

LA TRADUCCIÓN COMO PERFORMANCE: Lenguajes, creatividad y construcción

Sabrina Salomón¹

Resumen:

Este trabajo propone analizar una perspectiva de traducción elaborada sobre el concepto de "performance". Observará cómo los adjetivos *performático*, relativo a la ejecución o puesta en acto de una pieza artística en general, y *performativo*, vinculado a la instauración de significado o formas de percibir el mundo, se conciben en la traducción de una serie de poemas, llamados *performáticos*, cuyas características, propias de la poesía en voz alta (polifonía y modos de la voz), conllevan una resistencia mayor a la traducción convencional en la página escrita. A su vez, a través de un recorrido teórico que transita por el lenguaje *performativo*, el arte de *performance*, la filosofía y el psicoanálisis (Butler, McSweeney, Toro, Deleuze, Winnicott, etc.) se intenta demostrar que ambos términos (*performático* y *performativo*) confluyen para dar cuenta de una forma de traducción con los mismos propósitos. A fin de ilustrar lo anterior, este trabajo observa y sugiere un enfoque *performático* y a la vez *performativo* para la traducción de los poemas de Joyelle Mcsweeney.

Palabras Claves: Poesía, traducción, performance, performativo, performática, performatividad, creatividad.

Summary:

This paper proposes to analyze a perspective of translation based on the concept of performance. It observes how the term "performance" used as modifier and relative to the enactment of a piece of art in general, and the term "performative", understood as assigning meaning or conforming ways of perceiving the world, are conceived in the translation of a series of poems, called performance poems, whose characteristics, typical of poetry aloud (polyphony and voice modes) are highly resistant to written translation. At the same time, through a theoretical itinerary from performative language, performance art, to philosophy and psychoanalysis (Butler, McSweeney, Toro, Deleuze, Winnicott, etc) this work attempts to demonstrate that both terms (performance and performative) converge to account for a type of translation with the same purposes. In order to illustrate these ideas, this paper pursues a performative approach (in both senses of the term) for the translation of Joyelle McSweeney's poems.

Key Words: Poetry, translation, performance, performative, performativity creativity.

¹ Traductora y profesora en lengua inglesa, Becaria de Investigación Fac. de Humanidades - UNMDP- Sabrina Salomón [salomonsabrina@gmail.com]

Aclaración terminológica

El término *performance* genera confusión tanto por sus diversas aplicaciones como por su ambigüedad. Tradicionalmente se ha usado en las artes, para referirse al “arte del performance” o “arte de acción”, vinculado también a prácticas corporales y dramas sociales. Muchas veces se traduce como *ejecución* por su asociación semántica con *hacer* y con *actualización* o *puesta en acto*, en general, y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro), en particular. La traducción *actuación* también resulta pertinente ya que evoca significados tales como presentación delante de una audiencia o puesta en escena. En Latinoamérica, el uso de la palabra *performance*, a pesar de que para algunos representa una forma de colonialismo, es adoptado por millones de hablantes que encuentran en la amplitud del término posibilidades que las traducciones “ejecución” o “actuación” no abarcan. Muchas veces, *performance* se refiere a actos que, aunque escenificados, interpelan e inscriben lo real de manera muy concreta.

Asociado al arte en vivo o *live art*, el *performance* tiene una larga historia. Algunos teóricos como RoseLee Goldberg encuentran sus raíces en las prácticas de los futuristas, dadaístas y surrealistas que se preocupaban más por el proceso creativo que por el producto final. Cuando se vinculan con las teorías de drama social estudiadas por antropólogos como Víctor Turner, las prácticas de *performance* tienen una finalidad diversa, a veces artística, a veces ritual, a veces política, y combina variados elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo. El periodo en el que surge la práctica del *performance* (los años sesenta) constituye una época de gran confusión en muchas partes del mundo; en Latinoamérica es un periodo de extrema violencia, de golpes militares a lo largo de la región, masacres y desapariciones. Así, el contexto en sí convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales y muchas veces la *performance* no se limita a los cuerpos en vivo: los objetos también actúan y con frecuencia constituyen una parte central dentro de performances sociales.

Los diversos usos de la palabra *performance* tienen que ver con las complejas capas de significados del término que a veces parecen contradecirse pero que también se refuerzan entre sí. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa *parfournir*, que significa “completar” o “realizar de manera exhaustiva”. Para este autor, las performances revelan el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura y considera que destilan una verdad más “verdadera” que la vida misma. Por otro lado, en la actualidad, las *performances* ya no tienen un carácter efímero, al ser transmitidos o realizados en la red se autoarchivan desde el comienzo. Naturalmente, lo que está en la red no siempre desaparece; el espacio virtual está permanentemente presente y es una plataforma política potente, y muy “real”.

Así pues, las sugerencias de traducción para *performance* tienden a ser palabras derivadas del arte teatral o de las artes plásticas, como “teatralidad”, “espectáculo”, “acción” o “representación”. Estas palabras captan aspectos fundamentales de lo que el término puede implicar pero en cada caso alguna capa de significado se pierde. *Performance* alude simultáneamente a proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo.

Introducción

El término poema *performático* designa el poema que requiere de la puesta en voz del autor para su concretización, que pierde su estabilidad como objeto lingüístico finito y estable para exponer su carácter realizativo de evento o acción frente a un público en un espacio alternativo, donde la voz, la entonación y la ironía son clave para la *performance* del poema. En este sentido, *performático* ha sido utilizado comúnmente para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de *performance* y *performativo* se ha reservado para la cualidad (o adjetivo) del discurso más que de la *performance*, como si los campos performáticos y visuales fueran expresiones separadas de la forma enunciativa privilegiada por el logocentrismo occidental, como sugiere Diana Taylor:

A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para reclamar el uso del *performativo* en el terreno no discursivo de *performance*, quiero sugerir que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de *performance* en español, *performático*, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de *performance*. ¿Cuál sería la importancia de ello? Porque es vital para señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la forma discursiva que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental. El hecho de que no dispongamos de una palabra para referir a ese espacio performático es producto del mismo logocentrismo que lo niega. (Taylor, 2001)

Sin embargo, a lo largo de este trabajo, se observará que ambos sentidos confluyen en una misma perspectiva de traducción.

En el campo del discurso, el término *performativo* se ha utilizado desde Austin para distinguir los enunciados que “hacen algo” frente a los que “dicen algo”. Luego, Derrida sugirió que las expresiones performativas remiten siempre a una convención, a un patrón de comportamiento autorizado que permite que las palabras y las acciones tengan el poder de transformar la realidad. Posteriormente, Judith Butler (1956) llevó las teorías de Austin y Derrida a los estudios de género: cuando nace un bebé y se afirma que “es una niña”, no se está constatando un hecho natural y esencial, sino que se está asignando un rol cultural que hace que, desde ese momento, ese ser que acaba de nacer sea considerado una “niña”. De esta manera, Butler plantea una propuesta para mostrar que las normas de género (y culturales en general) no son “causas”, sino “efectos” de una serie de actos performativos que, a partir de su reiteración estilizada, se vuelven “naturales” dentro del discurso de poder. Así, afirma que mediante la visibilización de estas normas de género a través de actos performativos, se logra subvertir el discurso hegemónico dominante; reformulado en palabras simples, basta con apropiarse de dicho comportamiento, con adoptar ciertas actitudes para lograr ser lo que cada uno desee ser en cada momento y para instaurar un determinado sentido.

Ahora bien, ¿qué significa concebir la traducción como *performance*? Uno de los puntos de partida para la tesis de este trabajo fue el poema performático “Via”, de Caroline Bergvall¹, el cual pone en tela de juicio las normas tradicionales de la traducción literaria. Presenta la traducción como un acto constante, una *performance* que involucra tanto al lector o audiencia como a los mismos traductores. Caroline

Bergvall despliega 48 traducciones al inglés del terceto que abre *El Infierno* de Dante Alighieri, por orden de archivo en la British Library hasta mayo de 2000. Las traducciones están ordenadas alfabéticamente y van seguidas del nombre del traductor y la fecha de traducción; esta simple regla permite una cadencia de repetición y variación que frustra nuestras ansias de progresión. Cada traducción es un fragmento de la historia de la literatura, lo cual expone hasta la más ínfima variación entre las distintas interpretaciones culturales, de tal modo que desaparecen la idea de significado unívoco en el texto de Dante y su prioridad jerárquica. Por el contrario, la traducción revela su esencia polisémica a través de la conversación dramática entre los textos que ha generado. La acción de este poema pertenece no solo a las 48 traducciones, sino también a la propia Bergvall en calidad de lectora y *performer* (intérprete) del texto. La recitación pausada y sin énfasis del terceto, nombre y fecha coloca a cada traducción en un espacio y movimiento propios, con un mismo valor para todas ellas. Además, Bergvall interviene con una voz femenina y un ensamblado creativo en una tradición textual predominantemente masculina y, sin agregar su propia versión, transforma el todo a través de su lectura no cronológica. “Via” sugiere la idea de que, mostrar la diferencia y discrepancia, resulta más acertado que reemplazar un texto por otro o construir un significado equivalente de acuerdo con nuestras nociones preconcebidas de lógica semántica. Así, la compenetración, transformación y el gesto de copiar en escritura y generar nuevos sentidos en un nuevo poema indican una traducción a la vez performática y performativa del texto, que revela una nueva mirada.

Entender la traducción como *performance*

El proyecto de Bergvall me llevó a pensar en el carácter transformativo, performático y creativo de la traducción para la tarea de traducir los poemas de Joyelle McSweeney. Si, según Butler, lo que genera realidades como el género es el comportamiento y las acciones, basta con apropiarse de dicho comportamiento, con adoptar ciertas actitudes y generar ciertas transformaciones para lograr producir lo que uno como traductor se propone. Sin embargo, la propuesta de este trabajo no intenta promover simplemente una traducción anárquica donde el traductor se vuelva protagonista y el texto de partida no represente más que eso, un punto de partida. Se trata de embarcarse en la traducción a partir de una serie de parámetros o conceptos primordiales que incluyen al autor (y sus paradigmas), al traductor (y sus impulsos y creatividad) y al receptor (y sus capacidades). Así, calibrando la mirada desde el universo de la autora, Joyelle McSweeney, quien concibe un evento performático como un acto de traducción, una transformación o deformación de un medio (material, tecnológico e incluso ocultista –médium-) a otro, en el que el *performer* transforma materiales y conforma nuevas posibilidades de interpretación, sostengo que lo mismo ocurre con el traductor, quien “escucha la voz” del autor y los sonidos del texto en su propia mente y luego los interpreta a través de diferentes palabras e incluso diferentes lenguajes y medios, en su propia voz y de acuerdo con las sensibilidades activadas. La traducción se concibe, entonces, como un diálogo entre autor y traductor, y del traductor con el receptor que tiene en mente. En tanto sustancia, material y conductor, en tanto material deformado, reformado y conformado en una nueva posibilidad de expresión, la traducción, como la *performance*, implican propiedades indefinibles,

fronteras imposibles, reinterpretaciones inacabables y construyen nuevos modos de percibir performativamente el mundo.

Dicho paradigma se ve reflejado en una imagen importante para la autora, la escultura de Fi Jae Lee, “Everything Ascending to Heaven Smells Rotten” (Todo lo que sube al cielo huele a podrido).



El título resalta un determinado sentido (olfato) como la hermenéutica clave para su escultura. Sin embargo, el olor, por supuesto, no está presente en la foto. Por lo tanto, en esta *performance* (y en una *performance* en general) siempre se produce un acto de sinestesia (o traducción): se extrae un sentido y otro se reemplaza, y, paradójicamente, emerge una especie de excedente que es simultáneo con la ausencia. Eso es *performance*. Eso es traducción.

La poesía performática de McSweeney² es en sí misma una entidad saturada; si pensamos en término de sus partes, es la puesta en suspensión del orden y de los constatativos: “Aquello que define la propiedad del mixto es el desplazamiento de sus componentes, la condición de volver a cada uno extranjero en el compuesto” (Cangi, 2012: 179): juego de voces, de palabras, de sonidos, de sintaxis, todo en su poesía constituye una traducción del lenguaje convencional y sus lecturas son una puesta en acto de estas transformaciones. La versión de sus poemas en español invita, pues, a una mirada de apertura, guiada por la paradójica circunstancia de contar, por un lado, con un poema fuente con limitaciones dadas por un uso particular del lenguaje, y por el otro, con las posibilidades ilimitadas de la traducción como *performance*.

En la poesía de McSweeney, los sonidos y el ritmo tienen una marcada importancia y carácter performativo:

Negro, flexible, oculto, mortal, seductor, violento, contundente, demoníaco, cenagoso, performativo, como en las obras de Shakespeare, no en soliloquio sino multivocal, ante cadáveres de ensueño y ataúdes de mago, capaz de forzar el cambio, de obligar al futuro a llegar: esto es lo que el sonido es para mí, y por eso [es por lo

que] hago de mi cuerpo y mi escritura un medio para el sonido (mi traducción). (McSweeney, 2013)

Así, a la hora de traducirlos, más que las especificidades semánticas, lo fundamental reside en prestar atención al efecto, el impacto que causa el poema a través de la lectura. Asimismo, la traducción se vio influida por un interés en los modos de producción audiovisual de la poesía contemporánea, y en especial de la poesía performática. Reparando en los obstáculos de la traducción al español para dar cuenta de la estructura sonora y considerando que las palabras no cuentan porque significan esto o aquello, sino porque juntas forman una estructura reveladora, se realizó una traducción performática y performativa de la poesía de McSweeney, la cual constituye una puesta en acto de poesía que reelabora significados.

En este sentido, y tal como sostiene Joyelle McSweeney, *performance* incluye dos sentidos del concepto de “medio”. En primer lugar, las diferentes formas de tecnología empleadas en el arte y el modo en que el arte es a la vez desborde y ausencia en su paso por esa maquinaria; en segundo lugar, el sentido esotérico de médium, el cual considera al poeta/*performer* como una suerte de intermediario o médium que tiene el poder de recibir y transmitir pensamientos, vibraciones, sonidos, colores e incluso percepciones del entorno con el instrumento de la voz. La poeta es mitad máquina y mitad cuerpo y su voz se escucha metálica, amplificada o disminuida según la carga del poema. Una voz que transmite el poema no como un recitado o una mera declamación o una forma de comunicarlo, sino como un acto creativo y expresivo de valor estético autónomo, que nos recuerda que el poema mismo debe ser una construcción y una descarga de alta energía que transmita de forma directa la presencia y esencia vital del poeta. Es decir, la voz es una máquina de práctica proyectiva, en la que se encarna el cuerpo del poeta-*performer*, tal como sostiene Olson en su ensayo “Projective Verse”, traducido por José Coronel Urtecho:

[...]Un poema es energía transferida de donde el poeta la consiguió (él tendrá varias distintas causaciones), por medio del poema mismo, hacia y a través de todo él, hasta al lector. Okay. Entonces el poema mismo debe, en todo punto, ser una construcción de alta energía y, en todo punto, una descarga de energía. Así que: ¿cómo es que el poeta logra dicha energía?, ¿cómo es que él logra, cuál es el procedimiento por el que el poeta mete, en todo punto la energía que sea por lo menos el equivalente de la energía que lo propulsó a él en primer lugar?, mas 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? (Olson, 2009)

Si el poema es una máquina rítmica, un motor de repetición, tanto el poeta como el traductor y el receptor, se vuelven escuchas de esa potencia, que se plasma en una suerte de esquema o partitura. ¿Pero de dónde llega esa energía? Podríamos pensar con Deleuze (1995) en un “plano de inmanencia” (intrínseco), impersonal y trascendente, que el traductor recibe y proyecta en la traducción, pero sería mejor llamarlo “plano de inmanencia transformativa” porque esa energía que impulsó al poeta y que debe llegar al receptor tal como se originó va a sufrir ciertas modificaciones o transformaciones a lo largo del proceso de traducción. Sin embargo, esa energía seguirá estando en el objeto, solo que de otra manera.

Traducción: Ausencia y desborde

A continuación, observamos algunas traducciones de la poesía de McSweeney. En el siguiente poema³, “King Prion 1” (<https://soundcloud.com/user470760556/king-prion-1>), la estructura denota vértigo, confusión, una especie de caos en un universo digital. La voz y los sonidos del original contribuyen a crear tal idea. Una mera traducción literal y fiel carecería de fuerza para dar esa sensación porque la traducción para ser leída silenciosamente en la página resulta insuficiente. Lo principal es dar cuenta de las modulaciones de la voz de la poeta, y de la tensión y distensión que mantiene a lo largo del poema.

Si la voz que habla/canta el poema no tendrá lugar en la traducción, si representará una ausencia, esa voz ausente habrá de ser reencarnada a través de otro lenguaje, de otro medio en el proceso de traducción. El receptor-traductor recibe esa voz inmanente y esos sonidos, y los utiliza como disparador de otra sensibilidad, que será elaborada a partir de otro recurso. Los sonidos y la entonación del poema se perciben como una fuerza irracional, una necro-fuerza, sonante y disonante que la poeta busca transmitir a partir de los fonemas y prosodia de su lengua. ¿Pero qué sentido tendría emular esos modos en la traducción? La fidelidad en ese aspecto sería un claro desacierto. Así pues, la tensión de este poema, que nunca lograría una traducción aferrada a lo semántico, se buscará, por ejemplo, a partir de la música (<https://soundcloud.com/user470760556/rey-prion-1-1>). La musiquita de “Game Over” al final del poema se incorpora en esta traducción como material tan admisible como las palabras, generando una especie de final violento que amplifica el efecto del poema. Las pausas, sin bien coinciden con las de su lectura, agregan en la traducción, a través de una melodía más compleja, la idea de que un cierto virtuosismo se produce al salir del éxtasis, de la aceleración, como si toda pausa, recorte o cambio fuera oportunidad de creación. En este sentido, si bien acordamos con Nietzsche en que la música, a diferencia de las otras artes, sobrepasa los límites impuestos por el nivel nocional y lógico del lenguaje de la palabra, en este caso se incorpora a la poesía para sugerir lo que las palabras no pueden hacer por sí solas en la traducción, o al menos, no alcanzan para plasmar toda la energía que el traductor recibió y proyectó. La poesía, y fundamentalmente, la poesía performática, como discurso que tiende más a ocultar el sentido que a explicitarlo, se acerca a la música, en tanto no le interesa construir nada más allá de sí misma. El poema se vuelve un objeto vacío, sin contenido determinado ni destino; como el ser musical, se torna evanescente.

Traducción como objeto performático

Por otra parte, sabemos que el término *performance* implica el uso del cuerpo. De hecho, una definición propuesta por Luis Bravo, en su texto “La puesta oral de la poesía: la antigüedad multimedia” describe el concepto de *performance* en su relación con la poesía y propone el cuerpo como uno de los 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, y es además, un fenómeno que no se percibe a solas sino en un ámbito colectivo.

Sin embargo, una pieza performática también puede recrearse a partir de técnicas y de lenguajes mixtos, cuando el *performer* pone la palabra en relación con la música, la sonorización, el video, el espacio escenográfico, la acción performática, siempre que persiga armonizar los diferentes lenguajes con creatividad y desee que el receptor aprecie el valor expresivo de la palabra en una de sus formas esenciales y originarias, la de la voz, la música y los sonidos, que pueden no emanar de un cuerpo presente.

Al respecto, es interesante retomar el concepto de *objeto performático*, creado por Damián Toro y que se deriva de sus puestas en acto o *performances*. Toro sostiene, tal como mencionábamos anteriormente, que el uso del cuerpo es esencial en el arte de *performance*. Sin embargo, afirma que también es fundamental el uso de objetos, ya que estos son significantes que se proyectan del sujeto al objeto en el objeto mismo que es proyectado hacia el sujeto. Para entender esto, dice Toro, debemos recordar la noción de objeto transicional postulada por Winnicott (1982). Sintetizando sus dichos, el objeto transicional se caracteriza por tener funciones psicológicas fundamentales, pues reemplaza una actividad por otra en el niño, es una especie de neutralizador del deseo; el objeto transicional funciona como un objeto que suplanta ciertas funciones de la madre (sujeto) cuando ella está ausente. Permite al niño constituir un área intermedia entre él mismo y otra persona o entre él mismo y la realidad. El objeto transicional es a la vez objetivo y subjetivo: objetivo porque se constituye sobre un objeto real y subjetivo porque se le dan y atribuyen funciones en el campo de la imaginación.

Así, Toro concluye que el objeto performático cumple funciones similares a las del objeto transicional. Sin embargo ya no se trata de la relación entre el niño y su madre donde el primero busca suplir su ausencia con un objeto, sino de la relación del artista con el público y del arte mismo con la sociedad. Cuando el *performer* hace uso del objeto, le da un carácter transicional, es decir, de mediador entre su deseo y las exigencias sociales del medio⁴. Es a la vez performativo, porque constituye un enlace social que da forma y sentido al objeto desde un punto de vista estético, pues el artista siempre va a completar el objeto con alguna estrategia creativa, sea desde el discurso estético, sea desde el uso de la palabra y de elementos decorativos, etc.

Partiendo de esta concepción del objeto performático, trazamos una línea hacia la tarea de la traducción performática/performativa. En este caso, el objeto performático es el texto original de nuestra autora, que el traductor utiliza como objeto real desde donde comienza su trabajo y sobre el cual puede añadir su subjetividad. El autor está ausente pero presente al mismo tiempo. A su vez, la traducción performática, de modo similar al análisis del objeto performático-transicional, construye ese espacio intermedio entre el sujeto (autor) y el texto original (objeto), y entre el nuevo objeto (texto terminal, traducción) y la recepción de este. Paralelamente, el texto original es el objeto real y constituye el material y lenguaje de donde hay que partir (parte objetiva), y el traductor

aporta y atribuye funciones desde el campo de la imaginación para dar con un resultado determinado (parte subjetiva). Asimismo, el traductor siempre completará performativamente el objeto con alguna estrategia creativa, sea desde el discurso estético, sea desde el uso de la palabra o de elementos multimedia, etc.

Para la traducción de este otro poema, <https://www.youtube.com/watch?v=dIhTx6J-C0E>, la propuesta fue utilizar imágenes, las cuales, lejos de explicar los versos, plasman el resultado del efecto provocado en el traductor(<https://www.dropbox.com/s/9otvkwct2gwd1jg/Napalm%20%281%29%5B1%5D.pptx?m=>); esa *inmanencia transformativa* que parte del poema primero operará, posteriormente, en la escucha del receptor. Tal acontecimiento procesual pone el acento tanto en lo que las imágenes producen o provocan en una determinada red de relaciones como en lo que con ellas es posible realizar al generar una reescritura de los versos, una reimpresión del patrón de soneto⁵ que a su vez, la propia McSweeney subvierte en el poema, exponiendo el carácter híbrido de su trabajo.

Las imágenes superan la indignidad de verse convertidas en “ilustración” para exponer el poder de la mostración, de la visibilidad: el poder que tienen de señalar, además, algo ausente. Una revelación que construye performativamente lo que en la traducción muchas veces se pierde, en este caso una fuerza que denuncia, compromete, conmueve y despierta. Y estos efectos instauran, precisamente, la visión necropastoril de la poesía de McSweeney, a la vez que exponen performática y performativamente una situación real del mundo, como explica la poeta: *El término necropastoril es una zona político-estética en la que las depredaciones de la humanidad no pueden separarse de la experiencia con la "naturaleza", envenenada, mutada, aberrante, espectacular, llena de efectos nocivos y defectos*⁶ (McSweeney, 2014). Más que en lo humano, lo necropastoril se interesa en el mundo de los insectos, virus, malas hierbas y hongos (lo que recuerda a Marosa di Giorgio y "Esa loca azucena nos va a asesinar"). Los procesos del necropastoril son la descomposición, la interpenetración, la fluidez, la filtración, la inflamación, la sobresaturación. Lo necropastoril no es una versión "alternativa" de la realidad, sino un lugar donde los horrores absurdos e indignantes de la "vida" antropocéntrica se hacen tan visibles como la muerte. De la energía de este poema parece emanar la fuerza, la fuga, lo vivo que se encarga de hacer tambalear lo convencional del terreno formado por la lógica binaria: pastoril/urbano, vida/muerte, original/copia.

Retomando la traducción del poema anterior, <https://www.dropbox.com/s/9otvkwct2gwd1jg/Napalm%20%281%29%5B1%5D.pptx?m=>, subyace, precisamente, una fusión de imágenes pastoriles y nucleares, primitivas y fatales, para conjugar elementos contemporáneos como es el caso de Bradley Manning y *WikiLeaks*⁷, elementos estéticos, géneros literarios y la ironía del universo. En la conjunción de estas imágenes, se elabora un discurso que pretende crear un espacio performativo en el que se retransforma la energía inicial del poema.

El término *performance*, entonces, entendido como un acto de traducción, una transformación o deformación de un medio a otro puede conllevar cierta degradación. Sin embargo, McSweeney parece alentar una estética de descomposición:

Hay algo especial acerca de la escritura, que puede contener cualquier otra forma de arte y forma en general y que para las cosas que construye mal (traducción), es excelentemente deficiente y produce algo interesante a partir de esa deficiencia. Así que, me encanta la

degradación y la descomposición y no me preocupó por eso en absoluto (mi traducción). (McLennan, 2009)

En uno de sus poemas, titulado “Yellow River IX” (2012), el encabalgamiento de los versos “winding sheet music” (descomposición musical) vislumbran este concepto de des/composición. La frase inglesa, formada por dos expresiones diferentes “winding sheet” y “sheet music”, que significan “mortaja” y “partitura” respectivamente, puede tomarse como representativas de la espasmódica cinta de Moebius en la que conviven composición y descomposición, creación, degradación y recreación.

The Yellow River
a coverlet a lit-up
starlet or starling’s high
swollen breast a lisp
silty cover song

**winding
sheet
music
pierced**

pecho abultado cecear
una canción limosa

des-
composición
musical
perforada

El río Amarillo
una sábana un lucero
joven encendido o vuelo de zorzal

for the player piano’s
rodent
teeth to read
que leen los dientes
roedores
del piano

Como se puede observar, la traducción performativa es un canal de subversión porque antes de naturalizarse o de adscribirse a ciertas convenciones traductológicas, a procedimientos anquilosados y a la hegemonía de la retórica de la palabra escrita, se abre a nuevas significaciones mediante la experimentación con los códigos mismos en los que la poesía puede ser transmitida y se completa performáticamente. Cabe repetir que uno de los sentidos del término *performance* en francés (“parfournir”) significa, precisamente, “completar”. El hecho de continuar interpenetrando géneros “ensucia” aún más el medio aunque también agrega nuevas posibilidades de relaciones y compromete nuevos sentidos en la recepción del poema. En este proceso de traducción, subyace la intención de continuar interpenetrando géneros (imágenes, poesía, música), del mismo modo en que la poeta McSweeney lleva a cabo actos de hibridación constantes en su poesía. El texto traducido se constituye texto “original” (= creativo) en una especie de cinta Moebius en que ya no se definen los bordes.

En consonancia con estas ideas, una definición de *performance* propuesta por Bartolomé Ferrando acerca la noción a nuestra perspectiva de traducción como práctica entre dos o más especificidades artísticas:

...aunque en ocasiones una acción se muestre o manifieste más próxima al teatro, a la música, a la poesía, a la instalación, al video o a

la danza, deberá a mi parecer, para definirse como performance, incluir puntos de conexión y enlace con otra u otras prácticas específicas distintas, de tal manera que, como resultado de ese cruce, se produzca un modo de hacer intermedio, divergente del rasgo que se advertía como fundamental o más característico de la acción misma; y así que ese modo de hacer sea propio de una práctica situada a medio camino entre dos o más especificidades artísticas. (Bartolomé Ferrando, 2007)

La traducción como práctica creativa

Desde hace algunos años, muchos traductores y académicos han visto necesaria una redefinición de la traducción como práctica de escritura creativa y crítica, abogando por un giro "creativo" tanto en el análisis de la traducción como en la práctica, que intente subrayar la creatividad y la subjetividad involucrada en tales prácticas literarias (algunos ejemplos incluyen: *Translating Rimbaud's Illuminations* de Scott; *The Translator as Writer* de Bassnett y Bush; "Introduction" en *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies* de Loffredo y Perteghella), y sobre todo, que retome la postura cultural en la que nunca existió una distinción entre las prácticas literarias y donde, incluso, se conjugaban las dos actividades. Esta creatividad no se limita a las habilidades de resolución de problemas, las capacidades de negociación, de equilibrio de forma y sentido, de mejorar ideas de equivalencia, sino que considera al traductor como escritor creativo, un participante en la producción literaria de los textos. Así que

[...] la traducción se revela como un espacio de exploración privilegiado en el que convergen muchas voces que se transforman mutuamente. Ya sean las del traductor o del autor, las voces en la traducción se convierten en performances interrelacionadas 'en' y 'por medio' del acto de escritura (mi traducción). (Loffredo y Perteghella, 2006: 7)

Con todo, es natural que, frente a formas de traducción como las expuestas en este trabajo, surjan opiniones controvertidas en relación con la validez de la traducción, y se discuta si se trata efectivamente de casos de traducción o más bien de adaptación. Tanto la traducción como la adaptación implican cambios y transformaciones, pero "la adaptación es de alguna manera todavía más descarada en términos de sus modificaciones, por ejemplo, en el empleo de adiciones, omisiones, cambios en la configuración y en la estructura del texto (mi traducción)" (Aaltonen, 2000: 45). La adaptación parece constituir, por tanto, una traducción "más libre" (en relación con un producto de traducción que, de alguna manera, está más cerca de su texto original). Perteghella sostiene que la diferencia entre estas prácticas de escritura, sin embargo, "no se da tanto en relación con el proceso de escritura, que es siempre un acto de reelaboración material, ni con el producto final, que es siempre una interpretación, sino más bien en relación con la forma en que posteriormente este producto es percibido por sus receptores (mi traducción)." (Perteghella, 2008: 56)

Aun así, consideramos que las traducciones propuestas de la poesía de McSweeney no constituyen adaptaciones, ya que la energía transformativa es inherente a la propia autora. Como hemos dicho, su obra se caracteriza por la hibridez. Su proyecto es multigenérico y multidisciplinario y su concepción de la poesía como hecho poético que traspasa los límites de la página justifican ampliamente un proyecto de traducción que propone, precisamente, exceder los límites de la escritura.

Por otra parte, en la época actual, surgen cada vez más proyectos que consideran la traducción como práctica de escritura creativa y performativa. Estos proyectos comprenden el texto no solo como "intertexto, campo de textualidad", sino como un "objeto material, texto a mano" (Worthen, 2007; 11). La intersección de lo textual, lo sonoro y lo visual, la acentuación del multimodal es apto para nuestra edad contemporánea, que produce cada vez más textos multimediáticos e interactivos. Estos proyectos no desestiman completamente las ideas de fidelidad y equivalencia, pero las reconsideran desde una perspectiva de traducción como escritura creativa. Estas ideas "son revisadas con el fin de establecer en relación con qué un traductor es fiel y para que incluya y dé cuenta de la aportación creativa de la subjetividad del traductor" (Loffredo y Perteghella, 2008: 171). La equivalencia, si es que cumple algún papel en la traducción, debe ser entendida como la concretización de una *performance* literaria, sea cual sea la forma de lograrla. Elise Aru, por ejemplo, crea un nuevo enfoque experimental para la traducción de textos surrealistas y considera la traducción como *performance* de manera extrema. Su idea de fidelidad está en relación con el contexto de creación de los textos de origen, donde se utilizaron experimentalmente diferentes técnicas como el automatismo, collage, cadavre exquis y, por lo tanto, recreó estas prácticas en sus propios "objetos de traducción", que también aluden y juegan con la interacción de estrategias surrealistas (escritura pero también fotografía y arte). Los textos se vuelven *performances*, y no solamente en el sentido en que lo usamos en este trabajo, sino porque incluso pueden ser tocados, explorados y reformulados por el receptor de manera interactiva.⁸

En estas formas de traducción, la noción de lo performativo, a su vez, plantea una manera alternativa de conocer poesía, de entender el mundo, de poner en tela de juicio los límites de los medios, alterando nuestra forma de percibir, si es que existen, los bordes de la música, la imagen, la literatura, etc., mediante una puesta en acto que priorice la acción sobre el autor, que privilegie el proceso de construcción más que el objeto terminado o reproducción, y el flujo de energía por encima de la esencia, y sobre todo, que instaure la idea de que la traducción es también zona de transformación y creación. Si bien la noción de *performance* ha estado siempre vinculada a un pensamiento sobre el cuerpo, en este análisis se ha intentado mostrar que el concepto de *performance*, al igual que el de traducción es ilimitado y abarca múltiples áreas y elementos, pues la tradicional performatividad del cuerpo puede encarnarse a partir de otros elementos u objetos, o desde la voz, desde los sonidos, desde las imágenes. Así, el traductor se sirve de estos diferentes elementos para abrir un espacio que la traducción literal no posibilita, para construir un lenguaje más allá del texto. La diferenciación entre performático y performatividad, entonces, se disipa y ambos términos encuentran su origen en el punto en que la transformación, la degradación, la ausencia y el exceso en la puesta en acto confieren un nuevo texto y donde el área intermedia que se crea a partir de la recuperación del autor y de la intervención de la subjetividad del traductor conforman una nueva energía e instauran nuevas significaciones.-----

Fecha de presentación: 31/05/2014 - Evaluación: 20/10/2014

Bibliografía

Aaltonen, Sirkku (2000) *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Multilingual Matters, Clevedon.

Bartolomé, Ferrando (2007) *La performance. Su creación. Elementos. PERFORMANCELOGÍA*. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas. [online]. Disponible en <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/01/la-performance-su-creacin-elementos.html>. Consultado: 07/05/2014.

Butler, Judith (2002) *Cuerpos que importan*. Paidós, Barcelona.

Bergvall, Caroline. "Via" [online]. Disponible en <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Bergvall.php> Consultado: 03/07/2014.

Cangi, Adrián (Noviembre, 2012) "Impromptu. Aproximaciones a la performance poética". Revista *Nomadías*, Nro 16. Chile, pp. 177-185.

Deleuze, Gilles (1995) "La inmanencia: una vida" En: *Philosophie*, n. 47. Minuit, Paris. (Se encuentra en Internet traducido al español por Consuelo Pabón).

Goldberg, RoseLee (2005) *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames and Hudson, Nueva York.

Loffredo, Eugenia y Perteghella, Manuela (2006) *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. Continuum, Nueva York.

McLennan, Rob (2009). *12 or 20 Questions: Joyelle McSweeney*, en Rob McLennan's Blog, [online]. Disponible en <http://robmcclennan.blogspot.com.ar/2009/09/12-or-20-questions-joyelle-mcsweeney.html> Consultado: 25/07/2014.

McSweeney, Joyelle (2012). *Beijing Plasticizer*. Black Warrior Review, Tuscaloosa.

----- (2013) *Sea Change: Sound as Force in e.e. cummings, Plath, and Tim Jones-Yelvington*. Revista digital Montevideo [online]. Disponible en <http://www.montevideo.com/ding-dong-sounds-effects-in-e-e-cummings-plath-and-tim-jones-yelvington/> Consultado: 03/07/2014.

----- (2014) *What is the Necropastoral?* En Poetry Foundation [online]. Disponible en <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2014/04/what-is-the-necropastoral/> Consultado: 05/07/2014.

Olson, Charles (2009) "Projective Verse". Traducción de José Coronel Urtecho en *La biblioteca de Marcelo Leites* [online]. Disponible en

<http://ustedleepoesia2.blogspot.com.ar/2009/11/el-verso-proyectivo.html>. Consultado: 05/05/2014.

Pertehella, Manuela (2008) “Adaptation: 'bastard child' or critique? Putting terminology centre stage”. En *Journal of Romance Studies*, Vol. 8.3. Nueva York, pp. 51-65.

Taylor, Diana (2001) *Hacia una definición de Performance* [on line]. Disponible en <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>. Consultado: 10-07-2014.

Turner, Victor (1986) *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications, Nueva York.

Winnicott, Donald Woods (1951) “Transitional object and transitional phenomena”. En *Through Pediatrics to Psychoanalysis*. Collected Papers, Basic Books, New York, pp. 229-234.

Winicott Donald Woods (1982). *Realidad y Juego*. Barcelona, Gedisa.

Worthen, W.B (2007) “Disciplines of the Text: Sites of Performance.” En Henry Bial, (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, London, pp. 10-25.

Notas

⁸ Se trata de un texto en francés completamente al inglés, escrito con un fibrón azul sobre una venda de algodón con trazos que remiten a la experiencia de soñar. La idea es que recordar un sueño consiste en la representación inexacta del sueño, del recuerdo del sueño que el soñador tiene por la mañana. <http://thecreativeliterarystudio.files.wordpress.com/2014/02/rc3aave-ii-gif-elise-aru.gif>. Los lectores deben poner la mano en el florero y retirar la venda enrollada. A medida que desenrollan la venda, el relato del sueño se desentramas y revela como los sueños y sus fascinantes y múltiples capas de significado.

1

Disponible en <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Bergvall.php>

² Sugiero escuchar este poema con el que la autora da título a su último libro de poesía, *Percussion Grenade*
<https://soundcloud.com/user470760556/joyelle-mcsweeney-bryant-park-reading-online-video-cuttercom>

3

En el video <https://www.youtube.com/watch?v=xUWDMUxod6o> se puede ver a la poeta recitando en vivo la serie completa de siete poemas llamados “King Prion”.

4

En el siguiente enlace, se puede observar un ejemplo de estos objetos performáticos:
<http://www.damiantoro.com/index.php?idSeccion=7>

5

El soneto aludido en este poema es “Bright Star” de John Keats.

⁶ Mi traducción.

⁷ Manning cobró notoriedad internacional por haber filtrado a WikiLeaks miles de documentos secretos acerca de las guerras de Afganistán, y por el que fue condenado a 35 años de prisión y expulsado del ejército.