

«tu vino está en mi boca»

✉ LISA ROSE BRADFORD / Universidad Nacional de Mar del Plata / lisarosear@yahoo.com

Resumen

Traducir, versionar, reescribir, etc.: modos de hacer sobrevivir poemas. Mientras algunos consideran que traducir es traicionar un poema o extirparle la poesía, otros ven este proceso como un modo de cultivar una obra. Exploraremos distintas maneras —metapoemas, com/posiciones, recreaciones, palimtextos— que la traducción deja que un poema reflorezca en la reescritura, enfocando en particular la poesía del escritor argentino Juan Gelman.

Palabras clave: traducción generativa • metapoema • Juan Gelman • palimtexto • com/posiciones

Abstract

Translate, version, rewrite, etc.: all ways of making poems survive. While some consider translation as lyrical treason or a process of extirpation, others see it as a mode of cultivation, of growing a work. We will explore some different ways —metapoems, com/positions, recreations, palimtexts— in which translation lets a poem bloom anew in the rewriting by focusing in particular on the poetry of Argentine author Juan Gelman.

Key words: generative translation • metapoem • Juan Gelman • palimtext • com/positions

«Yo podría definir la poesía de este modo: es lo que se pierde de la prosa y la lírica en traducción» dictaminó Robert Frost en sus *Conversations on the Craft of Poetry* (1959) y desde entonces esta idea ha sido citada —y, por lo general, mal citada como «lo que se pierde en la traducción es la poesía»— para establecer una especie de condena a la traducción. Sin embargo, muchos creemos todo lo contrario: no se pierde nada con la traducción, ya que siempre presente detrás de una versión en otra lengua está la figura ominosa del texto original, intacta, pero no intocable. Las distintas translaciones no pueden sino agregar al original y de esta manera revivir la fuente y hacer que se propague. Como arqueólogos y curadores de las creaciones escritas, los traductores des/cubrimos, cultivamos y negociamos palabras para así generar nuevas obras. Muchas de estos rebrotes, a través de la

Fecha de recepción:

15/11/2016

Fecha de aceptación:

22/2/2017

traducción generativa (Bradford 2013a), se vuelven manantiales para nuevas creaciones, las que funcionan para revelar y resucitar la articulación original como continuación del efecto seminal, aunque crecen de manera diferente. Este modo de versionar inclusive refleja el genio del autor original y del autor traductor.

Entonces, ¿qué es lo que se agrega? Un poema, con su inmensa condensación de recursos retóricos e intensidad expresiva, nunca admite una traducción literal. Es necesario crear un nuevo texto que signifique de la misma manera, no que signifique lo mismo. En los términos de James Holmes, hay que crear un «metapoema». Holmes describió la traducción de la lírica como una gran gama de expresiones, que incluye el comentario crítico, una traducción en prosa, un metapoema, la imitación y el pospoema (inspirado en). Todas estas formas agregan algo al texto original. También señaló Holmes que esos metapoemas penden de una tradición lírica otra y, por lo tanto, los modos de hacerlos significar son distintos. Yo añadiría que tan importante como la preponderancia de la tradición es la lengua misma que, igual que un instrumento musical, tiene sus virtudes, sus expectativas y sus limitaciones. Por ejemplo, de un violín se espera una dulzura de registro distinta a la que produce un saxo; cuerdas con arco no suenan como lengüeta con boca. Tal es así que un compositor crea música para un instrumento en particular frecuentemente, tal como hizo Mozart con el clarinete. Si bien es interesante expandir los límites de cada instrumento lingüístico como ha sugerido Friedrich Schlegel, también hay que aprovechar sus virtudes. El inglés tiene grandes opciones para crear juegos de palabras, por ejemplo, por los homónimos, su flexibilidad por palabras compuestas e inventadas y los efectos rítmicos por sus palabras monosilábicas; mientras el castellano ofrece una rica gama de posibilidades de rimas por la regularidad de sus conjugaciones verbales, su flexibilidad sintáctica y los efectos graves por el fonema /rr/.

La analogía de Percy Shelley ayuda a entender este proceso. Él decía que un traductor no tiene que moler y destilar los pétalos de un poema, sino que debe cultivar un poema de una semilla apasionada, igual que un autor.¹ Algunos frutos y flores pueden tener formas escandalosas, pero los queremos igual, o eso se espera.

De la riqueza lingüística de los traductores y de este proceso surgen a veces transformaciones tremendas de las semillas. De hecho, el coraje traductor exige una bravura que puede parecer poco ética. Comentó el poeta y traductor ruso Vasily Zhukovsky que el traductor de prosa es el esclavo del autor, y el traductor de poesía es su rival, ya que tiene que ser gran poeta para traducir poesía. Sin duda, existe una responsabilidad ética en cuanto al poema original, pero también pesa la habilidad de una reacción seminal, amorosa —«responsabilidad» lo llama Manuela Perteghella— que lleva a los traductores a reengendrar figuras de una manera valiente y hasta descabellada con tal de producir poemas cautivantes para los nuevos lectores.

Quisiera empezar a ilustrar este proceso con un poema de Juan Gelman de la colección *Oxen Rage/Cólera buey* (2015). Este libro originalmente publicado primero en 1965 y luego 1971 fue revolucionario en la década del 70 por su afán de amalgamar la lírica anterior y el presente social, sus pseudotraducciones, su

gramática no ortodoxa, sus neologismos y, ante todo su riqueza musical e imaginativa que envuelve el comentario social.

Una sección titulada «Perros célebres» tiene poemas en prosa, concisos y paradójicos, en los cuales el autor reflexiona sobre la tarea del poeta en tiempos de injusticia, furia y revolución. Se leen estos breves poemas con la expectativa de que van a narrar una historia pero luego se descubren centellas de eufonía e ironía. Aparentemente sencillas, contienen dilemas para el traductor que exigen soluciones inventivas y a veces osadas.

Traduje el título de esta sección como «Illustrious Curs», que algunos lectores del inglés cuestionaron, ya que «cur» es una palabra no muy usada en inglés y «perro» es muy común. Sin embargo, años atrás cuando estuve entrevistando a Gelman, le pregunté sobre la presencia de tantos perros en su obra —los caballos y pajaritos y bueyes creía entender mejor— con su grave voz de fumador contestó, «perro», y entonces entendí que es el sonido en particular que da el significado. «Cur» es mucho más áspero en sonido que «dog», y, por lo tanto, yo tiendo a «cur» en la traducción de muchos de sus poemas porque en la obra gelmaneana tanto depende del sonido.

Uno de los poemas de esta parte, sobre un ave en particular, también sirve para ver cómo pondero el sonido en mis traducciones:

Las bellas compañías

es muy común que un buitre me trabaje las entrañas no devorándolas sino más bien amándolas o como desgarrándolas para sacar a luz mis rostros últimos y míralos me dice mira la que te comes animal me dice el bello buitre

Los lectores responden de una manera confusa a las imágenes repugnantes envueltas en una hermosa musicalidad —«devorándolas, amándolas, desgarrándolas, bello buitre»—. Por este choque de tema y forma es necesario crear una nueva versión que provoque una reacción comparable en el nuevo lector. Para recrear esta mezcla, que en una oportunidad comparé a un ácido quinoto pasado por azúcar impalpable (2013b), sentí la necesidad de cambiar la cara del ave, no sus modos, para producir una musicalidad semejante a través del ritmo, la aliteración y la asonancia:

Comely Company

it's a perfectly ordinary thing to have a carrion crow working away at my guts not devouring them exactly more like loving them or ripping them out to bring to light my latest faces and look at them he says to me see what you're eating beast says the comely carrion crow

Con «comely carrion crow» (un hermoso cuervo carroñero) pude enriquecer la eufonía de las repeticiones de las /k/, /r/, /a/ y /o/, enfatizando la carroña envuelta en bellos sonidos. Probablemente hubiera quedado así la traducción, pero en su primera publicación en *World Literature Today* el editor acompañó el poema

con una foto de un cuervo, que parecía retarme por mi conducta tan licenciosa, y días antes de su impresión, decidí preguntar al poeta, dándole mis argumentos respecto de la musicalidad, para asegurarme de que estaba de acuerdo con esta transformación. Nuestras conversaciones siempre habían sido amistosas e alentadoras, y pensé que él, como traductor, pseudotraductor y com/positor, me daría su bendición. Su respuesta, sin embargo, fue tipo quinoto: «Lisa, querida, es un buitre». No lo podía ignorar, pero sigo pensando, ¿estoy traduciendo para el poeta o los lectores de habla inglesa?

¿Demasiada licencia me doy? ¿Es una co-rivalidad entre poetas? No creo. Tal vez en este caso fue por una infección transmitida por los modos generativos de componer de Gelman: *Comentarios y citas* y *Composiciones* son variaciones de otros escritos, poemas que yo había traducido unos años antes. Vale releer las palabras del poeta del «Exergo» de sus *Composiciones*:

llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. está claro que no pretendí mejorarlos. me sacudió su visión exiliar y agregué —o cambié, caminé, ofrecí— *aquello* que yo mismo sentía. ¿como contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición?

en todo caso, dialogué con ellos. como ellos hicieron conmigo desde el polvo de sus huesos y el esplendor de sus palabras. no sé qué celebrar más: si la belleza de sus versos o la boca vital con que la hicieron. pero ambas se confunden y me dan pasado, rodean mi presente, regalan porvenir.

Los poemas de esta colección en su mayoría son traducciones generativas, aunque también inventó uno de los poetas incluidos. Pero, claro, los llamó com/posiciones, no traducciones, ya que son con/versaciones con poetas y tradiciones hebreos. De esta forma, al leer versiones antiguas, utiliza palabras, ideas, imágenes y formas para crear nuevos textos de los elementos que lo cautivaron al leerlos por primera vez, lo memorable de cada texto. Javier Marías ha hablado del lugar de la memoria en la traducción, diciendo que un traductor reconstruye lo que se ha descompuesto en su memoria, lo cual es fragmentario y parcial, y entonces su recomposición es cuestión de subjetividad creativa y confabulación. La idea de la recomposición es clave en cada nueva versión. Además, si pensamos en el término «*Umdichtung*», una palabra alemana que usaron poetas tales como Stefan George en su versión de Shakespeare en lugar de la palabra usual, *Übersetzung*, entendemos la acción de repoezar o reforjar textos en forma de «post-poemas», «afterpoems», o, como explicó el poeta contemporáneo Christian Hawkey, «un poema tejido alrededor de otro», insinuando la raíz griega de la palabra «texto», un tejido o una tela, un hilo para tejer un libro:

Umdichtung: not a poem translated from another but a poem woven around another, from another, an image from another image, a weaving or an oscillation around or from, (...) seeking to repeat itself, a weaving or an oscillation around or from, form from form. (45)

Vemos este proceso con claridad en el poema «Invitación» del libro *Composiciones*:

Invitación

daría mi vida por
la que arpas y flautas despertaran
en la mitad de la noche/
y me viera
con la copa en la mano/
y dijera
«tu vino está en mi boca»/
y la luna parecía una C
con tinta de oro escrita
en las paredes de la noche/

Este poema fue escrito en hebreo por Samuel Hanagid (Samuel el Nagid o Príncipe) y refleja las tertulias medievales de los emiratos en su reino de Andalucía entre los siglos VIII y XV. Representa imágenes de la música, la naturaleza y los atractivos sirvientes. La versión más literal en prosa de Carmi que se encuentra en *The Penguin Book of Hebrew Verse*, una fuente frecuente para Gelman, se lee así:

I would lay down my life for the fawn who, rising at night to the sound of melodious harp and flute, saw a cup in my hand and said: «Drink your grape's blood from between my lips.» And the moon was like a C inscribed in golden ink upon the robes of night. (298)

Vemos cómo Raymond Sheindlin amolda los mismos versos para aumentar su musicalidad:

How exquisite that fawn who woke at night
To the sound of viol's thrum and tabor's clink,
Who saw the goblet in my hand and said,
«The grape's blood flows for you between my lips.
Come drink».
Behind him stood the moon, a letter C,
Inscribed on morning's veil in golden ink. (69)

Muchos de los topoi de la literatura española del siglo XII aparecen en la versión de Gelman, pero si comparamos este poema con traducciones anteriores, entendemos cómo Gelman amasa las palabras para producir algo fresco y novedoso. Gelman, con su estilo despojado, omite el tropo de la «sangre de la uva» y deja la figura del ciervo —macho o hembra— para definir un «tú» como mujer para así enfatizar el erotismo del concepto «tu vino está en mi boca». Evocado por la memoria o el deseo en vez del poema original o la realidad —con frecuencia los sirvientes eran

muchachos jóvenes vestidos de manera seductora— esta figura invita al lector a acompañar al poeta en su ensueño. Los últimos versos, despojados de la lujuria de las festividades medievales, tienen la luna como una «C» escrita en las paredes de la noche en lugar de capas o velos, señalando una habitación más parecida a la cárcel del exilio que la voluptuosidad del palacio representado en los otros textos.

Borges escribió varios ensayos sobre este tema, abarcando la lectura, la composición y la traducción. En su célebre texto, «Las versiones homéricas» dice que la traducción ofrece «diversas perspectivas de un hecho móvil, (...) un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis» (239). O sea, parecido a lo que han escrito Gelman y Marías sobre el traslado lingüístico de la literatura, es cuestión de una recreación de la memoria del traductor. También comentó en «La busca de Averroes»: «el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos» (586–587), alegando que las grandes imágenes son cuestión no de maravilla instantánea sino de lenta expansión. Cuanto más ambiguas las palabras, más grande resulta la expansión. Por ejemplo, el poema «Sí» del libro *Cólera buey* contiene neologismos que parecen, amén de inventar palabras, unir y transformar raíces léxicas que abren un gran abanico de posibles significados:

Sí

celebrando su máquina
el emperrado corazón amora
como si no le dieran de través
de atrás alante en su porfía

alante de ala de volar
que no otra cosa intenta
molestándole piedras
como especie de pies

pies que piesan en vez de alar o cómo
sería el mundo el buey lo que se hija
si no nos devoráramos
si amorásemos mucho

si fuéramos o fuésemos
como rostros humanos
empezando de a dos
completos en el resto

Los inventos de «piesar» e «hijarse», aunque pueden confundirse con «pesar» e «ijar», resultan relativamente fáciles de traducir con «to feet» y «to enloin», pero la segunda hace referencia al «hijar/ijar» de César Vallejo, sin que se lo pueda ver

fácilmente en inglés. Sin embargo, ¿qué dirección deben tomar «amora» y «alante»? Las posibilidades son varias, y mantener las mismas en inglés es una tarea ardua, si no imposible. Muchos han teorizado sobre esta palabra diciendo que es otra manera de amar sin la subjetivación de la acción como sería en el caso de amar o enamorar,² y ellos mantienen que es una manera de usar el amor dando amor, que el amor mismo actúe. Todos los lectores de Gelman reconocen que el amor es una obsesión para el poeta y abarca más que lo erótico, ya que implica la poesía, la mujer, la patria y la belleza.

Si escuchamos bien la palabra, sin embargo, notamos también una posible mezcla de enamorar, morar y hasta amarrar. ¿Cómo señalar eso en una traducción? Inventé, luego de muchas versiones, la palabra «enlove» con la intención de que llamara la atención a sí misma como neologismo y agrega el concepto de «involve» como en una unión cálida o en el compromiso social.

En cuanto a «alante», es obvio que resuena a adelante, pero como el poema trata el tema de elevarse, tomar vuelo, ir más allá de la norma, «ala» también está presente, y por analogía estructural, parece ser un verboide usado como adjetivo o adverbio de un verbo creado de ala, o sea, «alar», otro neologismo. Entonces ingenié una palabra, «wingforth», que se construye con «wing» (ala) y «forward» o el arcaísmo «forth» (adelante).

Jugando con el ritmo, medias rimas, y neologismos análogos intenté recrear cómo significa el poema como metapoema en el inglés:

Yes

celebrating its engine
the dogged heart enloves
as if it weren't battered on the bias
wingforth and back in its defiance

forwarding wings to flight
endeavoring nothing more
troubled by stones
underfoot like feet of a sort

feeting along rather than winging or how
the world the ox the enloined would be
if we weren't devouring one another
if we were enloving more lavishly

if we were or might be
like human faces
beginning two at a time
complete in all the rest

Hay muchos modos de traducirlo por supuesto. Algo más cercano pero menos musical para la primera parte sería: *celebrating its machinel/ the dog-stubborn heart love-dwells/ as if it weren't struck crosswise/ back winging in its defiance/ winging of flying wing*. Lo importante es entender que cada traducción agrega una nueva capa de belleza y significado al original.

Hasta las generaciones más alejadas conmemoran y añaden pliegues. Por ejemplo, cuando falleció Gelman, escribí este tributo para la fecha de su cumpleaños:

Your Wine is in My Mouth

in memoriam J.G.

mothering tongues
 hung upon the grace of your words
 if memory could **amoor** its time
 if the dogged heart **enlove** much more
it is never the sea but tides
never autumn but something like
its mottled golds stirring on a patio
or the boding of rain in the middle of love

yes neither **rain** nor love **fall evenly**
 never even across the palate of my brain³

En este poema se encuentran versos de tres textos de *Cólera buey*: de «Aide'Mémoire» («jamás el mar sino su oleaje/ nunca el otoño en cambio algo como sus oros moviéndose en un patio/ o un presagio de lluvia en medio del amor»); de «Sí», pero con «amoor», una traducción homofónica, («el emperrado corazón amora»); y de «XIII» de las traducciones de Yamanokuchi Ando («no siempre llueve igual»).

Coser pedacitos del cuerpo de un discurso transubstanciado crea, como ha explicado Michael Davidson, un «palimtexto» de huellas visibles de los procesos cognitivos en juego. Con esta palabra Davidson enfatiza:

la calidad intertextual —e inter-discursiva— de la escritura posmoderna y también su materialidad. El palimtexto no es ni género ni objeto, sino una escritura en proceso que puede utilizar numerosas fuentes. Como implica su nombre, el palimtexto retiene vestigios de escrituras anteriores de las cuales emerge. O, con más precisión, es la constancia aún visible de reacciones a esas escrituras precursoras. (78)

Uno podría considerar toda escritura como cuestión de palimtextos, todo en traducción o versiones de obras anteriores, la que funciona en una zona cognitiva de descubrimiento y crecimiento. Así se entienden las poéticas de un buitre

que se vuelve cuervo; el deseo hacia un sirviente, un sorbo de vino. El vino de un poema pasa de una boca a otra creando un poema totalmente nuevo: transformaciones que entretajan hilos encontrados en el telar de cada nuevo lector, nuevo traductor, nuevo escritor. Nunca una pérdida, siempre un hallazgo. Un trascendente valor agregado.

Notas

- ¹ «Hence the vanity of translation; it were as wise to cast a violet into a crucible that you might discover the formal principle of its color and odor, as seek to transfuse from one language into another the creations of a poet. The plant must spring again from its seed, or it will bear no flower —and this is the burden of the curse of Babel». Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry and Other Essays*.
- ² Eduardo Hurtado: <http://www.jornada.unam.mx/2000/04/02/sem-hurtado.html>
- ³ Énfasis agregado en los versos prestados.

Bibliografía

- BORGES, JORGE LUIS (1975). *Obra completa*. Emecé: Buenos Aires.
- BRADFORD, LISA ROSE (2013a). «“Generative Translation” in Spicer, Gelman and Hawkey». *CLCWeb* 15, (6) [en línea]. Consultado el 13 de noviembre de 2016 en <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>
- (2013b). «Three Poems from Juan Gelman’s *Oxen Rage*». *World Literature Today* 28, 20–21.
- (2013c). «The Translator’s Greenhouse» [en línea]. *World Literature Today*, November. Consultado el 23 de octubre de 2016 en <http://www.worldliteraturetoday.org/translators-greenhouse#.UoVIRRVNjmJ>
- «Traducción del palimtexto: “La invitación” de Juan Gelxman» [en línea]. Consultado el 15 de febrero de 2011 en http://www.expoesia.com/media/Ponencia_Bradford.pdf
- CARMI, T. (1981). *The Penguin Book of Hebrew Verse*. New York: Penguin.
- DAVIDSON, MICHAEL (1988). «Palimtexts: Postmodern Poetry and the Material Text», en Marjorie Perloff, editora. *Postmodern Genres*. Oklahoma: University Oklahoma Press, 75–95.
- FROST, ROBERT (1959). *Conversations*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- GELMAN, JUAN (2013). *Compositions*. San Francisco: Coimbra Editions. Traducción de Lisa Rose Bradford.
- (2015). *Oxen Rage*. Illinois: Co.im.press. Traducción de Lisa Rose Bradford.
- HAWKEY, CHRISTIAN (2010). *Ventrakl*. New York: Ugly Duckling Press.
- HOLMES, JAMES (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- HURTADO, EDUARDO (2000, 2 de abril). «Contra la pura muerte» [en línea]. Consultado el 13 de noviembre de 2016 en <http://www.jornada.unam.mx/2000/04/02/sem-hurtado.html>
- MARÍAS, JAVIER (2001). *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara.
- PERTEGHELLA, MANUELA Y EURGENIA LOFFREDO (2007). *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. London : Bloomsbury Publishing.
- SCHEINDLIN, RAYMOND (1986). *Wine, Women, and Death*. Philadelphia: Jewish Publication Society.