles long, drove on into town. The highway ran between hills; the people could not have seen any of the eclipsed sun at all. Yakima will have another total eclipse in 2039. Perhaps, in 2039, businesses will give their employees an hour off.

From the restaurant we drove back to the coast. The highway crossing the Cascades range was open. We drove over the mountain like old pros. We joined our places on the planet's thin crust; it held. For the time being, we were home free.

Early that morning at six, when we had checked out, the six bald men were sitting on folding chairs in the dim hotel lobby. The television was on. Most of them were awake. You might drown in your own spittle, God knows, at any time; you might wake up dead in a small hotel, a cabbage head watching TV while snows pile up in the passes, watching TV while the chili peppers smile and the moon passes over the sun and nothing changes and nothing is learned because you have lost your bucket and shovel and no longer care. What if you regain the surface and open your sack and find, instead of treasure, a beast which jumps at you? Or you may not come back at all. The winches may jam, the scaffolding buckle, the air conditioning collapse. You may glance up one day and see by your headlamp the canary for pearls and touch a moray eel. You yank on your rope; it is too late.

Apparently people share a sense of these hazards, for when the total eclipse ended, an odd thing happened. When the sun appeared as a blinding bead on the ring's side, the eclipse was over. The black lens cover appeared again, back-lighted, and slid away. At once the yellow light made the sky blue again; the black lid dissolved and vanished. The real world began there. I remember now: We all hurried away. We were born and bored at a stroke. We rushed down the hill. We found our car; we saw the other people streaming down the hillsides; we joined the highway traffic and drove away.

We never looked back. It was a general vamoose, and an odd one, for when we left the hill, the sun was still partially eclipsed—a sight rare enough in itself that we probably would have driven five hours to see. But enough is enough. One turns at last even from glory itself with a sigh of relief. From the depths of mystery, and even from the heights of splendor, we bounce back and hurry for the latitudes of home.