

## TODOS SOMOS DE CHULA VISTA

*Conversación de Jerome Rothenberg con Charles Bernstein,  
Cecilia Vicuña, Régis Bonvicino y Marjorie Perloff*

Traducción del portugués: Nadia Mondragón y Rogelio Castillo

*Poeta, traductor y ensayista, Jerome Rothenberg nació en 1931, en New York. Es el creador, en la posmodernidad, de lo que hoy se denomina "etnopoésia" —línea de trabajo que incorpora, dándole el mismo peso que a las poéticas occidentales modernas de vanguardia, cánticos, leyendas y narraciones indígenas norteamericanas y de otras nacionalidades así como a otras manifestaciones primitivas, explorando, por ejemplo, fuentes ancestrales del mundo de los judíos, gitanos, ladrones y locos. Kenneth Rexroth se expresó así del trabajo de Rothenberg: "Es uno de los que, realmente, reintegró la poesía norteamericana con la literatura moderna internacional, rescatando, incluso, sus raíces inciertas y auténticas". Robert Duncan hablaba de él como "el bailarín de las nuevas y múltiples identidades del lenguaje".*

*Rothenberg publicó más de 70 libros de poesía. Es co-editor, con Pierre Joris, de la pionera antología de poesía mundial: Poems for the Millennium (dos volúmenes de casi 1000 páginas, cada uno) publicada por The University of California Press en 1995 y 1998. Rothenberg comenzó sus actividades a finales de los años 50, época en la que surgieron varios agrupamientos mundiales que tenían en común el deseo de reexploración del legado de las vanguardias europeas y de las vanguardias locales de principios del siglo xx, y el deseo de repensar seriamente la idea de "vanguardia": el Black Mountain y su verso proyectivo, verso como "campo abierto", de Creeley, Olson y Duncan; los Beats; la Escuela de New York; la poesía concreta, de Eugen Gomringer y de los brasileños, con la proclamación del fin del ciclo histórico del verso; el Living Theater, del cual, además Jerome fue integrante, y otros grupos. Rothenberg es traductor de Kurt*

*Schwitters, Eugen Gomringer, Federico García Lorca, Vitezlav Nezval, Pablo Picasso, etc.*

*Pienso que no hay en Brasil, en el siglo xx, un autor que tenga la trayectoria de Rothenberg, el cual buscó fundir estructuras poéticas indígenas de su país y de otros con la poesía Dada y con la poesía moderna de William Carlos Williams, Gertrude Stein y Ezra Pound (de hecho, Jerome tiene mucho de Pound en su modo de abordar la literatura). Aquí, en Brasil, tales procedimientos fueron intentados, con otro telón de fondo, por poetas de la época colonial como Gregório de Matos y, después, por los románticos Gonçalves Dias y Sousândrade. Léase la siguiente estrofa de El Infierno de Wall Street: —“Que stentor! que pancadaria / Por Phallus. Milita! Urubu, / Pará-engenheiro; / Newyorkeiro. / Robber-indio... oremus tatu!” La cuestión indígena fue explorada, digamos, más temática que estructuralmente por los modernistas, que reaccionaba a favor de un industrialismo contra un cierto Brasil “indio”, estereotipado. Recuérdese, sobre todo, el Manifiesto Antropófago, de Oswald de Andrade y su “Tupi or not tupi that is the question”, y Macunaíma, de Mário de Andrade. Rothenberg establece una analogía entre las poéticas indígenas y la experiencia dadaísta y otras experiencias de poesía sonora de las vanguardias de principios del siglo XX, como el zaum ruso.*

*Titulé esta conversación a cinco voces “Todos somos de Chula Vista” y consulté a Jerome, pidiéndole su opinión. Chula es un tipo de danza de música popular portuguesa ancestral. Es también la palabra que designa una especie de cactus. Además de que chulo, sustantivo masculino, quiere decir grosero, rudo, vulgar, bajo... Rothenberg me respondió: “Es óptima la expresión para el título. En español, «chula» significa algo así como despreocupado, alegre, pillito o malandrín. Como le atribuí a David Antin la autoría de la frase, en respuesta a la pregunta de Vicuña, me parece un título ocurrente, astuto, que funciona muy bien”.*

*Régis Bonvicino*

CHARLES BERNSTEIN: Los diálogos poéticos transnacionales (imaginarios o reales) tanto en Brasil como en Estados Unidos han acontecido con mayor frecuencia entre Este y Oeste que entre Norte y Sur. ¿Usted podría hablar sobre su percepción de esta dinámica y si ve alguna posibilidad de cambio?

JEROME ROTHENBERG: Para “nosotros”, en general, tanto en Brasil como en Estados Unidos, una visión más superficial revela a Europa y a sus lenguas y culturas como referencias obligatorias, sobre todo, para nuestra poesía inicial. En Estados Unidos, Inglaterra fue tanto el origen de la lengua como el poder contra el cual nuestras rebeliones culturales fueron hechas. Creo que tal razonamiento es válido para las actitudes de Brasil en relación con Portugal. De cualquier forma, desde mi punto de vista, habría sido ésa la primera dinámica Este-Oeste —el nuevo mundo formándose con base en el viejo, en el principio, pero con este intercambio progresivamente cambiando de dirección—, las Américas liberándose de los viejos poderes de Europa y, a su vez, comenzando a influenciarlos.

La segunda dinámica Este-Oeste, en mi opinión, está relacionada al predominio de Francia (y en un grado menor otros países europeos) en la época de la primera vanguardia, un impacto inevitable sobre los poetas de las dos (o tres) Américas. En el área de intercambio Estados Unidos-Francia, sobre la cual puedo hablar con más facilidad, debemos señalar dos aspectos. En las primeras décadas del siglo XX, el vanguardismo europeo (francés, alemán, italiano) representó los límites de la innovación formal, percibidos de modo más fuerte (y más combatidos de otra manera) en las artes visuales, pero los poetas norteamericanos que eran receptivos a experiencias (Williams, Pound, Stein, Cummings) también se abrieron al impacto y a las influencias de los innovadores de ultramar. De manera progresiva, la ficción norteamericana (y en cierta medida las primeras películas norteamericanas) comenzó a dejar su huella alrededor de 1920, no

solamente en el eje Este-Oeste, sino también en el Norte-Sur y en otras direcciones. Al mismo tiempo, la “gran tradición”, como la llamábamos en Estados Unidos, era esencialmente europea — la “gran tradición” de las obras “clásicas”, que estaban siendo repensadas por algunos, pero que mantenían su influencia global como el “cañón del Oeste”.

Otra, digamos, tracción Este-Oeste, para los Estados Unidos, fue la del Pacífico: el extremo Oeste, que seguimos llamando, según el modelo europeo, extremo Este. Algo de esta naturaleza ya estaba presente en el “passage to India” (“pasaje a la India”) de Whitman, y la influencia China en el primer movimiento poético nacido en América, el “imaginismo”, era evidente en la “invention of China” (“invención de China”) de Pound, como en el trabajo de otros de sus compañeros. Diferente de la conexión europea, sin embargo, no existía la presencia de lo nuevo e innovador viniendo de aquella dirección oriental, aunque nuevos poetas en China y en Japón sentirían enseguida el impacto de los mismos innovadores radicales que estaban reformulando la poesía occidental con sus ideas, entre otras, de *open verse* y lenguaje demótico.

Mi propia experiencia con estas directrices fue un poco distinta. Las circunstancias de mi involucramiento con la poesía fueron posteriores a la Segunda Guerra Mundial —casi una década después—, y la poesía norteamericana (en especial con el surgimiento del movimiento *Beat*) estaba lista para abrir su camino y compartir su espacio con los contemporáneos europeos —incluso hasta predominar en algunos lugares. Sin embargo, la situación era mucho más compleja de lo que parece. En Estados Unidos, por ejemplo, yo formaba parte de un movimiento de poetas que miraba tanto al exterior como al interior, en términos “nacionales”, y uno de los gestos más importantes para nosotros fue un regreso a la generación anterior de poetas sudamericanos, así como a algunos de nuestros poetas contemporáneos. Eso in-

dicaba una nueva perspectiva —a finales de los 50 y a principios de los 60— a partir de poetas como César Vallejo, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Octavio Paz y otros más, una apertura a sus experimentos y un trabajo acelerado de traducción para transmitir aquellos experimentos. Estuve bajo aquel hechizo junto con un grupo de poetas norteamericanos como Clayton Eshleman, Bly, Tarn, Wright, Paul Blackburn, Edward Dorn, y otros como Eliot Weinberger o David Guss, más conocidos por sus traducciones que por sus propias creaciones. Al mismo tiempo, hubo un profundo interés por escritores afrocaribeños como Césaire y Depestre y, también, un profundo interés por la poesía visual y concreta brasileña.

Por primera vez nuestra idea de “poesía transnacional” comenzó a penetrar en la “raíz americana” a favor de una nueva “poesía clásica”, resultando de fuentes de indios americanos, junto con un reconocimiento atrasado de las posibilidades literarias y extraliterarias de la cultura afro-americana. Fue mi oportunidad, con *Technicians of the Sacred (Técnicos de lo Sagrado)* (1968), de abrir caminos en todas las direcciones —Este-Oeste, Norte-Sur, tercer y cuarto mundo— los dos últimos son parte de la distinción norte-sur a la que usted debe estar refiriéndose en su pregunta. Si mi búsqueda se enfocara en *orígenes* —orígenes trans-humanos, como yo los veía— había otros mejor ubicados y más calificados para explorar las posibilidades y destinos *contemporáneos* de tal etnopoética. (En los últimos años, ya que vivo en la frontera entre México y Estados Unidos, tuve también la posibilidad de explorar un transnacionalismo al cruzar la frontera varias veces, como menciona Mark Weiss en el título de una nueva antología bilingüe de la poesía de Baja California, *al otro lado\** ).

\* En español en el original (N. De los T.)

Este y Oeste, Norte y Sur, este “transnacionalismo” y/o “transculturalismo” (palabras que engloban mejor que internacionalismo y con menos connotaciones negativas que globalización) ha sido utilizado desde 1960 por varias revistas multilingües (*El Corno Emplumado* [en México], *Gate* de Stefan Hyner [en Alemania], *Change* y *Action Poétique* [en París], *Sulfur* y *Caterpillar* de Eshleman, *Hambone* de Nathaniel Mackay), y por varios festivales y reuniones de poesía y, más recientemente, por la actividad transnacional renovada vía internet. Todo eso apunta a una porosidad de fronteras, incluso en una época donde una presión contraria al aislamiento cultural y conflicto étnico / religioso está nuevamente arremetiendo de manera furiosa en todo el mundo.

Hace algunos años, Donald Allen, que estaba componiendo su antología central, *The New American Poetry* (*La nueva poesía americana*), me describió, con un toque personal, como alguien que está incorporando a la idea de una “poesía internacional” diferente, creo yo, de lo que él estaba haciendo entonces. Quedé poco satisfecho con eso en la época, pero, en los años siguientes, acepté lo que realmente soy y quiero ser. Desde mi lugar, intento cruzar fronteras y periodos mientras permanezco firmemente arraigado donde vivo y trabajo. Mi antología poética más reciente, *Poems for the Millennium* (*Poemas para el Milenio*), es una celebración de esta postura.

CECILIA VICUÑA: Por favor, hable un poco sobre sus procesos de creación, en sus inicios y en este momento. ¿Hubo fracasos?

JEROME ROTHENBERG: Mi sentido poético viene directamente de la poesía —la idea, aprehendida desde el inicio, de que el lenguaje formado y manipulado del poema no podría ser sostenido en el papel, con eso pierde la mitad de su poder, por una tradición de lectura silenciosa. Me gustaba pronunciar las palabras en voz alta —tanto poesía como diálogos de obras de teatro, que acostumbraba leer y representar con mucho placer cuando

era niño. Deseaba ser actor, pero me di cuenta después de un tiempo que era muy tímido para eso, que yo retrocedía ante un papel, presentándome en público como alguien que yo sabía que no era.

Leer poesía o representarla era diferente, algo más cercano a la música, aunque yo no tocara ningún instrumento o cantara, sentía un inmenso placer al leer un texto. De joven leía poemas en voz alta con amigos o me encerraba para representar obras enteras de Shakespeare, solo, haciendo diferentes voces (creo). Cuando surgieron las primeras grabadoras (magnetofones), recuerdo el impacto al oír mi voz leyendo a Whitman o, incluso, poemas de mi propia creación. Y algunos años más tarde, después de la graduación en Michigan, le di a Austin Warren, en ese entonces un “nuevo crítico” famoso, una cinta grabada “leyendo a Walt Whitman” como trabajo final de semestre —mi selección y mi voz, junto con imitaciones (escritas) de Emily Dickinson— y estuvimos de acuerdo, pienso, que así era como debería ser.

Pasaron también otras cosas, más evidentes a medida que conocía el mundo exterior. Recuerdo una grabación del actor John Gielgud leyendo poemas (nuevos y antiguos) los cuales un amigo, más viejo, me había regalado, *Façade* (*Fachada*) de Edith Sitwell y *Four Saints* (*Cuatro Santos*) de Gertrude Stein un poco después, y cuando tenía 16 o 17 años, una serie de lecturas de poetas en New York —Dylan Thomas, T.S. Eliot, e. e. cummings y otros. A veces imitaba sus voces, preocupado por mi acento neoyorkino antes de empezar a apreciarlo como algo valioso para mí. Todo eso fue un preámbulo de lo que se hizo posible más adelante.

La etnopoética llegó gradualmente y no tomó forma hasta finales de 1950 o principios de 1960. Lo que recuerdo de un periodo anterior son las canciones de las sinagogas del barrio y mi propia participación en la época de mi *bar mitzvah*. Había resistencia, pero también atracción, y siento dificultad en darle

alguna importancia. Pero era, obviamente, una forma distinta de presentar el lenguaje, como eran las diversas cosas que llegaron a mí: las voces de predicadores negros en la radio, el blues hablado de cantantes como Woody Guthrie y Peter Seeger, letras sin palabras de jazz e improvisación vocal, incluso antes de que conociera cualquier cosa sobre poesía sonora y Dadá, el sonido del latín y griego cantado en las iglesias católica y ortodoxa donde, también, nos aventuramos. Recuerdo antiguas grabaciones que quedaron disponibles a través de Folkways Records y de la Biblioteca del Congreso —principalmente los carteles en los cuales las letras estaban escritas.

Asimismo, los textos son los que realmente me interesaban —especialmente aquellos que me guiaron por las maravillas de las tradiciones orales y místicas que ellos representaban a través de la escritura y de la traducción. Cuando la facultad me dio acceso a las bibliotecas y a una gama más grande de tales obras —a finales de los 40 en New York, principios de los 50 en la Universidad de Michigan— la idea de una etnopoética comenzó a tomar forma para mí. Aquellos destellos coincidieron con una explosión en la década siguiente de lecturas en público y representaciones, en *espacios alternativos* que sacaron el trabajo a la *superficie*. Había, también, presentaciones de poesía y jazz que me animaban, y tal vez hasta más, en mis primeros encuentros con Jackson Mac Low y otros poetas de Fluxus y artistas para quien John Cage era, ciertamente, el personaje central.

Eso era parte de lo que estaba “en el aire” —nuestro propio *paideuma*, como Pound y Frobenius lo llamaron— y me permitió considerar cómo obras orales y tribales podían encajar en la nueva configuración que estaba surgiendo. Organicé dos lecturas de «poesía primitiva y arcaica» en New York y alrededor de 1966 o 1967 estaba trabajando en *Technicians of the Sacred*. Antes de que el libro saliera, conocí al antropólogo Stanley Diamond, quien me llevó a lo que sería una gran relación con los indios



Seneca en el oeste del estado de New York. Y ya dentro de su área de trabajo, también, conocí al gran etnomusicólogo norteamericano David McAllester, que había trabajado durante décadas en canciones y rituales de los Navajo. Lo que estas experiencias me dejaron fue una serie de traducciones experimentales, tanto como forma de arte, texto derivado de fuentes orales, en el caso de los Seneca, como una traducción de sonido-para-sonido y música-para-música en el caso de las “canciones sobre caballos” de los Navajo.

Nada de eso sucedió aisladamente, sino que fue acompañado de representaciones de mi propia poesía, en las cuales yo me involucré con compositores y músicos (Charles Marrow y Bertram Turetzky, principalmente, pero también Pauline Oliveros, Philip Corner y George Lewis, entre otros). Empecé a incorporar obras Dadá y mi propia extensión de las obras Dadá al repertorio de mis representaciones, escribí e interpreté obras para radiodifusoras (alemanas en su mayoría) y trabajé con Living Theater y sus ramificaciones de trabajos más extensos de representación de poesía.

De esa forma, la representación —inspirada por la experiencia etnopoética— exigió mucha de mi energía mientras continuaba explorando las dimensiones semánticas de la poesía para finalmente regresar al libro como el otro lugar básico de composición y representación. Era mi intención —en el tiempo que me fue dado— tratar de ser un poeta de todas las maneras posibles para mí.

RÉGIS BONVICINO: ¿Cuál es su opinión sobre las “antologías”? ¿Usted piensa que corren el riesgo de ser superficiales? De esta forma, ¿cuál es, en su opinión, el destino de la poesía escrita hoy? Jerome Rothenberg: A mediados de 1960, tuve la oportunidad de hacer una enorme antología de un sector de la poesía que, hasta entonces, raramente había sido incluido en antologías.

Usando el lenguaje de la época, las palabras que describían aquel sector eran “primitiva” y “arcaica”, pero pensé haber cambiado eso con la frase inicial: “Primitivo significa complejo”. (Más tarde prescindí de aquellas palabras.) Al componer el libro *Technicians of the Sacred*, percibí que una antología no necesitaba ser un instrumento de conservación, sino que podría ser usada como vehículo de transformación. Mi intención con *Technicians*, era explorar la poesía oral y sus profundas tradiciones culturales en una escala global. Lo que me llevó también a formas alternativas de escritura y a otras presentaciones visuales de lenguaje, además de una atención a los contextos visionarios chamánicos para la poesía y para formas de lenguaje construidas que recordaban lo que aprendemos a ver como poesía. Incluí una sección de “comentarios”, en la cual pude especificar aquellos contextos y conectar obras tradicionales, generalmente ritualizadas, para nuestra propia poesía experimental —como la conocíamos o como estábamos intentando inventarla.

Con el paso del tiempo, pude ver las antologías como una especie de montaje de tamaño épico —una obra profundamente elaborada y construida— y como un manifiesto para cualquier poesía que estuviera por venir. La superficialidad, ya que usted hizo la pregunta, no era parte del plan. Por el contrario, mi propuesta para las antologías históricas y etnopoéticas era “reconfigurar el pasado poético desde el punto de vista del presente”, y para los modernos y posmodernos era simplemente: “I will change your mind.” (“Cambiaré tu mente.”) (Aquí, el juego de palabras, probablemente, sólo es percibido en inglés). Los siguientes montajes de antologías vinieron después de *Technicians of the Sacred*:

- *Shaking the Pumpkin (Sacudiendo la calabaza)* —poesía tradicional de los indios norteamericanos, con comentarios similares a aquellos de *Technicians of the Sacred*;

- *America a Prophecy (América: una profecía)* (con George Quasha): una nueva lectura de la poesía (norte) americana de la era precolombina hasta el presente;
- *Revolution of the Word (Revolución de la palabra)*: una nueva perspectiva de la poesía americana experimental entre las dos guerras mundiales;
- *A Big Jewish Book (Un gran libro judío)* más tarde conocido como *Exiled in the World (Exiliado en el Mundo)* con el título secundario de: *Poemas & otras visiones de los judíos de la era tribal hasta el presente*;
- *Simposium of the Whole (Simposio del Todo)* (con Diane Rothenberg): una colección de textos que llamé de etnopoética, de Vico a María Sabina y Robert Duncan;
- *Poems for the Millennium* (dos volúmenes con Pierre Joris): una antología global de la vanguardia modernista y posmodernista;
- *A Book of the Book (Un libro del libro)* (con Steve Clay): una variedad (diversidad) de ensayos y obras verbodisuales que exploran la poética y la etnopoética del libro y de la escritura.

Pienso que es difícil decir cómo se aplica eso al “destino de la poesía escrita”. Tal vez palabras como éstas, que toman la forma de libros necesariamente grandes, darían la impresión de aumentar el ámbito de la escritura, donde incluso lo que antes era oral parece, como en la formulación de Mallarmé, existir para terminar en un libro. El futuro del libro no me preocupa, me preocupa más lo que va dentro del libro. Siento que mis esfuerzos son justificados si soy capaz de abordar un nuevo o un viejo tópico de nuevas maneras. También espero, personalmente hablando, que las antologías, los grandes libros que hice, sean leídos junto con mis poemas y traducciones (algunas contenidas en las antologías) como un todo, un proyecto unificado. Por sobre todo, me gustaría pensar en ellas como un presente para y de poetas y otros que vivieron —más que yo— una vida de poesía.

MARJORIE PERLOFF: ¿Cómo influyó la traducción del dadaísmo alemán y de la poesía concreta —Schwitters, Ball, Jandl, etc.— en su propia poesía? ¿Es más compatible con usted que el dadaísmo francés?

JEROME ROTHENBERG: Entre los dadaístas, Schwitters fue, claramente, aquél con quien tuve un encuentro más prolongado a través de la traducción, mientras que el poeta concreto con el cual trabajé exhaustivamente fue Gomringer, y no tanto Jandl. Con Ball, la única forma de traducción que intente hacer fue una representación de su trabajo sonoro, *Karawane*, que incluí en mi propia recreación de *That Dada Strain (Aquel Estilo Dada)*. Las traducciones, también, incluyeron un grupo menor de poetas de la lengua francesa como Tzara y Picabia, pero *That Dada Strain*, la serie completa de poemas, mi reacción fue paralela a las traducciones.

A finales de 1950 y principios de 1960, cuando el gran libro *Dadá* de Motherwell me introdujo al movimiento, pensé que era necesario una compilación exclusivamente de poemas. Motherwell había presentado muy pocos, entonces anuncié que yo estaba preparando una antología que se llamaría *That Dada Strain* y sería publicada por mi editorial, Hawk's Well. Traduje unos cuantos poemas de Tzara, Arp, Schwitters, Huelsenbeck y Picabia, pero la editorial no duró mucho y me desvié de este objetivo. No volví a hacer nada parecido hasta 1970 y *That Dada Strain*, como surgió en la época, era una serie de poemas dirigido a los poetas dadaístas —una especie de *transcreaciones*, término acuñado por el brasileño Haroldo de Campos.

Actuando así, no creo que estuviera favoreciendo tanto el dadaísmo alemán como el dadaísmo de Zurich —incluso porque la postura antiguerra y transnacional de los exiliados de Zurich correspondía a mis sentimientos sobre Vietnam y a las consecuencias de Vietnam— sobre toda la experiencia de guerra y represión en el siglo xx si llegara a eso. Aún así, París está muy

presente en dos poemas iniciales, así como la Alemania de Schwitters en el poema dedicado a él. Me concentré en Schwitters otra vez más adelante —por medio de la traducción— porque lo vi como un extremista experimental, cuyo trabajo coincidió con mucho de nuestro propio tiempo, y nunca había sido traducido y trasladado al inglés. (Excepto por él mismo, obviamente, cuando estuvo exiliado en Inglaterra). El hecho de que el propio Schwitters fuera víctima de la guerra y del fascismo también me atraía.

Además de eso, traté de presentarlo como precursor de la poesía concreta, pero sus poemas concretos así como sus poemas sonoros y sus poemas en inglés no requerían de traducción. Las traducciones de poesía concreta que hice fueron de Gomringer —un libro completo traducido al inglés como una especie de manual, creía, no solamente de la poesía de Gomringer, sino de los fundamentos de la traducción, trabajando en un área de poesía mínima que parecía huir de la traducción. Para mí, un proceso de transcreación fue un conjunto de canciones de carácter ritual que traduje de la “sociedad de los animales místicos” de los indios seneca. Ya los había reunido con la colaboración del cantante y ritualista seneca Richard Johnny John, y quería mostrar la sofisticación del uso aparentemente mínimo de palabras y vocablos (sonidos “sin sentido”) en el canto seneca. En lugar de intentar comprender un poema-canción como éste:

#### UN POEMA PARA LOS ANIMALES MÍSTICOS

Los animales vienen  
He-eh-eh-heh.

Lo comprendí así:

Los animales vienen

H E H E H H E H  
H E H E H H E H  
H E H U H H E H  
H E H E H H E H  
H E H E H H E H

Pensé que los resultados seguían el sentido de lo que Ernest Fenollosa, precursor en el ejercicio y en el decir algo diferente en el campo de la traducción, había llamado “un destello brillante de poesía concreta”.

MARJORIE PERLOFF: Al traducir, ¿usted intenta recrear los ritmos del original o adapta el trabajo al lenguaje norteamericano?

JEROME ROTHENBERG: Yo diría que las dos formas de abordar son posibles y, quizá, una tercera un poco diferente de las dos. Depende de la proximidad de las dos lenguas o tradiciones poéticas y qué características estoy tratando de resaltar o qué quiero probar. En general, prefiero un lenguaje norteamericano y contemporáneo, pero si hay un elemento crucial en el original que va contra eso, intento mostrarlo, aunque sea apenas importante, de una forma considerablemente exagerada. Con Lorca, por ejemplo, cuando traduzco *Suites*, quiero que ellas fluyan en el inglés norteamericano, pero con ecos del lirismo español que de otra manera sería extraño para mí, o con indicios de rima y canción, donde parece natural que ocurran. (Las traducciones del provenzal de Paul Blackburn son un modelo —aun más contemporáneas e interesantes musicalmente hablando que las versiones casi victorianas de Pound.) Mientras, en *The Lorca Variations* (*Las Variaciones Lorca*) que son, tal vez, mi mejor tentativa de transcreación o de lo que llamo en algún lugar de “othering”, me aferro a los elementos del vocabulario de Lorca de mi traducción directa de *Suites* y creo poemas que puedo considerar esencialmente míos.

Hay muchas otras formas de abordar, pero hablaré solamente de una más, sobre la cual discrepamos en una ocasión. Al traducir a Schwitters, a veces (no siempre), deliberadamente me adaptaba (ajustaba) al inglés errático de sus poemas en inglés y a sus autotraducciones, supongo que en el sentido de ubicarme en su lugar como autotraductor. También encontré un grado de irregularidad, igualmente intencional, en su alemán, entonces creo que estamos a mano.

CHARLES BERNSTEIN: La mayoría de los poemas de *A Book of Witness* (*Un libro de testimonio*), su nuevo libro, están centrados en las posibilidades del “yo” y, por extensión, en la expresión personal. Sin embargo, gran parte de su trabajo, como editor, poeta y traductor, ha intentado descentralizar el verso convencionalmente auto-expresivo. ¿Puede hablar sobre la tensión entre expresión y construcción en su trabajo?

JEROME ROTHENBERG: Ésta fue, ciertamente, una de las ideas motrices de *A Book of Witness*, algo en lo que había pensado antes, pero en la cual nunca había trabajado tan deliberadamente. El problema de la auto-expresión pasó a dominar muchas de las aproximaciones convencionales de la poesía, al convertirse la poesía casi exclusivamente en una arena para la voz lírica, de la primera persona. Como muchos de nosotros, escapé de esa idea fija y, como la mayoría de nosotros, resistí a ella. Mi idea de la poesía era que, aun cuando trabajábamos en formas más breves, la variedad de voz a la que teníamos acceso, así como la variedad de temas o vocabulario, debería ser ilimitada. Al mismo tiempo, estaba fascinado por ciertos trabajos —en gran parte, pero no exclusivamente de etnopoética— en los cuales la primera persona (“yo” y “me”) era usada de formas que iban más allá de lo personal. Usé la primera persona femenina y masculina.

Todo eso, como usted dice, es un problema de composición y de expresión, y no estoy seguro si expresión o auto-expresión es

algo además engañosa cuando hablamos de ella. En retrospectiva, veo que estaba usando el pronombre “yo” para establecer una serie de repeticiones, más por el bien de la contradicción que de la concordancia. Claro que podría cambiar a la tercera persona (“él” o “ella” o “ellos”) con resultados semejantes, pero el poder del “yo” y una cierta fluctuación en su uso —entre realidad y ficción— tenía un significado diferente. Estaba claro que el lenguaje me permitía el “yo” para testificar, pero ¿qué estaba testificando y quién, en cualquier instancia, era la persona, el “yo”, que estaba hablando? Así, empecé a sentir que un uso libre del “yo” no iría a asumir tanto una identidad como a ponerlo en cuestión.

CECILIA VICUÑA: En el prefacio de *New Selected Poems: 1970-1985*, usted se dice un testigo, y creo, no solamente del mundo sino de su propio proceso, lo que nos lleva a la antigua cuestión de “el desdoblamiento”\*, estando dentro y fuera de sí al mismo tiempo que crea. ¿Podría explicar eso un poco más?

JEROME ROTHENBERG: Ésta es una pregunta diferente a la de Charles aunque retome el mismo asunto y la palabra “testigo”, que supongo es central en mi idea de lo que puede ser el objetivo de mi poesía. En el prefacio que usted mencionó, la declaración sobre testificar tiene el siguiente sentido: “Yo soy un testigo, como cualquier otra persona [del mundo, del presente, que va y viene], y todas las experiencias [los poemas] para mí... son pasos en dirección a la recuperación/descubrimiento del lenguaje para aquel testimonio”. Al mismo tiempo, me veo retroceder frente a esta declaración porque me parece que vi y sentí tan poco. Sin embargo, continué regresando a ella con la impresión de que un poco puede ser suficiente y que yo puedo usar los medios a mi disposición para ser un canal para otros —más intenso para otros que vieron y sintieron más.

\* En español en el original (N. de los T.)



En *Khurbn*, el ciclo de poemas que escribí sobre el holocausto, me abrí a otras voces, testigos de aquellos eventos, al componer, construir textos —mis propias palabras se entrelazaron (unieron) con las de ellos. *A Book of Witness* está mejor construido, menos reprimido por su temática. Aquí tomo la primera persona (“yo”) como voz de testigo y voy a donde ella me lleva, mientras confronto las problemáticas del testimonio y la posible mentira de hablar en primera persona —en la voz del testigo. Estoy consciente, también, de la degradación de la primera persona, tanto por poetas próximos a mí que la desacreditan como por otros que la restringen a una perspectiva estrecha y “confesional”. En el posfacio de *A Book of Witness*, hablo de ella como “el instrumento —en lenguaje— para todos los actos de testimonio, la llave con la cual nos abrimos a otras voces que no son la nuestra”.

Cuando hablamos de representación, no obstante, yo aparezco como soy —como el presentador de mis propios trabajos o de trabajos como *Karawane* de Hugo Ball o *London Onion* de Schwitters, del cual me apropié. No estoy consciente de representar otro papel que no sea el mío; esto es, no necesito asumir un personaje para representar como haría un actor; simplemente tengo que prepararme para la presentación como lo haría un músico. De esa forma, también estoy consciente de que el “yo mismo” en el acto de representación es diferente para mí del “yo mismo” en otra situación. Me agrada su término, *desdoblaje*, que interpreto como una separación o ruptura a la mitad, y pienso que lo que acabo de decir puede ser mi versión de él.

O dicho de una forma más simple: me oigo hablar y en aquel momento de la representación soy tanto el sujeto como el objeto: aquel que oye y que habla.

CECILIA VICUÑA: Cuando oigo su historia de crecer en el Bronx, en 1948, un barrio “atrasado”, en un lugar que aún no había recibido la noticia del fin de la “edad de lo moderno, de lo expe-

rimental y visionario”, veo su experiencia paralela a la nuestra, en América Latina, que vivió siempre lo más “atrasado”. Cuando finalmente descubrió poetas latinoamericanos, ¿usted sintió afinidad / diferencia con relación a ellos? ¿Y cómo se compara eso a su encuentro con María Sabina?

JEROME ROTHENBERG: Como dijo David Antin en uno de su poemas orales: “todos somos de Chula Vista”. Haber venido de un lugar así —“creciendo... atrasado en el tiempo”— es de cierta forma una experiencia que tenemos en común, sea una cuestión de localización o del momento, o ambas. Llegamos atrasados al mundo que surgió delante de nosotros y tenemos que luchar para salir de aquel mundo y, a pesar de eso, crear aquello que pueda tener sentido en nuestros términos. Por otro lado, podemos prever que otros nos seguirán (atrasados en el tiempo que nosotros establecemos), como aquellos otros “trabajadores horribles” de la imaginación de Rimbaud que “van a comenzar desde los horizontes donde sucumbimos”.

Las “noticias” que me llegaron en 1950 fueron diferentes de las verdaderas noticias sobre poesía y fueron, por lo tanto, inútiles —una suposición generalizada de que “la edad de lo moderno, lo experimental y visionario” había acabado y que estábamos predestinados, como generación, a mirar al pasado pre-moderno. Pero el verdadero pasado de lo moderno era exactamente lo que necesitábamos para construir un nuevo posmodernismo — al menos en mi forma de ver. En ese sentido, mi tarea era buscar una salida de mi propia Chula Vista, para reivindicar lo que vino antes de mí, y para buscar colegas “trabajadores” donde pudiera encontrarlos. Eso me llevo en primera instancia al “vortex” de Nueva York, utilizando el término de Pound, y a la era de la comunicación rápida; después fui capaz de establecer contacto con poetas de todo el mundo.

Mi primer contacto con poetas latinoamericanos fue en 1960, cuando viaje a la Ciudad de México y conocí a Homero Aridjis y

a otros poetas de mi edad o más jóvenes. Algunos años después, Paul Blackburn me presentó a Octavio Paz, a quien encontré primero en Nueva York y, más tarde, en París y México, y a Julio Cortázar. A principios de 1960, Sergio Mondragón y Margaret Randall estaban publicando *El Corno Emplumado*. Al mismo tiempo, como ya expliqué a Charles Bernstein en una respuesta anterior, yo era uno de los varios poetas americanos que se habían sumergido en las obras de nuestros predecesores latinoamericanos —Vallejo, Neruda, Huidobro, entre los muchos que estábamos leyendo y traduciendo. Eso nos abrió las fronteras de la poesía moderna del siglo xx de una manera que la atención exclusiva en lo europeo y norteamericano no habría hecho. Con los poetas latinoamericanos más viejos sentí una diferencia necesaria, pero productiva, mientras que los más jóvenes me parecían contemporáneos con quien compartía un mundo y un discurso “post-guerra”.

Mi encuentro con María Sabina fue sorprendentemente diferente, pero ¿cómo podría no serlo? Con los poetas americanos, norte y sur, así como con los poetas europeos, existía una cultura poética común y compartíamos el mismo discurso, como acabo de mencionar. Vanguardia y posmodernismo eran los principales objetos, lo mismo cuando miré a los poetas vivos de Japón y China, por ejemplo, las diferencias de lenguaje y cultura ya habían sido debilitadas lo suficiente para permitir una porción de juego para lo que era, finalmente, nuestra contemporaneidad común. María Sabina vivía en un mundo más estrecho y, posiblemente, más intenso, pero sin intereses en lo que yo o usted o nuestros amigos poetas estábamos inmersos o preocupados. La poesía tampoco era en sí un problema aunque el Lenguaje claramente lo fuera. Y su sentido del Lenguaje como una fuerza restauradora era de gran interés para mí, aunque supiera que mi lenguaje y mi poesía no fueran del menor interés para ella. Cuando nos encontramos en Huautla, en 1979, a través de las familias de Henry

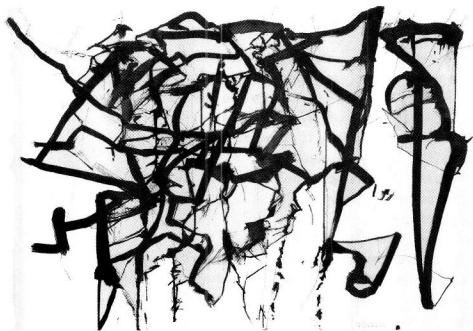
Munn y Álvaro Estrada, pude confirmar nuestras diferencias. La traducción de su *Vida*, la cual estaba ayudando a publicar en inglés, apareció en 1981 y recientemente edité una versión aumentada de ese trabajo y de los cánticos, con mis comentarios y los de otros amigos poetas. Nada fue traspuesto durante la experiencia, pero espero que las diferencias hayan sido respetadas.

CHARLES BERNSTEIN: ¿Cuál es la diferencia entre traducción y composición?

JEROME ROTHENBERG: La respuesta inmediata sería que no existe diferencia. Pero esto sería ignorar lo que está siendo traducido y, tal vez menos significativo, lo que está siendo compuesto. Por lo tanto, trataré de responder su pregunta como lo hago en mi nuevo libro, *Writing Through: Translations & Variations*, para el cual usted escribió el prefacio. Ésta, obviamente, proviene de mi propia perspectiva y aún así cubre solamente una parte de mi trabajo.

Ratifiqué que composición y traducción forman un continuo en mi trabajo: cuando traduzco siento frecuentemente que estoy, simultáneamente, componiendo, y cuando compongo —algunos trabajos más que otros— percibo que estoy extrayendo de otras voces o del trabajo de otros igualmente importantes que son mis predecesores o contemporáneos. Algunos de mis trabajos más experimentales tomaron la forma de traducción —en particular los experimentos con la poesía tribal y oral, de la que hablé en una respuesta a Marjorie. En mis composiciones el “otro” proviene de collages y de operaciones casuales modificadas (en *Gematria* y *The Lorca Variations*, por ejemplo). Pero, por otro lado, diría enseguida, que todo el lenguaje es una forma del “otro” —el uso de un instrumento vital para la poesía que nunca es exclusivamente mío, pero que fue aumentado, construido, a lo largo de los milenios y por innumerables generaciones de oradores y escritores.

Ésta fue la razón, en parte, de mi reacción fuertemente positiva cuando usted y otros poetas, más jóvenes que yo, una o dos décadas, anunciaron el inicio de una nueva poesía del *lenguaje*. Yo sabía, por supuesto, que existían diferencias entre nosotros, pero éstas se hicieron insignificantes en los siguientes años. Al menos para mí...



*Cuaderno de trabajo sin título (p. 2)*, 1986, tinta sobre papel, 50.2 x 74.9 cm