

El después de la pirotecnia: una reflexión sobre traducción de poesía

Micaela Van Muylem

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Resumen

A partir de la traducción de una serie de poemas de la autora belga Ruth Lasters, pensamos el modo en que abordar este género literario tan específico, más precisamente, en la poesía contemporánea, y proponemos una poética de la traducción literaria. Nos basamos principalmente en la propuesta desarrollada por la argentina Delfina Muschietti (2013) quien postula que es necesaria una «escucha flotante» para percibir y transmitir luego el ritmo y los «indicios fluctuantes» (Tinianov, 2010) del poema, para conformar en la lengua de llegada un mosaico de fragmentos similar al que existe en el poema original. Del español Jordi Doce (2015), tomamos el concepto de lo dramático de la traducción de poesía, del rastreo del gesto del autor como palanca para construir el poema en la lengua de destino. A partir del análisis de algunos poemas concretos proponemos pensar modos de leer poesía contemporánea con el fin de la traducción.

Palabras clave: traducción, poesía contemporánea, fluctuación de sentidos, poesía flamenca

Abstract

Based on the translation of poems written by the Belgian author Ruth Lasters, we reflect about a mode in which to approach this specific literary genre, more precisely, in the contemporary poetry, and we propose a poetic of the Literary translation. We work mainly with some concepts developed by the Argentinian Delfina Muschietti (2013) who postulates that a "suspendig listenig" is necessary to perceive and then transmit the rhythm and "fluctuating indices" (Tinianov, 2010) of the poem, to conform in the target language a mosaic of fragments similar to the one that exists in the original poem. From the Spain Jordi Doce (2015) we take the concept of the dramaturgical in the translation of poetry, the tracing of the author's gesture as a lever to construct the poem in the target language. From the analysis of some specific poems we propose strategies for reading contemporary poetry for the purpose of translation.

Keywords: translation, contemporary poetry, fluctuation of senses, Flemish poetry

1. Introducción

Un campo de fútbol y una oficina pública, la bañera y el pan de jabón, mandarinas y arroz: a partir de elementos muy cotidianos la poesía de Ruth Lasters (nacida en Amberes, en 1979) compone imágenes que invitan a reflexionar acerca de la posibilidad de diálogo con el otro y también acerca de la lengua y la creación literaria. Tras trabajar con su último libro, *Lichtmeters* [fotómetros] (2015), en que nos ejercitamos en «repetir en otra lengua», como dice Muschietti (2013), aquello que la poeta belga dijo en neerlandés, propondremos algunas estrategias para pensar la traducción de la poesía contemporánea, sobre todo, aquella escrita en neerlandés.

2. Descubrir el gesto

El poeta y traductor español Jordi Doce sostiene que la traducción de poesía es «un ejercicio de desdoblamiento dramático, una actuación forzada por el desafío de ser otro» (2015, p. 417). Ampliando esta noción bastante difundida de prestarle la voz al autor traducido, Doce incluye el aspecto teatral, que consideramos muy productivo. Dice Doce que en la actuación «una buena caracterización depende muchas veces de dar con un rasgo del personaje (una mueca, un tic, una forma de andar o de moverse o de hablar...) que lo define o lo resume». Ese rasgo sería una suerte de «palanca que permite reconstruir la totalidad del personaje, el puente o nexo que permite que el actor sea uno con su interpretación». En el caso de la literatura, agrega, lo que constituye este rasgo sería «un giro verbal, una superstición fonética, una forma de emparejar o articular las palabras que de alguna manera resume o singulariza el texto original» (Doce, 2015, pp. 418-419).

También nos servimos de la propuesta de la poeta, traductora e investigadora argentina Delfina Muschietti quien rescata de Freud la ‘escucha flotante’ (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*¹) del analista, y que ella propone como actitud del traductor de poesía. Tanto para la investigación como para la traducción de textos contemporáneos, tanto poesía como teatro, esta noción resulta muy útil. El investigador alemán Hans-Thies Lehmann (2008) plantea que el espectador del teatro denominado postdramático —un teatro con un lenguaje a menudo muy poético, fragmentario— no debe comprender de inmediato lo que ve en escena, sino que se le exige que perciba todo con una ‘atención flotante’, que define del siguiente modo: «Se trata de no comprender de inmediato. Es preferible que la percepción permanezca abierta, esperar relaciones, correspondencias y revelaciones en lugares completamente inesperados, que echa una luz diferente sobre lo dicho anteriormente» (2008, p. 149, traducción nuestra²). Es por ello que el traductor se convierte, dice Muschietti (2013a):

en equilibrista de la repetición, y debe estar atento a esas intensidades que provienen del ritmo para abstraer el fantasma de una *partitura suspendida* o *mapa rítmico*, que debe trasladar y alojar en una nueva lengua y en una nueva forma, que haga llegar al lector un eco de la respiración del original. (...) El traductor se mueve entre las posiciones de lector-crítico y hacedor de forma, siempre en actitud de *escucha flotante*, para disponer él también su oído a la escucha atenta de lo que el ritmo del poema original le dicta, dejando

¹ En psicoanálisis se utiliza el término como escucha libre de prejuicios, el contrapunto de la llamada ‘asociación libre’ del paciente.

² [Es] kommt hier darauf an, nicht sofort zu verstehen. Vielmehr muss die Wahrnehmung dafür offen bleiben, an völlig unerwarteten Stellen Verbindungen, Korrespondenzen und Aufschlüsse zu erwarten, die das früher Gesagte in ganz anderem Licht erscheinen lassen.

de lado prejuicios y preconceptos que pudieran velarle la extrañeza que desde su *partitura* le llega (pp. 37-38³).

Es decir, así como en la escena teatral contemporánea a menudo hay múltiples focos de interés simultáneos entre los que se mueve la mirada del espectador (una pantalla que proyecta un video, escenas que se desarrollan al mismo tiempo, etcétera), el poema invita al lector a recorrer su materialidad, como un cuadro, un ‘paisaje textual’ (Musitano y Fobbio, 2014), cuyas relaciones entre sus componentes debe establecer el lector (o espectador). El flamenco Paul Pourveur, en un ensayo sobre su teatro, le dice al espectador: «Puede elegir usted mismo el recorrido. Después de todo, es quien está en busca del ‘texto perdido’, el ‘sentido perdido’ que intentará hallar, con o sin éxito, a través de este texto. La versión definitiva es propiedad del espectador»⁴ (Pourveur, 1996, p. 389). Leemos la obra de Lasters no como mensaje cifrado, sino como imagen, incluyendo la posibilidad de recorrerla como una figura geométrica, como un cuadro, entendiendo por ello lo que Deleuze (2005) llama lo figural, aquello que no trasluce el significado, pero permite ver, mirar, recorrer lo dicho y lo no dicho como materia.⁵ Es en este sentido que leemos y recorremos los poemas, en los múltiples sentidos generados por lo que Tinianov denomina ‘indicios fluctuantes’ propios de la lengua poética, palabras que tienen una «semántica doble» (o múltiple) cuyas particularidades de uso «originan indicios secundarios que, en vistas de su inestabilidad, podemos llamar fluctuantes» (Tinianov, 2010, p. 88). A estos indicios fluctuantes debe atender el lector/traductor. Son palabras cuyos sentidos se cuestionan o multiplican y que conforman, asimismo, el ritmo del poema, conforman una constelación benjaminiana, un «mosaico de fragmentos-datos formales yuxtapuestos, cuya correlación puede producir en el lector cierto tipo de iluminaciones, que disparan la reflexión teórico-crítica» (Muschietti, 2013b, p. 7).

La poesía de Lasters abunda en contraposiciones entre las palabras muy cotidianas que dan título a sus poemas, y los universos que estos exponen. En una forma aparentemente despojada (cinco o seis versos pareados por poema, a menudo sin rima) se combinan una gran cantidad de elementos heterogéneos que configuran constelaciones de sentido múltiple. Esto obliga al lector a detenerse en cada frase, cada palabra modifica el sentido de lo ya dicho en construcciones que ponen en crisis el sentido habitual de las palabras y de la sintaxis. Los poemas llevan como título solo un sustantivo, *Lichtmeters/fotómetros* es una suerte de diccionario que echa luz sobre palabras de uso frecuente: tiempo, nada, bañadera, piedras, pala, bosque, trabajo. Las definiciones, sin embargo, son bastante diferentes de lo esperado:

Niets

Tijd is een stukke, aan fracties gevallen
nachtkijker. Het soort waarmee je na herstelling zou willen

zien in ijskoud duister woorden die je wolkend uitspreekt en hun slijt door
veelvuldig

³ Énfasis nuestro.

⁴ U [mag] het parcours zelf bepalen. U bent immers de toeschouwer op zoek naar de “verloren tekst”, de “verloren betekenis” die u zal trachten te vinden –met of zonder succes– doorheen deze tekst. De uiteindelijke tekst is eigendom van de toeschouwer.

⁵ Véase Deleuze (2005) y, acerca de la materialidad de la palabra y el silencio en la literatura partiendo de este concepto, van Muylem (2013, p. 91 y ss).

gebruik.

Nada

El tiempo es un visor nocturno roto,
hecho fracciones. De esos con los que, tras arreglarlo, querrías

poder ver en gélida oscuridad
palabras que pronunciás humeantes, y su desgaste por el exceso

de uso.

Arbeid

Een mandarijnenhoop
pelbaar in precies één maand, van volle vruchten naar

slechts sikkels sinds de maan verscholen achter
smog.

Trabajo

Un cúmulo de mandarinas
mondado en exactamente un mes, de fruto perfecto a

mera hoz, desde que la luna oculta tras
el smog.

Proponemos pensar esta conjugación de lo cotidiano con lo trascendente en analogía con los juegos pictóricos y lingüísticos de su coterráneo, el pintor surrealista René Magritte. Presentamos un ejemplo de la serie *La traición de las imágenes* (1928-1929):



René Magritte: *Esto no es una pipa* (1929)

La contradicción entre la imagen —el dibujo de una pipa— y la frase escrita debajo, en una caligrafía escolar, cuestiona la representación, la adquisición de los modos de decir y de (d)escribir, la naturalización de definiciones. Michel Foucault (2012), en su ensayo *Esto no es una pipa*, cita al pintor: «Los títulos están elegidos de tal manera que impiden situar mis cuadros en una región familiar que el automatismo del pensamiento no dejaría de suscitar a fin de sustraerse a la inquietud» (p. 49). Foucault observa en Magritte que los nombres no orientan, sino desconciertan, no definen, sino abren el universo de posibilidades:

[Magritte] nombra a sus cuadros para mantener a raya la denominación. Y, sin embargo, en este espacio roto y la deriva se tejen extrañas relaciones, se producen intrusiones, bruscas invasiones destructivas, caídas de imágenes en medio de las palabras, relámpagos verbales que surcan los dibujos y los hacen volar en pedazos (Foucault, pp. 49-50).

Es decir, al otorgar un nombre inesperado se intenta cuestionar la naturaleza de la denominación y del decir institucionalizados. Es el tipo de interrogantes que despierta la lectura de Lasters. Magritte interrumpe el automatismo, interpela al espectador con un desfasaje de la mirada, Lasters genera un corrimiento similar. Por ello, en la traducción de sus textos nos servimos de este gesto, análogo al de Magritte, de la contraposición. Esa fue nuestra «palanca» a partir de la cual (re)construimos el poema.

Como afirma Benjamin en *La tarea del traductor* (1971), la obra literaria ‘dice’, ‘comunica’ ‘muy poco’. Y la traducción debería intentar transmitir aquello que hace a la obra literaria: «lo que se considera en general como intangible, secreto, ‘poético’» (1971, p. 45). Para recuperar esto intangible debemos atender entonces al ritmo, la «respiración» del poema, (Muschiatti), al gesto del actor (Doce). Siguiendo a Tinianov, podemos decir que en Lasters los indicios fluctuantes se multiplican en cada verso y hacen estallar el texto, sin dar respuesta, sino generando nuevos interrogantes en usos y sentidos no habituales, que se salen de la norma. En el poema *Tierra*, por ejemplo, leemos:

Of je ‘samen’ sparen kan. Of je door veel intens met twee te doen
de ander kan behoeden voor de eenmansliftkooi tussen ondergrondse

etages ooit

Que si se puede ahorrar ‘juntos’. Que si por mucho hacer, intenso, de a dos,
se puede preservar al otro de la jaula del ascensor unipersonal entre pisos subterráneos

acaso

Aquí la palabra ‘juntos’ entrecomillada se convierte a lo largo del texto en una materialidad opaca, un indicio fluctuante: ¿es un sustantivo?, ¿podemos ahorrar los ‘juntos’?, ¿qué son los ‘juntos’?, ¿experiencias colectivas?, ¿recuerdos?, ¿posibilidades de compartir, de comunicar? A la vez las comillas vuelven a desplazar el sentido: ¿se trata de un estar juntos aparente y falso entre las personas del poema? La ‘jaula unipersonal’ del siguiente verso también parece señalar en esa dirección. ¿Puede ese ‘juntos’ salvarnos de la soledad? Esta fluctuación o desplazamiento de sentido son muy frecuentes, al igual que los neologismos. Lasters compone poemas y compone palabras. Así es que nos topamos con: *sneeuwmannenasiel*: «asilo para muñecos de nieve» (del poema *Los/Suelto*); *elderszucht*: anhelo por irse a otro lugar, similar al *Fernweh*, en alemán, el ansia por el lugar en que no se está. *Eenmansliftkooi*: ‘jaula de ascensor para una persona’, la mencionada ‘jaula unipersonal’. Se trata de una invitación al lector a crear un universo diferente con objetos nuevos que emergen por primera vez en estos versos. Para el traductor al español esto implica usualmente crear frases, un problema familiar, intensificado aquí por el mayor grado de abstracción y densidad de una polisemia que se multiplica, todo eso, sumado a la importancia del ritmo del texto, que queremos mantener. Al igual que con las palabras, Lasters juega con la sintaxis. El poema *Schop/Palada* comienza así:

Voor ik de vloer dichtmaak, leg ik nog
voor je bloot van boomwortels
de gemiste kans, hun niet ondergronds lopen

Antes de cubrir el suelo, te expongo
de las raíces arbóreas
la oportunidad perdida; su imposibilidad subterránea de andar

Ya desde el primer verso se siembra la duda, no se sabe si se expone el ‘vos’ o al ‘vos’ se le expone algo. En el siguiente verso la duda no se resuelve: «de las raíces arbóreas» parece iniciar otra frase. Tan solo en la tercera línea se recupera lo dicho y se puede leer que el ‘yo’ le expone al vos la oportunidad perdida de las raíces arbóreas. Sin embargo, son posibles múltiples lecturas, y el poema invita a hacerlas. Del mismo modo se juega con la inversión: de las raíces arbóreas/la oportunidad perdida: se posterga la información, el lector debe esperar hasta saber qué (se) (le) expone, se ofrecen primero las raíces, que son las protagonistas del poema.

También vemos cómo se cuestionan las oposiciones tradicionales de categorías lingüísticas y, por ende, de la lengua como sistema capaz de decir la experiencia subjetiva:

Kuip

Ik tilde mijn oude minnaars in bad, ik wilde in één
oogopslag wat, wie ik had

liefgehad, meest of minder, misschien of stellig, onvoorwaardelijk
of indien-als. In een kuip als een galjoenboot lang

het synchroon
wassen van elkaars rug, met elk een stuk zeep

Bañadera

Metí a mis antiguos amantes en el agua, quise
a golpe de vista aquello, por quienes

había sentido amor, máximo o menos, acaso o categórico, absoluto
o a condición de algo. En una bañadera larga como un galeón,

el lavado sincronizado
de nuestras espaldas
(...)

Aquí no se contraponen los opuestos, las alternativas están ligeramente desfasadas, así como los tipos de palabras: superlativo y comparativo, adverbio y adjetivo, adjetivo y frase: otra vez, una visión desencajada de lo habitual.

En el proceso de traducir el gesto a otra lengua, que como tal, está regida por reglas y lógicas diferentes, debemos escuchar el ritmo, las sonoridades, pero también tender a la materialidad del texto para descubrir las claves que nos da el juego visual: los espacios en blanco, la disposición de los versos. En *Tij/Marea* los versos se desplazan en la página, como las olas del mar en la costa, hay un movimiento en el ritmo que se oye, pero también en la disposición en la página:

Tij

De eindredactie van de zee doen jij en ik. Zelfs wij blijken
ervoor geschikt, want nu al is ze drukbaar tot getijboekjes voor

eeuwen verder. Hier trek ik in het zand de lijn van tot waar zij
om 14 u in 2050 reiken zal. Duid jij haar vloedgrens aan

van over honderddertig jaar om middernacht. Zo wordt
de verste toekomst een klein vlak waarop wij al petanquen zonder ze te

Hebben, nee, zij ebt, glijdt heen en weer – loketschuif van
de aanvaarding – tot slechts de licht gehavende

schelpen gelukt aangespoeld lijken, de volkomen gave:
verkeerde uitvoeringen van haar orders tot ‘gewoon

goed genoeg’.

Marea

La última redacción del mar la hacemos vos y yo. Por lo visto hasta nosotros
somos capaces, porque ya está lista para la imprenta: libros de mareas para

los próximos siglos. Aquí en la arena trazo yo la línea que alcanzará
a las 14 en el 2050. Marcá vos dónde llegará la pleamar

dentro de ciento treinta años a medianoche. Así es como
el futuro más lejano se convierte en una pequeña planicie donde practicamos
/petanca

sin dominarla, mengua la marea, va y viene –ventanilla de
admisión– hasta que solo las vieiras algo estropeadas

parecen bientraídas, el don perfecto:
ejecuciones erróneas de sus mandatos: ‘meramente

satisfactorio.’

En un poema que tiene como referencia la ciudad española de Santiago de Compostela (en las vieiras —el atributo del santo—, en «el don perfecto» —Epístola de Santiago 1:17— y también en el juego de la petanca, popular en la zona), el movimiento de las olas acompaña aquí la cadencia de la lectura. El dibujo de las palabras en la hoja también brinda pautas para la lectura, es decir, la traducción.⁶ No sólo en lo sonoro percibimos el ritmo, incluso en la repetición de las letras, en la aliteración y la rima, se hace evidente desde la grafía y lo visual la ‘partitura flotante’ del poema.

3. Recorrer el bosque: un análisis contrastivo

Otro poema que ha sido clave para comprender la poética de la autora y del cual nos servimos para pensar una ‘poética de la traducción’ de sus obras es *Woud/Bosque*. Incluimos las versiones en inglés y alemán que nos permite realizar un trabajo contrastivo.

Woud

Of je het achteraf
van vuurwerk ooit zag. De takken van rook, niet

de vonken, maar de pluizige stammen op precies dezelfde
plaats waar net nog pijlen openknalden. Het luchtwoud

dat daar na het doven enkele seconden voor je
ontstaat. De restwaarde die eigenlijk grootser is dan

⁶ Aquello que con Fobbio, Musitano y González llamamos la puesta en página. Véase: van Muylem (2016) y Fobbio y Musitano (2014).

de bedoelde fraaiheid van spetters kleurvuur. Zo is ook,
nadat je hebt gezocht dat je me ondanks alles, ontrouw nog

liefhebt, wat daarna in de kamer hangt op een doordringendere,
verschrikkelijke, ongewilde manier mooier: de onherstelbaarheid

tussen ons.

Español (nuestra versión):

Bosque

Que si alguna vez viste
el después de la pirotecnia. Las ramas de humo

no el destello, sino los troncos esponjosos en el mismísimo lugar
en que hace un instante estallaban fuegos. El bosque de aire

que unos segundos después de la extinción emerge
ante tus ojos. El valor residual que en realidad es mayor que

la belleza intencionada de la lluvia de color. Así también es
—después de que suspirando dijeras que, pese a todo, aun infiel,

me seguís queriendo— lo que queda flotando en la habitación, más bello por
incisivo, terrible e involuntario: lo irreparable

entre nosotros.

Alemán (versión de Stefan Wieczorek):

Untreu

Ob du das danach des Feuerwerks
jemals sahst? Nicht die Funken, sondern die plüschigen Zweige,

Rauchstämme an genau der gleichen Stelle, an der eben noch
Raketen aufknallten. Der Luftwald, der dort nach dem Verlöschen

einige Sekunden für dich entsteht. Dieser Restwert, der
eigentlich größer ist als die gewünschte Herrlichkeit der

Farbfeuerspritzer. So ist auch, nach deinem Seufzen, dass
du mich trotz allem noch

lieb hast, was danach im Zimmer hängt auf eine durchdringende,
schreckliche, ungewollte Weise schöner: die Unwiederbringlichkeit

zwischen uns.

Inglés (version de Paul Vincent):

Wood

Did you ever see
the aftermath of fireworks? The branches of smoke, not

the spark, but the fluffy trunks in exactly the same
place where rockets just burst open. The air wood

that after they've died down emerges for you
for a few seconds. The residual value that is actually more splendid than

the intended beauty of crackling coloured fire. So is too,
after you have sighed that, despite unfaithfulness, you

still love me, what afterwards hangs in the room in a more penetrating,
terrible, unwitting way more beautifully: the irreparability

between us.

El bosque es aquí un espacio etéreo, efímero y, en general, invisible: el humo que queda después de los fuegos artificiales, que además posee una belleza más 'inmensa' que la de los colores, la 'intencionada'. Lasters traduce en su poesía la experiencia subjetiva del yo, de la infidelidad y el amor que perdura. Pero también habla de la experiencia de la escritura y la poesía, en lo que Lasters nos presenta en sus poemas: el yo se detiene en la huella, el rastro invisible. No se narran los hechos, así como no se nombra, en el poema anterior, a Santiago de Compostela. La infidelidad, el dolor, la experiencia vital es mencionada al pasar. El acento está puesto en aquello que se ha perdido. En el gesto del yo se detiene lo aparentemente secundario, lo que no se quiere ver, el dolor que se desea superar, pero que permanece. Rescatar lo que no se ve, porque no se lo mira: el humo suspendido en el cielo después del fuego.

El poema rescata el valor residual: el 'fantasma' dice Muschiatti, 'lo indecible', dice Benjamin. Ese bosque de humo es lo que queda después de leer el poema, y que intentaremos 'repetir en otra lengua'. El hecho de que se tematice una traición también recupera el aspecto recogido en el famoso proverbio italiano *traduttore traditore*: la traducción traiciona, hay una pérdida, algo irreparable en la repetición imperfecta. En la versión alemana la traición incluso se anuncia en el título. *Untreu*: infiel, que luego no aparece en el poema, solo se recupera indirectamente hacia el final, resuena en *Unwiederbringlichkeit*: lo irreparable, cerrando así el círculo. Se tiende así el arco que une los sentidos, algo propio de la sintaxis de esa lengua, si se quiere.

Otro aspecto formal que resulta interesante es la pregunta que abre el poema. Tanto en neerlandés como en nuestra versión es indirecta, y no hay signo de interrogación:

Of je het achteraf/van vuurwerk ooit zag.
Que si alguna vez viste/el después de la pirotecnia

En alemán e inglés se incluye el signo de interrogación:

Did you ever see/the aftermath of fireworks?
Ob du das danach des Feuerwerks/jemals sahst?

El *ob* alemán, equivalente al *of* neerlandés y a la conjunción española ‘si’, conserva el carácter indirecto e incompleto de la frase. Nosotros abrimos con ‘que’ para permitir asimismo el ingreso a otros sentidos, ya que no se resuelve quién pregunta, y si acaso se espera una respuesta. Asimismo, en español abrir con signo de interrogación el poema sería una marca que tampoco está en el original. En alemán e inglés el impacto es menor, porque sólo se utiliza el signo de cierre, como en neerlandés. Respecto de la sonoridad, diremos a modo de ejemplo que recuperamos la rima interna *achteraf/zag* (después/viste) con *vez/después*, no al final sino en el interior de los versos, desplazada, al igual que en alemán: *danach/sahst* (las mismas palabras, posible por la cercanía entre las lenguas). La aliteración de las efes en fiesta-fuegos intenta repetir la f de *fraaiheid* (belleza) que resuena en la v de *kleurvuur* (fuego de color).⁷

Otro aspecto con el que nos confrontamos a la hora de traducir al español tenemos siempre el problema de la elección de la variante. Dado que el español neutro –constructo popular entre editores por permitir un mayor alcance de la obra en el heterogéneo mundo de habla hispana– suele implicar un aplanamiento de los sentidos, una anulación de los indicios fluctuantes, optamos por traducir al dialecto propio, en lo que respecta a vocabulario y al uso pronominal de la segunda persona con el voceo. Sin embargo, y sin que esto implique una contradicción, rescatamos de Muschietti la opción del ‘español abstracto’ para este género literario:

un artificio que nos permite (...) evadimos tanto de los límites del español ibérico como de aquellos de las variantes regionales de Hispanoamérica, para ocuparnos de alojar en ella el eco de la respiración del original; y también nos permite diferenciarnos de la denominación de español *neutro*, utilizado para la lengua que usan los medios de comunicación. No se trata de una neutralidad anuladora sino de una abstracción cualitativa y estética, en la que debe alojarse el eco del original traducido; y que, las más de las veces, en lugar de neutralizar, encrespa o violenta la lengua de llegada, en aras del respeto a una *cantidad formal*, de la que la traducción debe perder lo menos posible (2013b, p. 38)

A partir de esta noción es que expandimos nuestra variante regional, siempre en la medida que esto no genere un efecto de extrañamiento diferente del original. En *Rijst/Arroz* elegimos para traducir *kleinikker* la palabra «canicas» para denominar las esferas (usualmente de vidrio o plástico) con que juegan los niños, y que en Argentina se suelen llamar bolitas, en muchas regiones. En el poema se mencionan ‘canicas de barro’. En ‘bolitas de barro’ se perdería la referencia a lo lúdico y a la infancia en un poema, en que se menciona también la tradición de esconderle a los niños los huevos de chocolate para Pascuas.

La acumulación y combinación de adverbios y adjetivos, de gran versatilidad en las lenguas germánicas, es siempre una problemática en la traducción al español. Veamos un solo ejemplo de ello. Dice en neerlandés, en Bosque: *wat daarna in de kamer hangt op een doordringendere,verschrikkelijke, ongewilde manier mooier: de onherstelbaarheid/tussen ons*. Literalmente: «lo que queda suspendido en el dormitorio, de modo más penetrante/terrible, indeseado [es] más bello: la irreparabilidad/entre nosotros». Para evitar la gran cantidad de adverbios, y para mantener el ritmo del poema, optamos por una sustantivación:

⁷ En neerlandés la efe es fricativa labiodental sorda y la ve corta, fricativa labiodental sonora.

la belleza de lo irreparable, frase en la que también resuena, además, lo inenarrable e irrecuperable de la marca, de la pérdida que perdura en el aire y que es lo central del poema.

El poema es siempre como el bosque, un universo inmenso, de densidad histórica (el bosque europeo, medieval, romántico, posmoderno, con todos sus recorridos posibles) y es también lo inasible del humo suspendido en el aire. Es un universo infinito. En neerlandés ‘bosque’ es también sinónimo de ‘pluralidad’: un ‘bosque de mástiles’ es lo mismo que ‘un gran número de mástiles’. En el poema, los múltiples sentidos se combinan, complementan y contradicen. Por ello, cuando traducimos nos convertimos en equilibristas, escuchar el ritmo, descubrir el gesto que nos permita recuperar la palabra del otro cada vez que le prestamos la lengua, para intentar –leyendo con Foucault (2012)– trasladar los «relámpagos verbales» de Lasters que surcan los discursos «y los hacen volar en pedazos». *Nada* es también una reflexión sobre el trabajo con la palabra, la experimentación con la lengua y la pérdida (en la escritura, pero también válida para quien traduce):

Niets

Tijd is een stukke, aan fracties gevallen
nachtijker. Het soort waarmee je na herstelling zou willen

zien in ijskoud duister woorden die je wolkend uitspreekt en hun slijt door
veelvuldig
gebruik. Je verwacht wel geen krassen, scheuren noch rafels aan ‘terugzien’, ‘ik
bel je

nog’, ‘thuiskomst’, maar toch
iets vaststelbaars. Ook graag glashelder zou je zien

door de kijker: de nog nieuwheid van termen als ‘lumenseconde’,
‘servituut’, nooit eerder door je aangewend. Dat dat het

niets is, vrees ik soms: ieders ongebruikt taaloverschot
waarmee niemand / ik me niet meer krijg

uitgedrukt. ‘Is dat dan niet hopelijk enigszins
de bedoeling ginds?’ zei je.

Nada

El tiempo es un visor nocturno roto,
hecho fracciones. De esos con los que, tras arreglarlo, querías

poder ver en gélida oscuridad
palabras que pronunciás humeantes, y su desgaste por el exceso

de uso. No es que esperes rayones, grietas o
flecós en ‘volver a ver’, ‘ya te llamo’, o ‘regreso a casa’, pero sí

algo tangible. También querías ver cristalino
a través del lente lo novedoso de expresiones como ‘lúmenes por segundo’,

‘derecho de servidumbre’, que nunca antes habías usado. Que eso sea la nada me temo a veces: el excedente de lenguaje de cada uno,

con el que nadie/yo ya no logro expresarme. ‘¿No será ese acaso un poco

el sentido ahí?’ dijiste.

4. Conclusiones

Los aspectos de la traducción de poesía a partir de una experiencia concreta. Dado que cada autor y cada obra exigirán un abordaje diferente y nuevos desafíos en su traducción no planteamos un método de traducción sino más bien un modo de lectura para pensar en pistas para la traducción de próximas obras. La palabra nunca es aislada, su significado es siempre en un contexto determinado y en la poesía es siempre un indicio fluctuante. Lasters hace estallar las palabras y los sentidos, como los fuegos artificiales, o como el lente roto de un *Visor nocturno* que nos permite otra mirada de la realidad. La propuesta es estar atentos a ese desfasaje del poema en su traducción, en la lectura, y a incluir en la resolución el estallido. Pensar en los desfasajes que generan los indicios fluctuantes como palancas para la búsqueda de alternativas en la repetición en otra lengua.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1971). La tarea del traductor. En W. Benjamin, *Angelus Novus*. Barcelona, España: Edhasa. Traducción al español de H. A. Murena.
- Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid, España: Arena.
- Doce, J. (2015). Traducir: dos asedios. En J. Fonderbider (Comp.), *Poetas que traducen poesía*. Santiago, Chile: LOM.
- Foucault, M. (2012). *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Lasters, R. (2015). *Lichtmeters*. Amberes, Bélgica: Polis.
- Lehmann, H.-T. (2008). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Alemania: Verlag der Autoren [1999].
- Musitano, A. y Fobbio, L. (2014). El paisaje y el entre, categorías relacionales para la escena y la puesta en página. En *Actas del VI Congreso Internacional de Letras, Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina.
- Muschietti, D. (2013a). *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*. Buenos Aires, Argentina: Bajo la luna.
- (2013b). Dossier Poesía y traducción. *Exlibris*, 2(37), 34-43.
- Pourveur, P. (1996). *Het soortelijk gewicht van Sneeuwwitje*. Amberes, Bélgica: Bebuquin.
- Tinianov, I. (2010). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Argentina: Dedalus.
- Van Muylem, M. (2013a). *El silencio como línea de fuga. Mujeres soñaron caballos, de Daniel Veronese*. Villa María, Argentina: Eduvim.

————— (Comp.). (2016). *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.