

Sobre la traducción de obras poéticas experimentales: El caso Agrippa.

Agustín Berti.

Cita:

Agustín Berti (Septiembre, 2012). *Sobre la traducción de obras poéticas experimentales: El caso Agrippa*. III Jornadas de Investigación del ÁREA LETRAS. Centro de Inv. "María Saleme de Burnichón", Fac. de Filosofía y Humanidades, UNC, Córdoba.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/20>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/aDs>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

“Sobre la traducción de obras poéticas experimentales: El caso *Agrippa*”

Lic. Agustín Berti

agustin.berti@gmail.com

(UNC – CONICET)

Contenido

Abstract	1
Palabras clave: Literatura experimental – Traducción – Poesía digital – Heteronomía - Técnica	2
1 Sobre <i>Agrippa</i>	2
2 Traducciones de <i>Agrippa</i>	2
3 Los objetos técnicos como materia poética	4
4 El mecanismo y la memoria.....	8
Bibliografía	12

Abstract

Entre el final de los años ‘80 y el comienzo de los ‘90, la difusión de las computadoras hogareñas, los videojuegos y la incipiente informatización de la administración pública y las empresas privadas propiciaron una reedición del debate entre apocalípticos e integrados. En ese contexto, las discusiones sobre “la muerte de libro” ante la difusión masiva de la tecnología digital eran un lugar común de la época que, matizado, aún pervive. A fines de 1992, fue presentado en Nueva York *Agrippa (A Book of the Dead)*, una creación del escritor William Gibson, el artista plástico Dennis Ashbaugh, el editor Kevin Begos Jr. y otros colaboradores. Su particularidad era la de ser un artefacto autodestructivo, un libro cuyas páginas contenían un código ilegible, unos grabados que se borraban y un poema digital que se reproducía una única vez para luego encriptarse haciendo imposible la relectura.

Agrippa marcó un hito en los albores de la digitalización de la cultura que implicaba a gran parte de los problemas originados en el encuentro de las tradiciones artística, artesanal, impresa e industrial con las tecnologías digitales de almacenamiento y representación. La presente ponencia discutirá las consideraciones metodológicas para una traducción crítica de esta obra y una propuesta para casos similares.

Palabras clave: LITERATURA EXPERIMENTAL – TRADUCCIÓN – POESÍA DIGITAL – HETERONOMÍA - TÉCNICA

1 Sobre Agrippa

Entre el final de los años '80 y el comienzo de los '90, la difusión de las computadoras hogareñas, los videojuegos y la incipiente informatización de la administración pública y las empresas privadas propiciaron una reedición del debate entre apocalípticos e integrados (Eco 2010). En ese contexto, las discusiones sobre “la muerte de libro” ante la difusión masiva de la tecnología digital eran un lugar común de la época que, matizado, aún pervive. A fines de 1992, fue presentado en Nueva York un libro sobre el cual se estaba discutiendo desde hacía algunos meses en los foros **digitales** de los BBS o *Bulletin Board System* [Sistema de Pizarra de Avisos], precursores de la *World Wide Web* que comenzó a plasmarse alrededor de la misma fecha.

El libro se titulaba *Agrippa (A Book of the Dead)* [*Agrippa (Un libro de los muertos)*], una creación del escritor William Gibson, el artista plástico Dennis Ashbaugh, el editor Kevin Begos Jr. y una serie de colaboradores. Su particularidad era la de ser un artefacto opaco y autodestructivo: un libro cuyas páginas contenían un código ilegible, unos grabados que se borraban al contacto con el dedo del lector y un diskette que se reproducía una única vez para luego encriptarse haciendo imposible la relectura. El tema del poema era la relación entre la memoria y los dispositivos de registro tematizados bajo la imagen poética del “mecanismo”. El texto fue crackeado y el poema se ha convertido uno de los objetos digitales más persistentes de la web al día de hoy (Kirschenbaum 2008). A casi veinte años, *Agrippa* ha devenido en uno de los hitos literarios en los albores de la digitalización de la cultura que implicaba a gran parte de los problemas originados en el encuentro de las tradiciones artística, artesanal, impresa e industrial con las tecnologías digitales de almacenamiento y representación.

2 Traducciones de *Agrippa*

Existen muy pocas traducciones de “Agrippa”. Las existentes son traducciones literales de aficionados que parten del texto *on-line* sin mayores contextualizaciones. Hemos relevado cuatro: la de “Saurio” en *La idea fija. Revista bastante literaria*, que está basada en la versión del sitio de Gibson (Gibson 2004), la de “Da5id”, subida al sitio Scribd.com por “api_user_11797_Francisco Lorin Colorado” (Gibson 2008a) y un fragmento (vv. 1-33)

en el blog *La tumba del pardo* postado por “immorfo” (Gibson 2008b). Como es la norma en este tipo de publicaciones digitales, los datos bibliográficos son bastante imprecisos. Asimismo hay indicación en internet de una traducción realizada por Sergio Martínez Mourelle, publicada en la revista de ciencia-ficción española *Ad Astra*.¹ En lo que respecta a la nacionalidad de los traductores hemos podido determinar que “Saurio” es argentino, “immorfo” es mexicano y Martínez Mourelle es español.

Debido a esta vacancia, en el contexto de nuestra investigación doctoral realizamos una traducción del poema realizada siguiendo los saltos de líneas y la representación visual del texto tal como se reproducía al ejecutar el archivo del *diskette* contenido en *Agrippa*. Nuestra versión no se corresponde exactamente con las que circularon en los BBS tras el crackeo del *diskette* en 1992 ni, sorprendentemente, con la que su autor presenta en su sitio web “with the correct line-breaks, etc.”² (Gibson 2002).³ Atendiendo a la importancia de los aspectos experimentales y visuales que hacen al poema, tomamos en cuenta para nuestra traducción algunas observaciones propuestas por Romano Sued para la traducción del “poema visual” “Jeztz!” de Max Bense:

La creación y captación procesual y múltiple de los poemas visuales entrañan en sí mismas operaciones que podemos llamar de estereocepción, y actividad retroalimentada entre creadores y receptores. En estas creaciones cambia la percepción y cambia la recepción como su correlato; es decir, se modifica la función del receptor y su relación con la obra, el arte y el artista. El receptor se ve exigido en una actitud activa, para hacer lugar a una experiencia, la experiencia estética. Se produce efectivamente entonces la condición procesual de la creaciónrecepción del poema.

Es posible afirmar igualmente que en la factura de poemas experimentales, concretos, visuales hay también operaciones de traducción. Una traducción que tiene lugar en el interior del sistema lingüísticovisual de partida. Esta complejidad constituye un reto para el vertido de estos textos, que llamaremos textosimagen, a

¹ *Ad Astra* es una revista de circulación acotada a la península ibérica. No hemos podido conseguir el ejemplar en donde se publicó la traducción de “Agrippa”. Por otra parte cabe señalar que no es una publicación de referencia en el género como *El Péndulo* o *Minotauro*, publicadas por la editorial homónima que, además, es la poseedora de los derechos de la obra de Gibson.

² “con los saltos de línea correctos, etc”.

³ Kirschenbaum señala la paradoja de que la versión que se ofrece en el sitio web de Gibson presenta erratas que no estaban presentes en las primeras versiones filtradas (2008, 239). Esto no hace más que avalar su tesis de que “Agrippa” es uno de los mejores ejemplos de preservación digital por propagación con pérdida.

otros sistemas lingüísticovisuales. Si la creación de estas obras es el resultado de complejos procesos que a su vez demandan la actividad multisensorial e intelectual de sus receptores primarios, su lectura, interpretación y vertido a otros sistemas lingüísticos y culturales diversifican y profundizan en muchos casos tal complejidad. (Romano Sued 2008, 2)

El grado de “textoimagen” de “Agrippa” es relativamente bajo, su mayor peculiaridad es el movimiento del texto desde abajo hacia arriba de la pantalla similar al *scrolling* que hoy es la norma en la lectura de textos digitales. Su mayor complejidad visual es un escaneo del rótulo de los álbumes Kodak Agrippa originales al comienzo del poema. Debemos asimismo tener en cuenta que la “actitud activa” para la “experiencia estética” que señala Romano Sued se daba, en el caso de *Agrippa*, por la conciencia de la pérdida irremisible del poema una vez concluido el *scrolling*, imposible de detener una vez iniciado, y la especial predisposición que eso imponía en el lector al enfrentarse a la obra. Una traducción *completa* y fidedigna, requeriría el código sin compilar del cual se generó el programa ejecutable “Agrippa (a book of the dead)” que está en los *diskettes* originales de *Agrippa* y junto con ello los dos recursos sonoros utilizados (el sonido del cierre de un obturador de cámara fotográfica y el de un disparo, que se encuentran en los archivos, “camera7.aiff” y “gunshot.aiff” en el programa original) así como el escaneo en blanco y negro “pict1.png” del rótulo de los álbumes Kodak Agrippa originales que también se reproducía en la esquina superior del objeto *Agrippa* y reemplazar en el código el texto en inglés por el traducido, para luego compilar esa versión en un archivo ejecutable que pueda correr en un entorno de software contemporáneo o en un emulador del OS de la Apple II para la que se escribió el software de *Agrippa*.⁴

3 Los objetos técnicos como materia poética

El poema “Agrippa (Un Libro de Los Muertos)” consiste de trescientos tres versos divididos en seis secciones: I (vv. 1-97), II (vv. 98-144), III (vv. 145-181), IV (vv. 182-217), V (vv. 218-262) y VI (vv. 263-303). En las secciones I, II y III el yo poético abre el álbum, y se describen las fotografías viejas que hay en él. El álbum de fotos es “el libro de los muertos”, la familia paterna del padre de Gibson que murió cuando este era un niño. El

⁴ Estos archivos han sido puestos a disposición por el análisis de la imagen del disco de Agrippa realizado por François Grieu (2008) y el crackeo *académico* realizado por Freek Wiedijk (2011) incluidos en el acervo de *The Agrippa Files*.

álbum es descrito en su materialidad (“de papel corrugado” (v.9)) y su degradación física (“Negro y quemado por el tiempo.” (v. 10), “sus férulas de metal carcomidas por el oxígeno” (v.15)). El paso del tiempo se asocia en la progresión de los versos a la degradación material que paradójicamente afecta a las imágenes fotográficas, supuestos momentos eternizados. La tensión entre la eternidad de la imagen fotografiada y la contingencia de la existencia material de la copia articula esta sección y las dos siguientes. La materialidad remite a la inevitable degradación material de los registros que justamente apuntan a evitar el olvido: la fotografía envejecida, los epígrafes manuscritos borrados (“Dentro de la tapa él grabó algo en granito tenue / ahora perdido / entonces su nombre” (vv. 17-19)). La remisión a la materialidad particular de los distintos objetos y productos técnicos también es recurrente: el “granito tenue” (v.17) del lápiz, la “fantasmal claridad Kodak” (v. 41) de las imágenes fotográficas, el “dulce y caliente hedor” (v. 31) de la sierra eléctrica. Como la madalena de Proust, la infancia está asociada a los olores de un entorno. Sólo que en este caso se trata de un entorno donde las máquinas, el “mecanismo” que articula iterativamente el poema, son el lugar sobre el que vuelve la memoria. Entendemos este recurso como una desidealización de la técnica, en la cual se diluye su connotación de futuro al presentarla como pasado sujeto a la degradación y al olvido. Este tono se ve acompañado por una progresión de la técnica que resalta el contraste entre un mundo rural y uno crecientemente urbano, que va de los “zapatos blancos de la ciudad” (v. 75) (que contrasta con la imagen del niño “aún con sombrero de paja” (v. 66)) a el “auto de paseo con techo de lona” (v. 78), del “elegante arco / de cemento” (vv.80-81) a “una demolición posterior” (v. 90) o del “Barco a vapor en el río Ohio” (v. 154) a “la ribera lejana / repleta de fábricas” (vv. 157-158). Para la traducción fue necesaria una contextualización minuciosa del mundo tematizado en el poema en el que cada objeto técnico mencionado debe ser traducido con rigurosidad y ello implica una reconstrucción de las tecnologías referidas para mantener el sentido de la iteración del “mecanismo”.

Los versos “ALBUMS / CA. AGRIPPA / Solicite Hojas Extra / Por Letra y Nombre” (vv. 5-8) repiten el fragmento que se reproduce en la tapa del objeto libro (ver imágenes 33 y 34) y que es una reproducción de una parte del álbum marca Agrippa encontrado por Gibson cerca la fecha de inicio del proyecto *Agrippa*. El detalle apunta a la indicialidad inherente a un objeto indiscutiblemente aurático como lo es un álbum de fotografías familiares de comienzos de siglo cuyos negativos previsiblemente ya se han perdido. Lo aurático del objeto único también guarda una relación con la propia biografía del escritor y

el valor de la mirada que devuelven esos retratos en cuyas écfrasis pueden rastrearse los ecos de los “incunables de la fotografía”, como los califica Benjamin, y que son de una época de menor separación entre las esferas de la técnica y la cultura, ya que la fotografía, en su estadio artesanal, podía ser incorporada a la tradición: “El rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista. En una palabra: todas las posibilidades de este arte del retrato depende de que aún no se ha producido el contacto entre la actualidad y la fotografía” (Benjamin 2004, 29). En las imágenes que el yo poético describe puede identificarse la condición aurática de los retratos en una época de transición entre el espacio rural y el urbano, entre el saber técnico y el tecnológico, entre un modo de producción artesanal y uno industrial. Como señala Benjamin, esas fotografías

surgieron en un contexto en el que al cliente le salía al paso el fotógrafo sobre todo en calidad de un avanzado técnico, mientras que para el fotógrafo cada cliente pertenecía a una clase en ascenso, dotada de un aura que anidaba hasta en los pliegues de la levita o de la *lavallière*. Pues esa aura no es el simple producto de una cámara primitiva. Más bien ocurre que en esos primeros tiempos el objeto y la técnica se correspondían tan exactamente como divergen en el siguiente periodo de decadencia. Una óptica avanzada pronto dispuso de instrumentos que vencieron completamente lo oscuro hasta perfilar las imágenes como en un espejo. (Benjamin 2004, 37)

La lectura benjaminiana señala una época de correspondencia entre técnica y cultura. La época (entre 1917 y 1924) y el lugar en el que se tomaron las fotografías (un pueblo rural del sur de los Estados Unidos), en conjunción con el abaratamiento de las cámaras portátiles pequeñas, que propició la aparición de una práctica fotográfica amateur guarda similitudes con la época descrita por Benjamin. Esta práctica específica, en el contexto puntual de un espacio en tránsito entre una sociedad tradicional a una industrial, constituyó un momento especial que replica los aspectos de imbricación entre técnica y cultura que Benjamin detectaba en la fotografía de mediados del siglo XIX en fotógrafos como David Octavius Hill (Benjamin 2004, 28–35). La imbricación vuelve a aparecer en otros “mecanismos” de la época como la sierra eléctrica que va dando forma a la madera. Con los años el desarrollo industrial modifica esa situación inicial hasta transformarla en un tiempo perdido.

Las referencias a la modernización acentúan el extrañamiento y el contraste, la idea de atraso ante un progreso que se ve incluso en su ausencia como en el caso de “La calle principal” que “no está pavimentada” y la “luz eléctrica que “cuelga / de un cable flojo” (vv. 162-165). El agente de ese impulso modernizador es la figura del abuelo fascinado por los materiales modernos que perviven con el tiempo pero “sin encanto entre las extensiones / de dulces y desparejos ladrillos mohosos que conocieron las herraduras de los / caballos yanquis” (vv. 174-175). En estos versos puede verse la tensión entre el pasado acumulado sobre algunos materiales que van registrando en su decadencia el paso del tiempo frente a los modernos que se mantienen aparentemente inalterados pero desentonan con el espacio.

La tensión se vuelve a hacer presente en la contraposición entre los modernos Oldsmobile estacionados en la calle y el “piso del almacén de tablones de madera” (v.155). La dimensión social del progreso (y las tensiones que implica) también puede verse en la ironía sobre la ampliación del comedor de la estación de buses al tirar los baños para la gente de color cuando ya “no fue más necesario” (v. 234). La conquista de derechos civiles puede rastrearse en los cambios edilicios que pasan a albergar “una fría cueva de sueños fluorescente” (v. 238) pero donde aun persistían los miedos “de aquellos otros incalculables” (v. 241) torturados por la policía en esos baños.

La referencia es oblicua pero permite reconstruir el conservadurismo de un pueblo del sur rural de los Estados Unidos, donde hay un baño para negros, donde el sheriff controla que quien se baja del bus vuelva a subir y donde, se sugiere, algunos sufrían o no “según la ley creyera adecuado” (v. 245). La creciente red de comunicaciones viales es así otro signo del progreso (y las reacciones que genera). Otra expresión del ubicuo “mecanismo” que también puede verse en los semáforos cuyos temporizadores se escuchan a una cuadra de distancia; “mecanismo” que resuena también en el gruñido de los camiones sobre la autopista. Finalmente, la estación es derribada y reemplazada por “una filial de una cadena” (v. 296) pero el yo poético ya está en un tiempo absolutamente futuro, el distrito de Chiyoda-ku en Tokio donde un temporal hace bambolear los faroles pero en completa conciencia del mecanismo antes intuido.

La repetición de la imagen de la luz eléctrica que sobre el cable flojo en Wheeling en 1921 “sugiriendo la dirección en la que podría caer en un vendaval” y los faroles que se bambolean en Tokio en el presente del poema, setenta años después (y en las antípodas de un pueblito rural y conservador) marcan una contraposición entre Tokio y Wheeling. La contraposición organizada a partir de la iteración del mecanismo constata

una maduración sentimental del yo poético y, entendemos, impide hablar, como lo hacen otros críticos, de un “tono elegíaco” (Liu 2004), o mucho menos “apocalíptico” (Schwenger 1994) sino de una plena conciencia de la matriz técnica del mundo pero “riéndose” (v. 303).

Por otra parte la contraposición cierra el círculo establecido entre dos objetos. El primero son los cortaplumas fabricados en Japón que eran uno de los objetos recordados de la infancia (asociados además al hábito infantil de comer sandías, típico del sur rural de los Estados Unidos). El segundo es el paraguas invertido en medio del temporal en Chiyoda-ku en ese mismo Japón, antes era lugar incierto de origen de las baratijas compradas en Wheeling. Es justamente ese Japón donde las lámparas que se bambolean, donde el “mecanismo” resulta gracioso (y no ominoso) al ser zarandeado por la naturaleza.

4 El mecanismo y la memoria

El “mecanismo” es la imagen que articula el poema. Aparece bajo formas diversas: el libro de fotografías, la cámara de fotos, la pistola, la red de semáforos, la ciudad, el alumbrado público. También se infiere en la red de caminos, en la oficina de leva, la oficina de migraciones (es decir, en los “mecanismos” del Estado). Sin embargo, no consideramos que en el poema el “mecanismo” aparezca en un sentido ominoso desde el momento en que se puede tener conciencia del mismo, incluido en la propia historia, cuando puede mover a la risa, o, en términos benjamíneos, producir una “experiencia”. La iteración del “mecanismo” en el poema se corresponde con instancias de introspección propias de cada edad: el recuerdo de la muerte del padre al cerrar el libro, el momento de comprensión de la propia mortalidad al dispararse el arma, el despertar sexual, nuevamente el recuerdo de la propia mortalidad al ser casi golpeado por el rebote del disparo, la conciencia del mundo y su complejidad al escuchar el temporizador de los semáforos al regresar de solo y noche, la madurez alcanzada con el exilio evitando la leva para ir a Vietnam, y la revisión entera de la propia vida desde la distancia temporal y geográfica. Estos recuerdos asimilados en los instantes en los que se toma conciencia del mecanismo se corresponden a la descripción de fragmentos de vida, casi instantáneas que repiten la écfasis de las fotos, que marcan cortes en la propia historia, asimilando la experiencia personal la división física a lo que ocurre dentro del mecanismo, al tomar una fotografía “Siempre / Dividiendo esto de aquello” (vv. 102-103). Los

momentos están asociados vivamente a los olores que se desprenden por el accionar del mecanismo. Se trata del sentido más difícilmente aprehensible por medios técnicos y sin embargo el más fuertemente asociado a la “memoria involuntaria” descrita por Proust (y que es fundamental para el concepto benjaminiano de “experiencia”):

El olor es el refugio de lo inaccesible de la memoria involuntaria. Difícilmente se asocia con representaciones visuales; entre las representaciones sensoriales sólo se emparejará con el mismo olor. Si el reconocimiento de un aroma tiene, antes que cualquier otro recuerdo, el privilegio de consolar, tal vez sea así porque adormece la conciencia del paso del tiempo. Un aroma deja que se hundan los años en el aroma que recuerda. (Benjamin 1998, 158)

Esto es visible en el caso del olor de la brea de la sierra eléctrica que come “hacia adentro de las décadas” (v. 33), donde se pone en tensión la temporalidad orgánica y la del mecanismo que libera el olor pero supone también una violencia creadora. O, nuevamente, el olor del aserrín en el aserradero familiar. Y luego el “extraño aroma brillante de savia” que “revive” (v. 139) con el balazo que perfora la baranda de la escalera. Y aquí cabe retomar la importancia de los efectos sonoros del poema en su forma digital: las únicas dos irrupciones sonoras remiten al obturador primero y al disparo después.

El disparo detiene la vida, sea produciendo imagen o provocando muerte. Se establece así la relación, recurrente, entre la imagen fotográfica y la muerte, subrayada también por el título que describe a un álbum de fotos como el libro de los muertos.⁵ Dos conceptos benjaminianos son fundamentales para nuestra interpretación. El de “experiencia”, que incluye a la muerte como la instancia última de transmisión de la misma, y que se complementa con la idea de “memoria involuntaria”, vinculada a aquellos recuerdos que no podemos controlar. A la memoria técnica, controlable, discreta como la de las fotografías o los periódicos, se contrapone esta forma de memoria imprevisible que irrumpe en el orden del pensamiento racional y que, en el poema, revela el paso del tiempo y la acción de la técnica sobre la naturaleza a través del olor de la madera, cautivo en las formas de la carpintería y que la propia técnica libera en un disparo accidental.

⁵ El título también presta lecturas diversas ya que por la indistinción entre singular y plural, podría estar aludiendo a “El libro del muerto”, es decir, el padre. Optamos por la traducción más inclusiva en plural (el padre, pero también el resto de su familia).

Benjamin indica un quiebre entre la “rememoración” de la “memoria involuntaria” y los registros técnicos:

Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, ese aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario. Los procedimientos fundados en la cámara fotográfica y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la memoria involuntaria; hacen posible fijar por medio del aparato y siempre que se quiera un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en asecuciones de una sociedad en la que el ejercicio se atrofia. (Benjamin 1998, 161)

La lectura benjaminiana coincide con la división eterna de “esto y aquello” (v. 103). Pero en el poema, la no intencionalidad del uso del objeto técnico como causa de la conciencia del mecanismo se relaciona con la memoria de infancia. La memoria técnica, por otra parte, se auratiza. Perdidos los negativos, el viejo álbum deviene objeto único, un libro de los muertos que pone en funcionamiento la memoria involuntaria y que permite con ello “hacer experiencia” al insertar la propia vida en un contexto histórico particular, donde tradición y modernización colisionan. Aquí consideramos necesario recuperar el otro rasgo del concepto benjaminiano de “aura”. Como indicamos al comienzo de este capítulo, Benjamin afirmaba que los retratos, las fotografías donde todavía hay rostros humanos, son el último reducto cultural de un medio progresivamente tecnificado, arrancado de la práctica artesanal e inserto en la lógica de producción capitalista. Las fotos del libro de los muertos no son postales ni documentos, son fotos de familia, imágenes cuya referencialidad es intransferible ya que cobran sentido pleno al introducirse en una historia familiar y personal. Y desencadenan rememoraciones propias de la “memoria involuntaria”, signadas por olores, antes que la “disposición constante del recuerdo voluntario, discursivo, favorecida por la técnica” (Benjamin 1998, 161–162). Como ya hemos señalado, se trata de un caso en el que la separación entre cultura y técnica aún es salvable, precisamente porque en el descubrimiento adolescente, como en la época de transición en la que el abuelo maneja la sierra eléctrica, el “ejercicio” no está atrofiado como en la etapa industrial (y adulta) posterior. No es por ello caprichoso que los muertos, que permiten al yo poético comprender su propia historia, estén en el tránsito de lo rural a lo urbano, de lo particular a lo global, de lo artesanal a lo industrial. La

instancia de tensión y transición puede verse en el modo en el que el yo poético inserta los hechos en una tradición local cuando menciona que las veredas de ladrillo de Wheeling, “conocieron las herraduras de los caballos yanquis” (v. 175) para remitir a la Guerra Civil norteamericana, frente al año de la muerte del padre que aparece contextualizado en una tradición industrial: antes de morir llegó a conocer la caja de transmisión Torqueflite. Así hay una nueva contraposición: entre la herradura, propia de un modo artesanal de producción, y la caja de transmisión, plenamente industrial, ambas asociadas a los modos de transporte de la época y las huellas que dejan en el tiempo.

En función de esta diferencia de tradiciones, vale la pena destacar la disonancia rítmica que introducen dos pasajes casi en prosa versos 160-175 y 178-181, respecto de la versificación libre del poema. El primero describe la casa familiar en Wheeling e introduce un breve momento narrativo en la sucesión de imágenes (fotográficas o recordadas), el segundo es la publicidad de un automóvil que está guardada junto al álbum o quizá envolviéndolo. Aquí se produce una representación textual de la escritura de avisos clasificados, con abreviaturas y yuxtaposición de sustantivos sin verbo, limitándose a enumerar las características del producto, en este caso, del auto, y su precio. El cambio abrupto de registro intercalado en las écfrasis resulta disruptivo por tres motivos. En primer lugar, por alterar la versificación previa y en segundo por introducir un objeto técnico fechado para remitir elípticamente a la propia historia familiar del yo poético, al afirmar en los versos que siguen “Él llegó hasta la época de la radio, la caja de transmisión Torqueflite / pero no mucho más allá, y nunca en ese pueblo” (vv. 182-183). Un dato autobiográfico ofrece una pista para elucidar estos versos: El padre de Gibson murió en un viaje de negocios cuando él, que había nacido en 1948, tenía ocho años (Adams 2007). Así, la muerte del padre está fechada a partir de la aparición de una caja de cambios automática que comenzó a ser utilizada por Chrysler en 1956.⁶ Este detalle, aparentemente fútil, en realidad apunta a la profunda imbricación entre la propia vida y la inscripción histórica de los objetos técnicos. Y, por último, la idea de una publicidad entre los versos del poema, se corresponde con las sobreimpresiones de publicidades de productos tecnológicos novedosos de la primera mitad del siglo XX sobre las representaciones del ADN en los grabados de Ashbaugh en *Agrippa*, estableciendo una nueva imbricación entre vida y técnica, entre tecnologías de registro (las representadas en las sobreimpresiones) y representaciones de representaciones tecnológicamente

⁶ Una historia de las cajas Torqueflite puede encontrarse en: <http://www.allpar.com/mopar/torqueflite.html>.

mediadas del código de la vida (la electroforesis en gel), pero también entre los distintos elementos que componen la obra como un todo: texto, objeto-libro, soporte diskette, código de software, entorno de software.

Bibliografía

- Adams, Tim. 2007. «Space to think». <http://www.guardian.co.uk/books/2007/aug/12/sciencefictionfantasyandhorror.features>.
- Benjamin, Walter. 1998. *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.
- . 2004. *Sobre la fotografía*. Trad. José Muñoz Millanes. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Eco, Umberto. 2010. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- Gibson, William. 2002. «Source Code». *William Gibson - Official Website*. <http://www.williamgibsonbooks.com/source/source.asp>.
- . 2004. «William Gibson - Agrippa, un libro de los muertos». Trad. Saurio. *La idea fija. Revista Bastante Literaria*. http://www.laideafija.com.ar/especiales/gibson/GIBSON_agripa.html.
- . 2008a. «Gibson, William - Agrippa (Un Libro de Los Muertos)». Trad. Da5id. <http://es.scribd.com/doc/6732324/Gibson-William-Agrippa-Un-Libro-de-Los-Muertos>.
- . 2008b. «Agrippa, Un libro de los muertos». Blog. Trad. immorfo. *La tumba del pardo*. <https://immorfo.wordpress.com/2008/04/22/agrippaun-libro-de-los-muertos/>.
- Grieu, François. 2008. «The Agrippa Files “An Analysis of Agrippa Disk Image.”» *The Agrippa Files*. <http://agrippa.english.ucsb.edu/grieu-francois-grieu-analysis-of-agrippa-disk-image>.
- Kirschenbaum, Matthew G. 2008. *Mechanisms*. □: new me
Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Liu, Alan. 2004. *The Laws of Cool. Knowledge Work and the Culture of Information*. Chicago: University of Chicago Press.
- Romano Sued, Susana. 2008. «Poesía de experimentación: traducción del poema visual “Jetzt” de Max Bense al castellano». *Alforja*. □: revista de poesía.
- Schwenger, Peter. 1994. «Agrippa, or, The Apocalyptic Book». En *Flame wars*. □: the
discourse by cyberculture, ed. Mark Dery, 61–70. Durham, NC: Duke University Press.
- Simondon, Gilbert. 2008. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Trad. Margarita Martínez y Pablo Rodríguez. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Wiedijk, Freek. 2011. «Original Text of Gibson’s “Agrippa” Poem Extracted From Disk». *The Agrippa Files*. <http://agrippa.english.ucsb.edu/post/documents-subcategories/the-disk-and-its-code/original-text-of-gibsons-agrippa-poem-extracted-from-disk>.