

## Lectura performática y creatividad en la traducción de poesía

*por Sabrina Salomón  
(Universidad Nacional de Mar del Plata)*

### RESUMEN

*Este trabajo analiza la lectura del traductor como un acto que excede la búsqueda de significados para reparar en la experiencia lingüística del texto, los aspectos más performáticos de la lectura: pausas, intensidad de la voz, tono, entonación, patrones de énfasis, tempo y todo aquello que activa experiencias sensoriales previas a la conceptualización. Si la traducción se concibe como un proceso de recontextualización fenomenológica más que interpretativa, donde el traductor es lector dinámico, participativo, sensorial y performativo, necesariamente se vinculará con una recreación del original. La conciencia de la materialidad de la voz del autor del texto original y del lector en el proceso de lectura conforma una tercera voz, la del traductor-autor, quien se vuelve consciente de la estética creativa de su propia producción y más sensible con respecto a las cualidades del texto original. Todas estas observaciones se plantearán a partir de la poesía de Joyelle McSweeney.*

### LECTURA PERFORMÁTICA – MC SWEENWY - PERFORMANCE - POESÍA - TRADUCCIÓN

Al hablar de una propuesta de lectura performática para la traducción de poesía, es preciso recordar que el término performance, en su vínculo con la poesía, se refiere a la puesta en voz del poeta, a la pérdida de estabilidad lingüística del poema para exponer su carácter de evento o acción, donde la voz, la entonación y la materialidad del lenguaje son fundamentales. Una definición propuesta por Luis Bravo, en su texto “La puesta oral de la poesía: la antigüedad multimedia” (2007) describe la poesía performática y propone el cuerpo y los procesos creativos como elementos primordiales:

En lo que llamo “puesta oral”, el lenguaje encarna en la voz y en la gestualidad del ejecutante, que es a su vez el propio creador. Este hecho es performático porque se inscribe de una manera única e irrepetible en el espacio y en el tiempo, pero además establece un intercambio de **sensaciones** con la audiencia, que marcan la distancia entre el lector “moderno” y este otro “lector-espectador” pre y pos moderno, que prefiere asistir a un recital a leer un libro, pues lo que está allí en juego es una palabra en “acontecimiento”. Hay en esa “puesta oral” una expectativa de lo impredecible, hay un “suceso” provocado por un transporte que no es solo mental sino corporal.

Tomando en cuenta esta visión interactiva del performance, cuando se aborda un texto poético, no solo de este tipo poesía oral sino de toda forma de poesía, el lector/traductor puede realizar una lectura performática reparando en la “puesta vocal” del texto y sumergiéndose en ella con una expectativa de lo impredecible, de lo inesperado y de las múltiples respuestas sensoriales que pueden ocurrir y plasmarse posteriormente. El proceso de lectura para traducir textos que no son poéticos implica, por lo general, una lectura interpretativa, una lectura que persigue descifrar, esencialmente, un determinado mensaje o contenido proposicional. Sin embargo, en nuestro caso, el traductor se propone leer para sentir, experimentar y percibir los efectos más performáticos del texto. Durante la lectura del poema se genera un conjunto de respuestas que debe captarse y plasmarse de algún modo, ya que estas apreciaciones pueden, efectivamente, enriquecer el texto leído. Cuando estas respuestas del cuerpo se insertan en el texto original, la traducción se convierte en una actividad expansiva, pues en el original siempre pueden agregarse nuevos elementos, que en definitiva ya existen en el texto, aunque de modo potencial. Por eso decimos que cuando un traductor encara un texto poético, la lectura “toma la forma específica de una lectura-escritura”, pero no en el sentido de Plassard (2007: 21), quien utiliza la frase para afirmar que la traducción es interpretación a la vez que escritura, sino

porque al leer, el traductor no solo rescribe sino que sobrescribe el texto fuente, es decir, escribe su lectura “por encima” del texto.

Cuando el texto a traducir ya posee características performáticas, es decir, cuando el texto fuente es en sí performático y performativo, contiene patrones de versos transformados y sujetos a nuevas miradas, puntuación, juego de sonidos y palabras provocadores, el texto invita a una lectura en donde estos elementos se vuelven protagonistas y activadores de la sensorialidad e imaginación del lector/traductor. Clive Scott sostiene que el traductor se convierte en editor del texto fuente de forma directa y personal, y que “encontrar una voz y llenar espacios del texto es conferirle la autobiografía de la propia lectura y de las propias ambiciones creativas (mi traducción)” (2006: 110). El traductor no busca descubrir el sentido del texto fuente sino crear y recrear sentidos (en su acepción sensorial) y, en esto, su participación creativa será fundamental.

Luego de los aportes de Holmes, podemos afirmar que lo que interesa es cómo volcar el texto de origen en el texto meta, en relación con la lectura de qué otros textos y de acuerdo con qué parámetros según el traductor. Holmes postula que la traducción literaria es un caso más de meta-literatura como la crítica literaria y la explicación, es un “metapoema”, y que por eso, un texto original puede tener tantas traducciones como traductores. En consonancia, la lectura performática sería uno de esos tantos abordajes y la traducción resultante de esa lectura es tan válida como otras. Frente a los enfoques tradicionales, el de Holmes, desde luego, como afirma Moya, abre camino a la “revalorización del texto traducido y, consecuentemente, del papel del traductor” (2000: 134).

El pensamiento traductológico que se lleva a cabo en este trabajo coincide, entonces, con el concepto de metapoema de Holmes, con la traducción generativa de Bradford, y con la perspectiva de Joyelle Mcweeeney acerca de la traducción y performance, al tiempo que propone un modo de lectura para cualquier tipo de poesía, incluso en la lengua materna. En su análisis sobre traducción, Bradford plantea producir un texto que pueda ser leído, simultáneamente, como una derivación del poema extranjero, en la medida en que actualiza estrategias para identificarse con él –lo que Holmes denomina un “metapoema”–, y a la vez como un poema autónomo en el ámbito de la lengua meta. La Traducción Generativa (Bradford 2013: 2) pretende revelar y revivir una articulación en el original como continuación de un espasmo seminal, y a la vez producir una obra completamente nueva, que refleje el genio tanto del autor como del traductor, ya que este último completará el texto fuente, a través de la lectura fenomenológica, produciendo nuevos brotes legítimos, aunque estos puedan ser “mutantes” y/o, citando a Joyelle McSweeney, necropastoriles. Los procesos del Necropastoril son la descomposición, la interpenetración, la porosidad. Lo que yo llamo traducción Necropastoril es una traducción porosa caracterizada por los mismos elementos: filtraciones, interpenetración, emanaciones, restos, y una traducción performática, entendiendo el término performance, al igual que McSweeney, como una transformación o *deformación* de un medio a otro. En los siguientes versos del poema de McSweeney podemos observar algunos de los elementos del necropastoril: What dream **drifts down** in time-release?/A Punch-and-Beauty showe. A bunch/ of **sphinctery kisses**. La sinestesia, unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, es un elemento interesante en una lectura performática y debe tenerse tan en cuenta como los sonidos, la entonación, el ritmo, etc. Así, en este poema, los sueños drenan y los besos fluyen o no a condición de esfínteres, permutando los sentidos de besar y excretar. El Necropastoril es también un método para leer similitudes a través de canales parecidos y dobles que sobrepasan las fronteras formales lingüísticas y nacionales, y rompen con el contrato humanista de la literatura, exhibiendo cualidades indecorosas y obscenas, y vertiendo energías ocultas ilimitadas. Esta energía es la fuerza revolucionaria del Necropastoril, que en una lectura performática aparece en forma de sonido, elementos gráficos, sinestesia, quiebres formales, desarticulaciones y neologismos. El lector/traductor se deja “perforar” por estos elementos y los utiliza como materia prima o activadores sensoriales para elaborar su propio texto, su traducción, considerando, asimismo, ideas previas a la lectura. Esta visión pulveriza lo convencional del terreno formado por la lógica binaria: original/copia, fiel/infiel, lectura/escritura/traducción.

Habiendo planteado el marco de lectura y las pertinentes consideraciones sobre traducción introducimos un poema de McSweeney, publicado en la revista digital *The Rumpus* (2013).

**Detonator**

Joyelle McSweeney

Ah Duralex ah Sominex ah me:  
What **d**ream **d**rifts **d**own in time-release?  
A Punch-and-Bauty showe. A bunch  
of sphinctery kisses. When my Timex  
addressed the lazy hearse, Semtex  
unhorsed it. Some pulse endured  
like a burr or a *bonne* at my wrist. A tufted blush  
rilled behind the nicotine-  
stained mountain. Was it you,  
ladye? Tulips on slender stems  
re-seminar'd the hearse which would not  
'splode a second time. Nay, the obverse, it  
sighed till a moon roared in from Amnion  
& finished it. Study, Drone.

## Detonante

Quié dramas dramon esas dos GAS?  
Un beso a la mandíbula / Mucho  
beso - enfer / Qui teimes amuco  
el lento carro que demite  
de TONO | El pulso perdura  
ff ff  
Rum rún o rotale un micarpo / Mancha  
roja tras mentícutas de metas de  
micatna | Fue ud. madame  
fúnica? / Tulipamu de fullos tenues  
resimbuan: el carro que  
des ocos nosplota / No, anverso.  
suspira mas una luna ruje en Ammies  
y se deshoja de él. / Estudiá Drone S  
rallentando. pp

Intentaré describir las impresiones en mi lectura de este soneto. En principio y en términos generales, el poema me generó dos sensaciones: aceleración, dada por el ritmo precipitado, los monosílabos y la particular forma de distribución de los versos, y por otro lado, letargo y aplastamiento. Entonces, esta primera impresión me “transportó” a la notación musical, donde estas dos sensaciones pueden ser plasmadas a través de las figuras musicales y las indicaciones de dinámica o intensidad. En el discurso poético, el sentido de las palabras, y el provocado por la sucesión sonora son inescindibles, y cuando se trata de leer el objeto poético atravesado por significaciones provenientes del lenguaje musical, nos preguntamos si la materialidad fónica del discurso poético no prima sobre la cuestión semántica, obedeciendo antes leyes propias del discurso musical, que las específicas del discurso literario. Asimismo, el título se suma a esta interpretación incluyendo dentro de su nombre los TONOS (De/TON/ator) de la notación

musical, que en algunos casos, en la traducción se plasmarán como bombas. Si nos detenemos en la lectura de los elementos paralingüísticos como las itálicas, la utilización de ortografía propia de un registro coloquial en *showe* yuxtapuesta a la ortografía de un inglés antiguo en *ladye*, palabra que a su vez esconde un homófono de “morir” (*dye*), observamos la ironía que se construye desde ese terreno de la escritura y el aporte lúgubre que genera. Todas estas sensaciones sugieren que no se recupera EL sentido sino que se despiertan varios otros sentidos (en su acepción sensorial), que la traducción proyecta y expande. Si el poema es una construcción y una descarga de alta energía que transmite de forma directa la presencia y esencia vital del poeta, tal como sostiene Olson (2009) en su ensayo “Projective Verse”: “¿cómo es que el poeta logra la energía que lo propulsó a él en primer lugar, una energía que es peculiar tan sólo del verso y que será, obviamente también distinta de la energía que el lector, por ser un tercer factor, llevará consigo?”. Podríamos pensar con Deleuze (1995) que se trata de en un “plano de inmanencia” intrínseco, impersonal y trascendente, que el lector/traductor recibe y proyecta en la traducción, o mejor dicho, un “plano de inmanencia transformativa” porque esa energía que impulsa al poeta, pasa por la página, se transforma y llega luego al receptor, con ciertas modificaciones o transformaciones, también, a lo largo del proceso de traducción. Sin embargo, esa energía sigue existiendo en el objeto (texto), solo que de otra manera. Y lo mismo sucederá en la lectura del receptor del texto meta.

La fuerza de la aliteración /dr/ en el segundo verso junto con el ritmo del yámbico se lee/escucha como un adormecimiento paulatino o *fade out*, que puede representarse en la traducción con la dinámica musical de *decrescendo*. Además la sílaba final de ese verso en la traducción (GAS) completa esa sensación de sopor por los efectos de este elemento.

Por otro lado, la tipografía de “Punch-and-Beauty” parece hacer alusión a la belleza necropastoril de los golpes, sugiriendo a partir de la construcción de la frase dos personajes opuestos y complementarios, con valor figurado semejante quizá a un “*cross a la mandíbula*”, donde el elemento de boxeo también está presente, lo cual constituye una continuación seminal del texto fuente al texto traducido. En el texto fuente, “Punch-and-Beauty” suena violento y a la vez indica belleza/placer, lo cual también puede desprender cruces con la poética de Arlt y nuestra literatura. Como puede observarse, la lectura va a partir de la intención de obtener el máximo de energía del texto original, no el placer estético de una forma incontrovertida, y esta intención puede incluso deshacer o deconstruir las formas. Esta deconstrucción es por supuesto una *performance*, en el texto o del texto, o quizá también, una deformación o transformación que coincide con los parámetros de lectura de la poeta traducida.

La lectura del ritmo intermitente del original, marcado por monosílabos y palabras graves, lleva al traductor a buscar alternativas: una de ellas es jugar con los tiempos verbales y cambiar “el pulso perduró” por “el pulso perdura”, evaluando si un predominio de palabras graves logra una rítmica efectiva en la traducción. Lo mismo ocurre con el título que se vuelve “detoNANte” (grave) y no detonador (agudo); en otros casos, se recurre a la creación de una suerte de kenning “beso-esfínter”, que incluso condensa más elementos de los que existen en el original; o se eliden algunos artículos. La frase nicotine-stained mountain yuxtapuesta a ladye invita a pensar en la oposición de sonidos propios de rimas infantiles a la sobria señora muerte “laDYE”, lo cual se vierte en “montículos de nicotina” y “madama túnica”. Por todo esto, decimos que la lectura de la poética de McSweeney junto con un propósito de lectura creativa y experimental son esenciales para guiar la traducción tanto de estos poemas como de otros.

Ahora bien, pueden objetarse varias cuestiones a esta forma de lectura y traducción. En primer lugar, podría existir la acusación de que este tipo de lectura es una forma de interpretación o adaptación del texto. Sin embargo, lejos de ser una adaptación, como mencionamos anteriormente, es una forma de explotar al máximo lo que ya existe de forma potencial en el poema fuente. Por ejemplo, la asociación entre los tonos y las bombas no está en el texto de forma explícita, pero esta afirmación de la autora nos concede esa libertad:

El sonido parece darle unidad al poema pero también es algo irracional, inhumano que lo invade, una compulsión, una contundencia que puede o bien sacudirlo hasta la muerte y voltearlo al más allá, o bien dormirlo con tonos dulces y siniestros (mi traducción). (McSweeney 2013, “Sea Change”)

Esto es, no hablamos de compensaciones en términos traductológicos, sino más bien de aditamento de sentidos.

También es cierto que las primeras lecturas de un traductor desatan una infinidad de sentidos potenciales que se ponen en suspenso. Las lecturas posteriores del poema fuente y la traducción en proceso expanden o restringen las posibilidades barajadas y confirman o rechazan las lecturas previas, o bien, crean mayor incertidumbre. Las relecturas muchas veces hacen que los traductores se alejen de ambos textos (fuente y traducción en proceso) e investiguen los contextos lingüísticos, culturales y estéticos de ambos sistemas y el propio universo del autor a traducir, reafirmando la opinión de Felstiner (1989: 93) acerca de que "translation presents...the utmost case of engaged literary interpretation"(la traducción es la principal forma de interpretación literaria activa), pues en definitiva, la traducción será una nueva lectura para los receptores del texto meta. Es por eso que a partir de estos viajes fuera de los textos y dentro de ellos (y en diálogo con ellos) brotan los más variados conocimientos y se postulan similitudes y diferencias entre la poesía de origen y el texto traducido, en un determinado contexto. Quizá, una vez que abordamos el compendio de literatura del autor, contexto y demás (como hicimos en el caso de nuestra autora) nos demos cuenta de que, si bien los sonidos y los aspectos fenomenológicos son fundamentales, necesitemos hacer nuevas lecturas apoyadas en nuestro contexto porque el lector de español, por ejemplo, tolere menos la repetición de fonemas en el mismo verso y asocie, negativamente, los monosílabos a la poesía slam, la cual no tiene una intencionalidad primaria de escritura en la página y suele recibir críticas como la siguiente: "Cuesta descifrar el valor literario en la poesía oral, tal vez su economía se debele con el tiempo; la poesía...ese sentimiento sublime, estético, vinculado con la palabra" (González 2013, "Palabras más o menos"). Pero la poesía de McSweeney presenta formato escrito y aspira a la lectura. Y como mi intención es traducirla a la página también, otro formato puede resultar pertinente:

### **Detonante**

Ay Duralex Ay Sominex ay de mí:  
¿Qué dramas drenan esas drogas?  
Un cross a la mandíbula. Mucho beso-esfinter.

Mi Timex marcó el lento coche y Semtex lo detonó.  
El pulso perdura, un runrún o *rotule* en mi carpo.  
Una mancha roja tras montículos de nicotina.  
¿Fue Ud., madame túnica?

Tulipanes en tallos tenues re-sembraron  
el carro que dos veces nosplotará. No, anverso,  
suspiró pero una luna rugió desde Amnios  
& se deshizo de él. Estudiá, Dron.

En este caso, el soneto adopta una forma más parecida al soneto en español. Si, entonces, leemos el patrón estructural de soneto como elemento principal, habiendo anticipado una posible resistencia a la lectura fundamentalmente rítmica de la traducción anterior, nos quedaría una versión diferente, otro meta-poema basado en una lectura que pone mayor énfasis en el elemento paralingüístico del formato genérico (soneto). Siguiendo con el paralelismo musical en relación con la lectura del poema, en música, el timbre se refiere a la configuración de las ondas sonoras y serie de armónicos que produce la diferencia entre, por ejemplo, un clarinete y un violín. Una manera de pensar ese rasgo en términos de poesía sería la forma en que "suena" el poema. En este caso, le daríamos otro timbre al poema, el timbre de soneto, que a la vez lo plantea desde la subversión, coincidiendo con la propuesta paródica de géneros de la autora. Lo cual significa que estaríamos haciendo muchas lecturas diferentes y creando diferentes meta-poemas, de la misma manera que la autora de esta poesía puede leer este poema en vivo y añadirle distintos contenidos vocales de significación. Así, en este tipo de *transformances* es donde nace un pensamiento acerca de las diferentes literaturas, lenguas y sus

respectivas recepciones, es decir, un pensamiento de literatura comparada que es útil a todo tipo de lectura de poesía. A partir de estas transformaciones podemos establecer similitudes, diferencias, constantes, etc.

Por lo tanto, como hemos visto, la lectura en la traducción de poesía es una actividad que no se agota en un solo proceso. En principio, la poesía fuente ofrece al lector/traductor varias realidades y “sentidos potenciales” en sus cualidades tipográficas, formas de palabra, tonos, sonidos, etc., que este debe actualizar; de esta manera, ingresa en un proceso activo de exploración y explota al máximo los “sentidos” del texto, a la vez que pone en marcha su propia creatividad. Luego las decisiones plasmadas en la traducción requerirán de una nueva lectura y, por ende, una nueva sensación de incertidumbre en el traductor. Esa sensación, sin embargo, es positiva y fundamental y contribuye a una perspectiva de traducción más expansiva e indagadora. Como si esto fuera poco, luego habrá otro nivel de incertidumbre para el lector/traductor, que continúa el proceso de lectura y la toma de decisiones no solo en el texto, sino también por fuera de él, al evaluar los contextos de lectura en su recepción. Este estado constante de lectura y relectura ha de ser visto como uno de los resultados más estimulantes y gratificantes que el lector/traductor encuentra en el estudio y la experiencia del poema. La lectura performática, así concebida en la traducción de poesía, puede describirse, entonces, como un proceso fenomenológico generador tanto de “sentidos” como de “vacilaciones”, como un motor que proyecta y transforma energía en un proceso activo y creativo y, sobretodo, como un procedimiento revelador de nuevas interrelaciones que se experimentan fenomenológicamente y ya menos en términos de un lenguaje crítico orientado al contenido, la equivalencia lingüística y la interpretación.

## BIBLIOGRAFÍA

Bradford, Lisa Rose (2013). "Generative Translation in Spicer, Gelman, and Hawkey" *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* Vol 15 N° 6. Disponible en <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2365>.

Bravo, Luis (2007). “La puesta oral de la poesía: la antigüedad multimedia”. Texto de la “conferencia magistral” dictada por el autor en el marco del *Festival Poesía en Voz Alta*, organizado por la UNAM, Casa del Lago, México, octubre de 2007. Disponible en: [http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/07\\_17\\_09\\_08.html](http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/07_17_09_08.html)

Deleuze, Gilles (1995). “La inmanencia: una vida”. *Philosophie*, n. ° 47, Paris, Minuit.

Felstiner, John (1989). “‘Ziv, that light’: Translation and Tradition in Paul Celan”. John Biguenet, Rainer Schulte (eds.), *The Craft of Translation*. Chicago, University of Chicago Press, 93-116

González, Julia (2013). “Palabras más o menos”. *Página 12*. 23 Mayo: Suplemento NO! Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-6444-2013-05-24.html>

McSweeney, Joyelle (2013). “Detonator” en Revista digital *The Rumpus* [online]. 22 de abril. Disponible en <http://therumpus.net/2013/04/national-poetry-month-day-22-detonator-by-joyelle-mcsweeney/>

McSweeney, Joyelle (2013) “Sea Change: Sound as Force in e.e. cummings, Plath, and Tim Jones-Yelvington” Revista digital *Montevideo* [online]. 31 julio. Disponible en <http://www.montevideo.com/ding-dong-sounds-effects-in-e-e-cummings-plath-and-tim-jones-yelvington/>

Moya, Virgilio (2000). *La traducción de los nombres propios*, Madrid, Cátedra.

Olson, Charles (2009). “Projective Verse”. Traducción de José Coronel Urtecho en *La biblioteca de Marcelo Leites* [online]. 29 de nov. Disponible en <http://ustedleepoesia2.blogspot.com.ar/2009/11/el-verso-proyectivo.html>. Consultado: 05/07/2015.

Plassard, Freddie (2007). *Lire pour Tradure*, París, Sorbonne Nouvelle.

Scott, Clive (2006). “Translating the Literary: Genetic Criticism, Text Theory and Poetry”. Susan Bassnett, Peter Bush (eds.), *The Translator as Writer*, London, Continuum, 106-118.