

La tarea del traductor (de poesía)

Ezequiel Zaidenweg*

New York University

Resumen:

El presente ensayo propone pensar la traducción de textos clásicos y canciones de rock como un mismo movimiento definido a partir de dos formas antagónicas de concebir la traducción: una que busca dejar un registro muy visible del pasaje entre dos lenguas; y otra que amortigua los efectos de esa torsión, a fin de producir un poema autónomo respecto del original.

Palabras clave: Traducción – Original – Versión – Cover – Música popular.

Abstract:

This essay invites to consider the translation of classical texts and rock-'n'-roll songs as the same movement, defined from two opposite ways of conceiving translation: one that tries to leave a visible trace of the violent passage from one language into another, and another one that tries to alleviate the effects of that violence by producing an autonomous version.

Keywords: Translation – Original – Version – Cover – Pop music.

Hay, en términos generales, dos tipos de traductores de poesía: los que creen que la traducción debería ser un puente perfecto entre lenguas y cosmovisiones, capaz de reparar, al menos por un instante, las consecuencias del desastre de Babel; y los que consideran que la traducción debe dejar que se noten, cuando no directamente exhibir, las marcas de esa separación, haciendo hincapié en la extrañeza y en la violencia del pasaje de una lengua a la otra.

Todos los traductores de poesía son, en cierta medida, religiosos: los iniciados de este último grupo, que por lo general no han tenido la oportunidad de descender al llano de la traducción asalariada, adoran a una divinidad negativa, y sus conjeturas suelen encontrar en ciertas reparticiones académicas su mejor invernadero. Dentro del primer grupo –que ambiciona desarmar la torre ladrillo por ladrillo–, se encuentran los filólogos: son puristas, que creen que el “sentido” o la “verdad” están encriptados en el “original”. En el segundo se encuentran los traductores de textos sagrados y los propios poetas, que creen en una especie de cielo platónico de la poesía, donde los poemas existen como formas puras, independientemente de su encarnación lingüística particular. La tarea del poeta traductor es intuir esa forma ideal que trasciende al “original”, despojarla de todos los elementos que la atan inseparablemente a las circunstancias de su producción e injertarla, como la flor del olmo en un peral, en la tradición poética de la lengua de destino. Además de, por supuesto, ajustar la sintaxis y el léxico, se trata fundamentalmente de encontrar una nueva prótesis rítmica que sostenga el poema resultante, que debe ser autónomo en sí mismo, un proceso por cierto no muy diferente de la escritura poética “tradicional”.

Las mentes agnósticas, que desconfían –sin duda con razón– de la existencia de este cielo platónico, quizá tengan menos inconvenientes con una idea secular que, sin embargo, sería consecuencia lógica de la anterior: si un poema en particular no es “obra” de un autor sino una versión de una forma preexistente que, sin embargo, no le pertenece a nadie, entonces la poesía no es un conjunto de poetas, sino de poemas, y lo que llamamos “traducción” sólo duplica la instancia antológica.

*

El ritmo y la musicalidad son fundamentales en nuestra experiencia de lo poético, a pesar de que, con la –necesaria– demolición de las instituciones del buen decir y la caída en desgracia del repertorio métrico tradicional, al liberarse el verso de sus ataduras formales, el ritmo se convirtió en una práctica estrictamente personal, como si se tratara

de una huella digital de la propia subjetividad, desligada de los repertorios tradicionales. Volviendo a la traducción de poesía, creo que los traductores que no son completamente bilingües o hablantes de la lengua de origen cuentan, paradójicamente, con ventaja sobre los que tienen un dominio instintivo de ésta, porque eso los hace más propensos a pasar por alto torpezas y desprolijidades lingüísticas y rítmicas del “original” y, en consecuencia, facilita la imaginación –la percepción– de esa forma platónica del poema y la invención de una nueva prótesis musical. Esto resulta aún más claro cuando consideramos las letras de algunas de nuestras canciones preferidas independientemente de la música: casi siempre, esa corriente de energía que nos había atravesado al escuchar la canción se apaga sin parpadear –¿cómo puede ser que esas palabras enclenques y torpes hubieran estado siempre ahí, cuando antes nos habían sonado tan poderosas?

A propósito de las letras de canciones, permítanme una digresión para intentar refutar un lugar común muy extendido, producto tal vez de la naturaleza de la llamada autonomía de la figura del escritor y su inserción en el mercado, que resultó en particular traumática para los poetas. Contrariamente al tan difundido temor a la desaparición de la poesía al enfrentarse con el mercado, el siglo XX y lo que va del XXI han sido testigos de un espectacular reverdecimiento, que le devolvió a la poesía el lugar de preeminencia entre los géneros literarios que la novela le había arrebatado. A cambio, sin embargo, la poesía debió pagar un precio que, para algunos, resulta intolerable. Me refiero al astronómico crecimiento de la música popular, cuyo consumo –y las ganancias que éste reporta– supera ampliamente el de cualquier otra producción verbal. A este respecto, el premio Nobel recientemente otorgado a Bob Dylan debería apagar la polémica, que los nostálgicos insisten en resucitar.

Las letras de canciones también son poesía y ya lo eran por supuesto, de manera indiscutible, antes de que la tradición de la ruptura de la poesía moderna disfrazara, con constantes pataletas, su elitismo. Pero al estar ligadas a un compás deben seguir esquemas métricos mucho menos “libres” que la de los poemas no musicalizados, aunque la métrica de las canciones suele ser acentual, apartándose del problemático y confuso sistema silábico que pareciera en crisis. Además, la práctica de la rima, caída en desgracia –con excepciones– en la poesía contemporánea, sigue siendo muy extendida en la poesía con música, y de hecho alcanza niveles paroxísticos en géneros muy populares como el rap, el hip-hop, el reggaetón, etc. El objeto de esa digresión, de todos modos, no era sólo tratar de zanjar la controversia, sino más bien mostrar que la poesía, lejos de ser un producto marginal en la cultura, un tabernáculo a defender con más

dientes que uñas de la llegada siempre inminente de los bárbaros, es por el contrario uno de los más generalizados. En cualquier caso, deberíamos preguntarnos si el largo reinado de la novela como género literario paradigmático que se inició con el romanticismo no será visto, dentro de muchos siglos, como una anomalía.

En este sentido, lejos del mero intento por reflotar una práctica polvorienta, la traducción de poesía puede ser una herramienta para el ejercicio de la crítica cultural. Tomemos, por ejemplo, un clásico del rock and roll estadounidense: “Sweet Child of Mine”, de los Guns N’ Roses.

She's got a smile that it seems to me
Reminds me of childhood memories
Where everything
Was as fresh as the bright blue sky

Now and then when I see her face
She takes me away to that special place
And if I stared too long
I'd probably break down and cry

Sweet child o' mine
Sweet love of mine

She's got eyes of the bluest skies
As if they thought of rain
I'd hate to look into those eyes
And see an ounce of pain

Her hair reminds me of a warm safe place
Where as a child I'd hide
And pray for the thunder and the rain
To quietly pass me by

Sweet child o' mine
Sweet love of mine

Where do we go?

Where do we go now?

Where do we go?

Sweet child o' mine (Guns N' Roses, 1987)

Los Guns and Roses fueron uno de los grupos de rock más importantes de la segunda mitad de la década de 1980 y el primer lustro de la de 1990. Los aullidos de su cantante W. Axl Rose y los potentes riffs y solos de su guitarrista principal, Slash, junto con la imagen glamorosa y rebelde del grupo, lo volvieron tan resistido por los sectores conservadores como atractivo para los jóvenes que comenzaban a escuchar la palabra “globalización”. Por lo demás, los frecuentes escándalos en los que se vieron involucrados seguramente habrán ayudado a cimentar esa imagen y, en consecuencia, a vender más discos.

Sin embargo, si hacemos abstracción tanto de la música como del contexto, las palabras parecieran decir algo muy distinto –de hecho, totalmente lo contrario:

Dulce muchacha mía

Dulce muchacha mía, tu sonrisa
me recuerda momentos de la infancia,
cuando todo era fresco, limpio, puro,
como el azur del cielo. Algunas veces,

cuando contemplo en éxtasis tu rostro
me siento transportado al paraíso;
pero si me demoro en tu semblante
se me inunda de lágrimas el iris.

Dulce muchacha mía, son tus ojos
del azul más azul del universo;
mas si lloviera en tu pupila triste,
ya no quisiera ver el sol de nuevo.

Y tu cabello es un lugar seguro,

donde cuando era niño me escondía,
y le rogaba a Dios por que la lluvia
y el trueno se alejaran de mi casa.

Dulce muchacha mía, ¿adónde vamos,
adónde hemos de ir, muchacha, dime?

Si bien esta versión –tal vez por impericia del traductor– prescinde de la rima, y a pesar de que la división estrófica cambia, el contenido literal se ha respetado a rajatabla. El único elemento extraño es la elección del léxico y la rítmica, que buscan imitar el amaneramiento del modernismo rubendariano. Lejos de ser un himno a la promiscuidad y al consumo de estupefacientes, “Sweet Child of Mine” se revela como una nostálgica elegía por la pérdida de la inocencia, que oscila entre un rancio paternalismo machista y repetidas efusiones edípicas, que equiparan a la amada con la madre, al tiempo que la cosifican, reduciéndola a la suma de las partes de su cuerpo: cara, ojos, pelo. Por si fuera poco, en un gesto desacostumbrado para un género que supuestamente levanta banderas contraculturales, la voz lírica se dirige a Dios y le ruega su amparo; y, de manera apoteótica, el final de la canción repite hasta el fade out una variante del tradicionalísimo tópico poético del *ubi sunt*. Esta reapropiación modernista obedece a dos propósitos. Por un lado, dotar a “Sweet Child of Mine” de una música si no más apropiada al menos más coherente: al final de cuentas, detrás de las guitarras distorsionadas, y debajo de los raros peinados nuevos y de los tatuajes abigarrados, el rock and roll tiende a promocionar una idea del amor no sólo normativa, sino también a menudo condescendiente y patriarcal, cuando no abiertamente misógina. Por otra parte, el préstamo de los característicos oropeles modernistas pretende mostrar su secreta vigencia –no sólo a pesar sino tal vez a causa de su cursilería– en la imaginación común de los hispanoparlantes, en parte producto de la escolarización, donde el divino Rubén se arraigó en la memoria colectiva, pero tal vez con más fuerza aún en las huellas indelebles que el propio movimiento dejó en la historia de la canción popular, analizadas extensamente por Jaramillo Agudelo.

Este mismo ejercicio también puede extenderse a otros dominios. Por ejemplo, es posible tomar un poema clásico y, en vez de despojarlo de todo aquello que lo ata a determinado contexto, hacerlo exageradamente regional. Como ejemplo de esta segunda variante de la traducción como crítica cultural, voy a citar un poema celeberrimo que, en rigor, es un pasaje de una obra de teatro. Me refiero al monólogo de la primera escena

del acto tercero de *Hamlet*, aquí traducido casi exclusivamente en los endecasílabos que se corresponden con los pentámetros yámbicos del “original” –es decir, conservando la misma música–, pero vertido al lunfardo. Para los no argentinos, se trata de una jerga de origen marginal de la ciudad de Buenos Aires que llegó a hacerse parte indisociable del habla coloquial de los porteños y de todo el país:

Ser o no ser, papá, la cosa es ésa:
¿qué te conviene más a vos, bancarte
piola las biabas del destino puto,
o hacerte el guapo si las papas queman
y defender lo tuyo? Morir: apoliar;
nomás, y terminar, apoliyando,
con el dolor de huevos y la mufa
que nos viene en los genes: la verdad,
qué bueno que estaría. Morir, apoliar;
a lo mejor soñar, ésa es la joda:
porque, guarda, pensemos en los sueños
que, a lo mejor, al estirar la pata,
nos vengan a joder: ése es el tema
que hace que todo mal dure cien años;
¿o quién se bancaría ser un viejo choto,
las injusticias del poder de turno,
que le haga cara de asco un engrupido,
que una mina lo deje, a los corruptos
de la corte suprema, hacer mil colas
por la jubilación, y que los chantas
se rían en la cara del honesto,
cuando podría terminar con todo
cortándose las venas? ¿Quién, acaso,
querría laburar de sol a sombra,
si no fuera por miedo a lo que viene
después que se te para el corazón,
esa tierra de nadie, que te atonta
las neuronas, y te hace andar diciendo:
“más vale malo conocido que

bueno por conocer”; y así, ya ves,
nos hace ser cagones pensar tanto:
cuando decías “no me para nadie”,
“salgo a romper la noche”, “ésta es la mía”
te ponés a pensar, te cagás en las patas
y te quedás en las gateras. ¡Shhhhh...!
Quedate piola, Ofelia, y cuando reces
no te olvidés de las macanas que hice.¹

Un clásico es, por definición etimológica, un modelo para ser enseñado en clase, porque por determinadas características que lo son inherentes se le atribuye la capacidad de resistir la erosión del tiempo. Cuando un poema –o una canción, o una novela– se convierte en un clásico, posterga lo que tiene de específicamente histórico y se vuelve sobre todo presente. Pero, de manera paradójica, al afirmar su relevancia en el presente diferenciándose cualitativamente de otras obras contemporáneas, se convierte en un objeto de museo, condenado de manera irremediable al pasado por considerársele irrepetible. Más que disputarle el lugar de “clásico” al soliloquio de *Hamlet*, la traducción busca restituírsele de manera horizontal. En vez de suponer que un clásico es canónico porque es “universal” –es decir, que destila una serie de valores compartidos por todos–, esta versión quisiera demostrar que lo común no va de lo general a lo particular sino que, por el contrario, se construye a partir de singularidades. Y algunas veces, por supuesto, también de malentendidos y malas interpretaciones.

*

Traducir un poema se parece a interpretar, en sus dos acepciones –performática y hermenéutica–, una pieza de música. La partitura está ahí, frente a nosotros para que la sigamos de cerca, pero también para que tomemos distancia –una distancia crítica. Traducir es un arte del subterfugio, es reinterpretar sin cambiar una línea del pentagrama. En su conferencia “Juego y teoría del duende”, cuyo título pone justamente lo interpretativo y lo lúdico por delante de la especulación, Federico García Lorca lo explica de la mejor manera posible –al pasar:

¹ La traducción es nuestra. La cita original está tomada de Shakespeare, William (1987). *The Oxford Shakespeare: Hamlet*.

otras veces, cuando el músico o el poeta no son tales, el duende del intérprete, y esto es interesante, crea una nueva maravilla que tiene en la apariencia, nada más, la forma primitiva (García Lorca 1960: 56).

No importa aquí calificar qué hace que un músico o que un poeta sea tal –dijimos que la poesía era asunto de poemas, no de poetas. Lo importante, por el contrario, es la naturaleza de esa nueva maravilla: subsidiaria, sí, pero sólo en apariencia, respecto del poema del que supuestamente no era más que una versión. Abundan en la historia de la poesía ejemplos que ponen al mismo nivel “original” y “traducción” o que directamente hacen de ésta la versión autorizada. Por ejemplo, Safo escribió un poema que reverberó a lo largo de los siglos, pero cuyo original se perdió, y que nos ha llegado en una versión fragmentaria que, traducida al español, podría sonar así:

Semejante a los dioses me parece
ese hombre que, sentado frente a ti,
desde muy cerca escucha cómo le hablas
con dulzura

y te ve sonreírle, seductora:
eso me hace parar el corazón,
pues si te miro apenas un instante,
pierdo el habla;

la lengua, silenciosa, se me quiebra;
y un fuego delicado me recorre
la piel; no ven mis ojos y me zumban
los oídos;

me cae un sudor frío, y un temblor
se apodera de mí; me pongo pálida
como la hierba, y próxima la muerte
me parece.

Pero yo todo lo soporto, porque...²

Siglos más tarde, Catulo interpretó en latín el mismo poema. Tal vez, de haberlo escrito alguien en castellano en la Argentina de principios del siglo XXI, se habría parecido a esto:

Me parece que a un dios es comparable,
y aun supera a los dioses, si eso es lícito,
el que sentado frente a vos te mira
sin cesar y te escucha

sonreír dulcemente. Y yo, por eso,
¡ay de mí!, pierdo el juicio: porque sólo
con verte, Lesbia, apenas puedo hablar
con un hilo de voz,

se me traba la lengua, un fuego suave
me recorre los miembros, los oídos
por su cuenta retumban y la noche,
doble, tapa la luz.

Es malo para vos, Catulo, el ocio:
cifrás todas tus ansias en el ocio:
a reyes del pasado perdió el ocio,
felices, y a ciudades.³

La historia de la traducción de poesía es la historia de estas versiones que, sin importar su primogenitura, se ponen a conversar mano a mano. También es la historia de las subversiones que hacen del “original” –justicia poética– una versión fallida. Janus Vitalis, un olvidado poeta renacentista italiano que escribió en latín, dejó unos dísticos elegíacos que, a pesar de haber llegado hasta nosotros, sólo *viven* realmente en las traducciones de

² La traducción es nuestra. Se trata del “Fragmento 31”, tomado de Safo (1982). Campbell, David A. (ed. y trad.), *Greek Lyric, Volume I: Sappho and Alcaeus*.

³ La traducción es nuestra. El original está tomado de Catulo, Cayo Valerio (1997). “Poema 51”. Thompson, D.F.S. (ed.) *Catullus*.

otros. Digo que *viven*, y no que sobreviven, porque supieron imaginar algo de la fuerza del poema ideal, que Vitalis sólo intuyó a medias. Joachim Du Bellay, poeta francés de la Pléiade, se lo apropió primero y lo transformó en un soneto. Du Bellay se tropezó antes de llegar a la meta y, luego de introducir una rima interna (*détruit/fuit*) y de extremar magistralmente la aliteración de la *f* (*ferme, fuit, fait*) para sugerir el soplo espectral del paso del tiempo, en vez de dar un golpe de gracia se limitó a hacer encajar en la estructura rimada el dístico final de Vitalis, “Disce hinc, quid possit fortuna; immota labascunt,/ Et quae perpetuo sunt agitata manent”, que significa algo así como:

Aprende, pues, de qué es capaz la suerte:

cede lo inamovible y quedan sólo

las cosas que se agitan sin cesar.⁴

Así, entonces, Du Bellay: “Ce qui est ferme, est par le temps détruit,/ Et ce qui fuit, au temps fait résistance.” Es decir, perdiendo las aliteraciones pero no la rima interna ni el metro: “A lo que es firme, el tiempo lo destruye;/ lo que huye, le hace resistencia al tiempo”.⁵ Francisco de Quevedo y Villegas, en cambio, entendió que el poema, para acercarse un poco más a su forma ideal exigía este remate en castellano: “huyó lo que era firme y solamente/ lo fugitivo permanece y dura” (de Quevedo y Villegas 1969: 190)

Por fortuna, esta historia no se limita a los clásicos, ni siquiera a lo que tradicionalmente llamamos literatura. Por ejemplo, en la boca de Bono –el vocalista de U2 que mezcla un activismo político aspiracional y turístico con técnicas *New Age* de autoayuda, que en el video dirigido por Anton Corbijn aparece junto a una mujer misteriosa, nimbado por una humareda tan teatral como las convicciones políticas del cantante–, “One” parece hablar anecdóticamente de una relación amorosa, cuando dice:

We’re one but we’re not the same

We get to carry each other, carry each other

[Somos uno, aunque no somos el mismo.

⁴ La traducción de es nuestra, se trata de “De Roma” de Vitalis Panormitanus, Janus (1980). *I. D. Renaissance Latin Poetry*.

⁵ La traducción es nuestra. El poema está tomado de Du Bellay, Joachim (1994). *Les Antiquités de Rome. Les Regrets*.

Nos toca sostenernos mutuamente].

En cambio, cuando Johnny Cash, al final de su vida, graba esos mismos versos, la melancolía calculada de Bono, en la voz de un viejo que se pone el abrigo para irse de la fiesta, se transforma en una reflexión desgarradora sobre la tarea, tan imposible como inevitable, de vivir y morir con los demás:

We're one but we're not the same

We get to carry each other, carry each other

[Somos uno, aunque no somos el mismo.

Nos toca sostenernos los unos a los otros.]

A propósito del dolor, hay otra canción, "Hurt", que el propio Cash incluyó en el mismo disco de versiones en que está grabado el *cover* de U2, y que puede encontrarse en casi cualquier karaoke. El "original", sin embargo, es de Nine Inch Nails, un grupo que tuvo sus quince minutos de fama pero que hoy ha salido casi de circulación. Trent Reznor, el líder del grupo y compositor de la canción, reaccionó de esta manera al escuchar –y ver– a Cash interpretarla:

I pop the video in, and wow... Tears welling, silence, goose-bumps...
Wow. [I felt like] I just lost my girlfriend, because that song isn't mine anymore. [Pongo el video y ¡guau! inundación de lágrimas, silencio, piel de gallina. Guau. Sentí como si me hubiera dejado mi novia, porque la canción ya no me pertenecía] (Reznor, 2004: s/n).

A esto, se me ocurre, se refería García Lorca cuando hablaba del duende.

Bibliografía

Cash, Jonny (2002). "Hurt" y "One" en *American IV: The Man Comes Around*, Americans Recording/Universal.

Catulo, Cayo Valerio (1997). "Poema 51". Thompson, D.F.S. (ed.) *Catullus*, Toronto, Toronto University Press.

- de Quevedo y Villegas, Francisco (1969). *Obra poética*, Vol I, Madrid, Castalia.
- Du Bellay, Joachim (1994). *Les Antiquités de Rome. Les Regrets*, París, Flammarion.
- García Lorca, Federico (1960). *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- Guns N' Roses (1987). "Sweet Child O' Mine" en *Appetite for Destruction*, Geffen.
- Jaramillo Agudelo, Darío (2009). *Poesía en la canción popular latinoamericana*, Valencia, Pre-Textos.
- Nine Inch Nails (1994). "Hurt" en *The Downward Spiral*, Nothing Records/Interscope Records.
- Reznor, Trent (2004). "Geoff Rickly interviews Trent Reznor". *Alternative Press*, 26 de junio. Disponible en http://www.theninhotline.net/archives/articles/manager/display_article.php?id=11
Último ingreso 02/ 07/ 2017.
- Safo (1982). "Fragmento 31". Campbell, David A. (ed. y trad.), *Greek Lyric, Volume I: Sappho and Alcaeus*, Cambridge, Mass, Harvard University Press.
- Shakespeare, William (1987). *The Oxford Shakespeare: Hamlet*, Oxford, Oxford University Press.
- U2 (1991). "One" en *Achtung Baby*, Island Records, 1991.
- Vitalis Panormitanus, Janus (1980). "De Roma". McFarlane, I. D. *Renaissance Latin Poetry*, Manchester, Manchester University Press.

***Ezequiel Zaidenweg** (Buenos Aires, 1981). Es licenciado en letras clásicas por la Universidad de Buenos Aires y magíster en escritura creativa en español por NYU, donde actualmente cursa un doctorado en el Departamento de Español y Portugués. Publicó los libros de poesía *Doxa* (2007), *La lírica está muerta* (2011) y *Sinsentidos comunes* (2015), limericks ilustrados por la artista Raquel Cané. Desde 2005, administra el sitio www.zaidenweg.com, dedicado a la traducción de poesía. En traducción, publicó *Me va a encantar el siglo XXI* (versiones de Mark Strand), *Elegías Doppler* (Ben Lerner), *Charlas breves* (Anne Carson), *El club del crimen* (Weldon Kees) y *Lo demás* (Robin Myers). En 2014, compiló y prologó *Penúltimos. 33 poetas de Argentina (1965-1985)*, para la Universidad Nacional Autónoma de México.