

LA POESÍA POSMODERNA DE RAE ARMANTROUT: PROBLEMAS TRADUCTOLÓGICOS EN VERSED

Luciana Beroiz¹

Resumen:

La poesía de Rae Armantrout, escritora posmoderna estadounidense, se caracteriza por su conformación heteroglósica y una estética que se basa en la exploración de las palabras y sus significados. Reproducir los efectos estéticos y semánticos de Armantrout en las versiones de sus poemas traducidos al castellano es sin duda una tarea compleja que requiere continuas reescrituras y exige estrategias creativas. Toda traducción implica una reinscripción en la cultura importadora que necesita transformaciones, cambios obligatorios – que se atribuyen a las distintas estructuras de la lengua de partida y la lengua meta – y cambios no obligatorios – introducidos por el traductor pero que no derivan de las diferencias entre lenguas. Además, toda reescritura, si entendemos el proceso traslaticio como un proceso creativo que surge de una orquestación dialógica entre textos, supone un experimento de omisiones y énfasis que debe considerar las dimensiones fónico-morfológica, sintáctica, temática, y métrica. Este estudio analiza estas cuestiones traductológicas en la reescritura en castellano de *Versed* (2009), la antología de Armantrout que recibiera el Premio Pulitzer de Poesía en 2010, con el objetivo de considerar las modificaciones y adaptaciones que surgen de la reescritura de la poesía de esta autora en otra lengua.

Palabras claves: traducción, efecto, cambio, énfasis, reescritura

Abstract:

The poetry of Rae Armantrout, postmodern American writer, is characterized by its heteroglossia and its exploration of words and their meanings. Reproducing Armantrout's formal and semantic effects in the translated versions of her poetry into Spanish is, undoubtedly, a complex task that requires multiple rewritings and creative strategies. Every translation implies a reintegration in the importing culture that needs changes or "shifts" of different kinds: obligatory – those that have to do with the different structures the original and the receiving languages present – and non-obligatory – those introduced by the translator, unrelated to the differences between languages. In addition, every rewriting, if we understand the translation process as a creative process that derives from the dialogic interplay between texts, implies an experiment of omission and emphasis that must consider the phono-morphological, syntactic, semantic, and metrical dimensions. This study analyzes these translation issues in the rewriting in Spanish of *Versed* (2009),

¹ Dra. en Literatura Comparada, Prof. en Cátedras de *Literatura Contemporánea de Inglaterra y EEUU* y de *Literatura Comparada*. Prof. de Inglés, Facultad de Humanidades, Univ. Nac. de Mar del Plata.
lube2000@yahoo.com

Armantrout's anthology recognized with the Pulitzer Prize of Poetry in 2010, with the objective of considering the changes and adaptations that take place in the translated versions of this poet's work.

Key words: translation, effect, shift, emphasis, rewriting

the fundamental goal of literary translation is to achieve, whether by the same or differing devices, the same artistic effects as in the original. The meaningful translation of poetry proves that the correspondence of artistic effect is more important than the equivalent artistic devices (a founding member of the Prague linguistic circle, Vilem Mathesius) (Gentzler, 1993: 82)¹

Introducción

La poesía de Rae Armantrout se caracteriza por su conformación heteroglósica y su desafío a la lectura "natural." Sus textos generan productivos choques lingüísticos que surgen de la combinación de frases cortas y palabras sin aparente relación. Armantrout comparte con otras escritoras contemporáneas estadounidenses una estética que se basa en la exploración del léxico y sus posibilidades. Constelaciones de significado y aleatoriedad son marcas, entre otras, de esta elección estética que distingue su trabajo. La poeta explica que las disonancias y consonancias son parte de nuestra experiencia diaria y que un acercamiento a su poesía implica un proceso de síntesis de posiciones opuestas que, incluso en algunos casos, puede no llegar a concretarse.

José Luis Bobadilla (2014) comenta que para Rae Armantrout

pareciera no existir lo fijo. Su trabajo se articula a partir de trozos y astillas que han sido lanzados desde un lugar desconocido. Nada está completo ni carece de movimiento. Por lo mismo los poemas no son conclusivos ni explicativos, son apenas sondeos e impresiones, mínimas descripciones o comparaciones.

Bobadilla resalta el carácter dinámico y original de la poesía de Armantrout que logra textos que surgen de intercambios temáticos y combinaciones arbitrarias. En relación a esto, la poeta explica que a veces intenta dar la idea de que el proceso de pensamiento no está terminado mientras que otras busca que el lector sienta que debe seguir pensando. La tendencia es comenzar con un sentido de confusión o sorpresa sobre algo – una pregunta real, para la que incluso puede no haber respuesta. Armantrout considera que esto es algo estéticamente interesante porque surge una especie de dinámica y complejidad en constante funcionamiento (Carbajosa, 2012).

Armantrout ejemplifica los modos en que el lenguaje determina nuestro acceso a la realidad a partir de una interacción lúdica con el léxico y sus connotaciones. Además, su poesía genera en el lector una incomodidad que surge del cuestionamiento de patrones y tradiciones socialmente aceptados y de una planeada fragmentación. La poeta interrumpe

el verso para desestabilizar el significado a partir de la demora y, logra que la estrofa, o sección, adquiera sentido en sí misma. La condensación, la yuxtaposición, la parataxis, la profusión de voces internas mezcladas con estímulos externos, los elementos en conflicto, la ironía, el distanciamiento, el meta-comentario, los giros y los finales inesperados son todos característicos del estilo de su poesía. Sus textos son producciones heteroglósicas que incorporan alusiones a la cultura popular a partir del *collage*, el *pastiche* y la intertextualidad. Armantrout sostiene que le gusta aunar discursos diferentes, aspectos diferentes del pensamiento y la experiencia. Es posible que eso cree una cierta fricción, pero, para que el poema funcione, debe existir algún tipo de cohesión. Dicha cohesión puede ser intelectual, tonal o sonora (Carbajosa, 2012).

Este estudio plantea un análisis de algunas cuestiones traductológicas que surgen de la reescritura en castellano de *Versed* (2009), colección premiada con el Premio Pulitzer de Poesía en 2010. En esta colección, Armantrout trabaja las temáticas típicas de su obra – el cuerpo, la sociedad contemporánea, y la violencia – e incorpora una exploración personal de su experiencia como enferma de cáncer. *Versed* presenta una interesante articulación de voces y lenguajes variados que, como resultado de su combinación, crea paradigmas lingüísticos a partir de los cuales se representa lo real de modo distinto. Reproducir los efectos estéticos y semánticos de Armantrout en las versiones traducidas de sus poemas es sin duda una tarea compleja que requiere continua revisión y exige estrategias creativas.

Tanto las complejas imágenes seleccionadas por la poeta como la musicalidad y el ritmo de los versos, tan arraigados en las cuestiones gratuitas del idioma inglés, son factores que determinan los significados, las interpretaciones de los mismos, y sus posibilidades en castellano. Todos estos factores complican su traductabilidad y requieren una selección cuidadosa de las opciones que garanticen versiones semejantes en contenido y forma, aunque el debate sobre las posibilidades de “semejanza” en cuestiones de traducción será también considerado en este análisis.

Ante las preguntas de la traductora Natalia Carbajosa (2012) sobre cómo le gustaría que se le leyera en español y la posible pérdida del sentido original de sus poemas una vez traducidos, Armantrout responde que le preocupa la dificultad que entraña traducir sus colecciones ya que la condensación en sus textos hace que cada palabra porte una significación máxima. La poeta explica que es por este motivo que en su poesía con frecuencia es importante el doble sentido y éste suele perderse en la traducción. Armantrout teme que si esto ocurre y la gama total de posibles connotaciones (tonales o de otro tipo) no se reproducen, las traducciones resulten en textos planos, carentes de esa variación semántico-estilística que los enriquece.

Entender *Versed* como un sistema compuesto no sólo por los poemas allí incluidos sino también por las relaciones de éstos con el resto de la producción de Armantrout, el análisis de críticos literarios y los comentarios que la misma poeta hace de su obra y de la traducción de la misma es un modo de justificar y explicar aquellas decisiones que se ven reflejadas en las versiones en castellano. Utilizar un estilo de traducción que considere las relaciones y orquestaciones dialógicas entre estos textos es una opción necesaria y enriquecedora para la toma de decisiones semántico-estéticas que una colección como

Versed requiere. Este tipo de poética traslaticia funciona para revelar y reavivar la articulación original y reproducirla en una nueva lengua. Así, las expresiones que surjan serán el producto de una conversión/conversación no sólo con los textos originales primarios sino también con los metaliterarios que permiten un acercamiento distinto y variado a los poemas elegidos.

En *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*, Theo Hermans (1999: 139) se refiere a la teoría de polisistemas de Itamar Even-Zohar, quien profundiza en cuestiones tales como la idea de jerarquía en los sistemas literarios - con las traducciones ocupando diversos espacios con respecto al centro-, las normas que condicionan la traducción, y el consumo de las traducciones. Hermans (1999: 139) observa que Even-Zohar sostiene que el polisistema es un conjunto “jerárquico, dinámico y heterogéneo” de sistemas en que prevalecen, de modo sincrónico, múltiples intersecciones y en el que la puja por acceder al centro es constante. Hermans (1999: 140) explica que la idea central de toda teoría de sistemas es relacional y que los textos o frases no tienen un significado fijo sino que reciben uno en contextos diferenciales o selectivos. El crítico (1999: 107-7) agrega que no sólo los elementos se consideran en relación a otros elementos sino que los mismos derivan su valor de su posición dentro de la red. Las relaciones que cada elemento establece con los demás constituye su función y valor en el sistema. Hermans (1990: 142) también cita al investigador canadiense Jean-Marc Gouanvic que define a todo sistema como un espacio o contexto en el que ciertas orientaciones, disposiciones y justificaciones se consideran legítimas. Gouanvic recalca la importancia de observar todos los agentes en cualquier práctica de traducción. Estos agentes incluyen la producción, la distribución, el consumo, los metadiscursos críticos, y las funciones sociales de un género determinado.

En coincidencia con estos autores, Edwin Gentzler (1993:128) cita a Gideon Toury quien manifiesta que ninguna traducción es totalmente “aceptable” en la lengua receptora porque siempre introduce nueva información y formas extrañas al sistema de esta lengua. Tampoco es posible, agrega Toury, que las traducciones sean completamente “adecuadas,” de acuerdo a los parámetros de la lengua original, porque las normas culturales del sistema importador determinan cambios en las estructuras y sentido originales. En otras palabras, no sólo cada sistema ejerce su influencia sobre los textos que lo componen, ya sean textos producidos en ese sistema o importados desde otro, sino que también es afectado y modificado por sus componentes.

En el caso de *Versed* en particular, además de considerar los poemas en sus relaciones con otros poemas y textos o prácticas en general, también debe considerarse la idea de sistema como una temática relevante dentro de la misma poética. Es decir, más allá de interpretar y traducir los textos de esta antología a partir de las teorías de Even-Zohar y Gouanvic, la idea de sistema como concepto explorado y desarrollado a partir de analogías, meditaciones, e imágenes es central en muchos de los poemas de esta autora. Con el objetivo de demostrar cómo estas cuestiones teórico-temáticas se reflejan en las traducciones de la poesía de Armantrout consideraremos dos grupos de poemas seleccionados de *Versed*. La decisión de analizar la poesía en grupos deriva de la idea de

sistema previamente considerada haciendo que la metodología empleada sea coherente con la teoría y temáticas planteadas. Entender esta antología a partir de las relaciones de sus componentes, sus similitudes y diferencias, y el efecto que cada uno ejerce en la interpretación de los otros implica una forma de lectura que permite explicar las traducciones realizadas de un modo específico.

II) Diálogo y yuxtaposición: estrategias que determinan significados y justifican elecciones de traducción.

Consideremos, en primer lugar, “*Inscription*”(38), “*Birth Order*”(60), “*Running*”(64), y “*The Hole*” (113), poemas de *Versed* que desarrollan, a partir de imágenes variadas, la idea de movimiento mediante dos estrategias predominantes: el diálogo y la yuxtaposición. En todos los textos de este grupo se genera una conversación entre la voz poética y otras, conversación a partir de la cual Armantrout marca una clara división entre el yo y el afuera, un afuera que inevitablemente “invade” lo corporal y establece relaciones con el interior físico y espiritual de la poeta. La similitud en las imágenes utilizadas en estos poemas junto con las explicaciones acerca del origen de algunas de éstas que la misma Armantrout aporta permite identificar a ese “otro” de estas interacciones como una yuxtaposición de dos fenómenos de características parecidas pero a la vez contradictorias: el del cáncer, con su capacidad de destrucción robotizada, y el de la escritura, con su capacidad de creación y reinención.

En “*Birth Order*” (“Orden de nacimiento”), la voz poética se dirige a un otro cuyo referente es variado. En la primera sección del poema el otro es el cáncer, *it*, que se puede traducir como “esto:”

Vos sos esto.

Esto es (vos sos)
un error

con un arsenal
de disfraces,

con un sistema
de incorporación
incorporado

con enemistad,

con dirección. (Armantrout, 2009: 60) [mi traducción].

El verso introductorio, *You are it*, también podría traducirse como “Te toca a vos,” “Es tu turno,” “Sos vos,” ó simplemente “Mancha,” ya que es la típica expresión inglesa que se utiliza en el juego infantil del manchado. Dicha opción abre la puerta a otros lenguajes ampliando el juego heteroglósico: los registros de lo lúdico y lo médico aparecen así en paradójica yuxtaposición. De hecho, esta elección permite representar de manera condensada y efectiva al cáncer, que es personificado en el poema y “mancha” a sus víctimas, propagando sus efectos.

En la segunda sección del poema, Armantrout establece un diálogo distinto, esta vez entre escritor y receptor, sobre la escritura y sus posibilidades:

Anyone
could write this.

That word –
“this” –

firstborn,
unnecessary (Armantrout, 2009: 60).²

La cohesión entre las dos secciones de “*Birth Order*” se ve sintetizada en su versión castellana en una palabra, “esto,” que, en inglés son dos, *it* y *this*, y que permite a la poeta elaborar dos imágenes diversas pero relacionadas: la de la progresión de la enfermedad adentro de su cuerpo, por un lado, y la de la escritura y su desarrollo, por el otro. En ambas partes Armantrout plantea la idea de sistemas que nacen, de allí el título “Orden de nacimiento,” y crecen, de un modo u otro, esparciéndose sobre una superficie apta, el cuerpo o la hoja respectivamente. Pareciera que la poeta establece un “orden,” planteado desde el título del poema: la enfermedad genera la escritura, la representación de la experiencia, la comparación de los fenómenos.

En el caso de “*Running*” (“Corriendo”), Armantrout vuelve a establecer un intercambio entre un “yo” y un “otro.” La voz poética nos dice:

Avanzarás,
lo sé,

dentro de una contracción
de luz

listo para que te guste
quien sea.

¿Cuán lejos llegarás?

Estarás mucho más adelante
y distraído.

¿Por qué?

No sabré. (Armantrout, 2009: 64) [mi traducción].

Una manera de explicar la elección del masculino en “listo” y “distraído” es que el referente de ese otro, que avanza sin mirar atrás, es, otra vez, el cáncer invadiendo el cuerpo de Armantrout. Mientras que en la versión original la cuestión de género no es relevante, ya que el inglés no tiene marca en los adjetivos, dicha elección debe ser justificada en las versiones en castellano. Además, considerar que el interlocutor de “*Running*” es el cáncer, fuerza “constante” en su carrera invasiva, como lo aclara el último verso, también tiene una justificación coherente desde lo temático si se lo relaciona con la imagen de las cuerdas en vibración de la primera estrofa del poema:

Digamos que el universo
está hecho de cuerdas
que “vibran” o se agitan (Armantrout, 2009: 64) [mi traducción].

La idea de cuerdas que “vibran” y expanden su movimiento o sonido hacia otras partes se mimetiza con la del avance de las células cancerígenas. Por la forma en que Armantrout construye la imagen de la cuerda en estos poemas, parecería que la poeta hubiera tomado el concepto de la teoría de cuerdas (*String theory*)³ y lo hubiera desarrollado a partir de modificaciones que encajan en su agenda. El paralelismo que la poeta establece entre las cuerdas que vibran y conducen el movimiento y el avance de la enfermedad o el desarrollo de la escritura genera relaciones interesantes entre el lenguaje poético y el científico y entre los poemas que incorporan dichas imágenes.

La inclusión de la imagen de la cuerda, que se repite, con variaciones, en “*Inscription*” y “*The Hole*,” representa, de forma variada, la idea de sistema en el que cada componente debe actuar para lograr el efecto deseado. El uso de la palabra “cuerda” como traducción de *string*, en lugar de opciones como “cordón,” “hilo,” “cadena,” o “filamento,” entre otras, tiene sentido si se considera su operación dentro de un sistema: el de poemas dentro de la colección de Armantrout, en el que las imágenes resurgen con connotaciones similares en distintos momentos. Como el crítico James Holmes argumenta, toda traducción establece una jerarquía de correspondencias que depende de ciertas decisiones iniciales y que predetermina los movimientos consecuentes (Gentzler, 1993: 96).

Armantrout introduce “*The Hole*” (“El agujero”) con los siguientes versos:

A string of notes –

a string of words

could be a worm
or a needle

passing
in and out
through some hole –

stitching what to what? (Armantrout, 2009: 113).⁴

Como en el caso de “*Running*,” las “cuerdas” en “*The Hole*” simbolizan unión, movimiento, y la posibilidad de expansión. El pasaje entre espacios que concluye en la comunicación entre las partes y, a partir de ésta, la creación de un todo también relaciona desde lo temático a este poema con los anteriores aquí discutidos.

En “*Inscription*” (“Inscripción”) la poeta utiliza la imagen de la “cuerda” sobre el final:

Entropy increases as I recall
less and less
of the number string.

Snakle-crackle
of strings breaking –
that radiation hiss evening things out. (Armantrout, 2009: 38).⁵

Estos versos logran la síntesis perfecta de la trama de este poema. En las primeras secciones de “*Inscription*” se establece un diálogo entre la voz poética y “ustedes” que “siguen llegando:”

Como si
pudieran transformarse en otra persona
al desencadenar
una cascada automática
de reacciones
en el cuerpo de él/de ella.

Como si pudieran escapar
siguiendo

el camino que abrieron
allá

hasta su final anunciado. (Armantrout, 2009: 38) [mi traducción].

En aparente referencia al avance de las células cancerígenas, Armantrout imagina el efecto de la propagación a partir de imágenes, la “cascada” y “el camino,” que le permiten representar visualmente las acciones direccionadas de la enfermedad que la acosa. La imagen de la cuerda y otras en relación semántica con ésta logran condensar las realidades del mundo exterior e interior.

Sin embargo, nuevamente, y como es típico en sus textos, Armantrout utiliza la yuxtaposición para incorporar la temática de la escritura y sus conductas:

Poemas dirigidos
a sus propias letras muertas –
femme-fatales histriónicas.

Poemas dirigidos
a la desecación
de su tiempo final. (Armantrout, 2009: 38) [mi traducción].

En paradójica reflexión, la poeta habla sobre las disyuntivas de la creación artística, de su sentido, de sus contenidos, de su perpetuidad en el tiempo. Es aquí cuando surge la duda, la dualidad, la yuxtaposición: ¿quiénes son los que siguen llegando? ¿los poemas? ¿las células cancerígenas? Inteligentemente Armantrout relaciona ambas experiencias con la muerte, con el fin, con la decadencia.

En los poemas considerados en este análisis se nota la intención de Armantrout de generar relaciones no sólo desde lo temático sino también desde lo formal. En todos estos textos la poeta establece una progresión, que aunque puede parecer arbitraria en cuanto a lo temático, fluye en cuanto a lo estilístico. “*Inscription*”(38), “*Birth Order*”(60), “*Running*”(64), y “*The Hole*” (113) muestran variadas imágenes que reflejan movimientos de diversos tipos y son acompañadas por un formato y orden coherentes con el contenido seleccionado. Esto permite establecer pautas de traducción que justifiquen la toma de decisiones referentes a la reescritura de estrategias o recursos que se reiteran, aunque con variación, y a la elección de género en los diálogos que estos poemas reflejan.

III) Sistemas de sonidos en la poesía de Armantrout: la influencia de la oralidad en la traducción.

En la sección anterior se consideraron las variables de la traducción a partir del análisis de las temáticas tratadas en algunos de los poemas de *Versed* y las interrelaciones que a partir de ellas se originan. Veamos ahora como las variables que se refieren a la musicalidad de la poesía afectan la toma de decisiones respecto a la traducción de términos específicos en otra selección de poemas de Armantrout. Para parte de la crítica, la traducción de poesía es uno de los casos extremos, donde la exigencia debiera llevarse al límite, puesto que se trabaja con el núcleo mismo del lenguaje. En “Venturas y Desventuras de la Traducción Poética,” Pablo Anadón (2009) argumenta que lo que dificulta la

traducción poética es “la delicada y precisa conjunción, identificación, amalgama, del sentido y del sonido en todo poema que se precie de ser tal.”

Anadón describe tres niveles a considerarse cuando se habla de la traducción de la música verbal. Un primer nivel que consiste en la dimensión fónico-morfológica, que incluye la aliteración, entre otros recursos iterativos fundamentales, y que es, quizás, el aspecto más difícil de traducir sin pérdida. Un segundo nivel es la dimensión sintáctica e involucra la disposición de las palabras en la frase. Es un aspecto que “se vincula sensorialmente, por un lado, con la musicalidad, y por el otro, con la configuración visual del texto en la página, al tiempo que guarda indisoluble relación con el orden del pensamiento” (2009). La tercera y última dimensión es la métrica y la rima.

Por su parte, el poeta chileno Armando Uribe (2000) considera que el traductor de poesía debiera ser un poeta, o al menos alguien con sensibilidad poética, pues solo alguien así es capaz de captar cosas fundamentales como la ambigüedad u otras características técnicas como aliteraciones, cadencias, y acentos, que no poseen una reproducción exacta en otro idioma. Traducir estas características técnicas es un desafío que implica establecer un balance entre contenido y forma y determinar prioridades en cuanto a los cambios aceptables, o justificables, durante el proceso de reescritura. Lo más saludable, explica Uribe (2000), es que el poema traducido busque su ritmo y su musicalidad en el idioma al cual se traduce. Sin embargo, en la búsqueda de esa musicalidad no debería perderse la intención del poema original o desdibujarse su sentido.

“*Relations*” (13), “*Name Calling*” (17) y “*Slip*” (91) son algunos de los poemas de *Versed*, entre otros, que presentan al traductor con esta disyuntiva sobre el balance entre sonoridad y contenido. En “*Relations*” (“Relaciones”), Armantrout trabaja lo que ella misma define como las inestabilidades del lenguaje, problemáticas y atractivas a la vez. La poeta explica que todo patrón puede involucrar similitud y diferencia y que las palabras pueden sonar de modo semejante porque provienen de una misma raíz o puede ser que no estén relacionadas de modo alguno. El poema comienza con los siguientes versos, distribuidos en la hoja como si fueran estrofas en sí mismos:

“Head” and “Bring.”

I remember the words.

“Bobble” and “Bauble,”

“Rosy” and “Lonely”

set off now. (Armantrout, 2009: 13).

Armantrout elige palabras homófonas o de sonidos similares, algo que le da un ritmo particular a este inicio. Es esta particularidad la que define ciertas posibilidades en su traducción al castellano. Una primera opción podría ser:

“Dirigí” y “Traé.”

Recuerdo las palabras.

“Borlita” y “Baratija”

“Sonrosado” y “Aislado”

se contraponen ahora. (Armantrout, 2009: 13) [mi traducción].

En este caso se pierde la musicalidad original del poema en el verso ““Borlita” y Baratija”” aunque se logra un juego interesante con los sonidos “b,” “r,” e “i” y la correlativa visual de consonantes y vocales. Otra posibilidad de traducción para *Bauble* podría ser “Adorno” y en este caso se lograría un juego con los sonidos *or* en ambas palabras del verso pero se perdería parte del efecto visual que la opción con “Baratija” nos presenta. En el caso de “Sonrosado” y “Aislado” logra mantenerse, mediante el uso de rima, la reiteración de sonidos, aunque en el original la rima entre *Rosy* y *Lonely* es interna. Otra opción para *Lonely* hubiera sido “Solitario” pero en ese caso no se podría mantener la rima con “Sonrosado” y el juego original que la poeta recreó en el original se vería marcadamente modificado.

Para Armantrout, sin embargo, el juego de palabras más interesante de este poema se da en los últimos tres versos.

Time flows
because no set
of proofs

can be complete.
Bring me the friendship

between solving
and dissolving. (Armantrout, 2009: 13) ⁶

La poeta cree que estos versos son una especie de declaración de poética. *Solving* - “solución” - y *dissolving* - “disolución” - pueden tener una relación etimológica familiar o pueden ser simplemente “buenos amigos.” Solucionar es completar mientras que disolver es derretir, desarmar. Armantrout concluye que hay un mensaje contradictorio y perturbador en su afinidad y que ella es solo la mensajera (Stanton, 2011). Es interesante que los versos que a la poeta le parecen fundamentales en este poema no son los que presentan mayor dificultad en la traducción. Aunque traducir cada verso implica una complejidad que debe ser tratada con especificidad, entender el poema dentro de un

sistema que contempla las opiniones de la autora permiten priorizar ciertas partes del mismo y comprender su sentido total, lo que a su vez ayuda a su mejor traducción.

“*Name Calling*” (“Insultos” ó “Apodos”) es otro poema en el que Armantrout combina la aletoriedad, mediante el desarrollo de relaciones arbitrarias, con la oralidad para generar sorpresa e intriga en el lector. El texto comienza con una acusación directa:

Objects are *silly*.

Lonesome

as the word “Ow!”

is. (Armantrout, 2009: 17)

Más que la extrañeza de la comparación y las palabras elegidas, que parecieran adquirir sentido total sobre el final del poema, lo que se destaca en este texto es la longitud de sus versos y la interrupción de significado en cada corte. Armantrout explica que suele interrumpir sus versos para permitir la apertura de posibilidades de significado. La poeta manifiesta su gusto por la poesía que dificulta conocer que surgirá más adelante ya que el *mundo es en general bastante sorprendente. ¿Por qué los poemas no deberían serlo?* (Escalante y Pennix, ---) [mi traducción].

La traducción de “*Name Calling*” permite diversas opciones léxicas. Una opción puede ser:

Los objetos son *tontos*.

Desolados

como la palabra ¡Ay!

es. (Armantrout, 2009: 17) [mi traducción].

También podrían usarse “*bobos*” en lugar de “*tontos*” y “*Solitarios*” en lugar de “*Desolados*.” Estas decisiones no modificarían el sentido del poema original. Sin embargo, la distribución gráfica de los versos así como la división arbitraria de las frases deben respetarse para replicar el juego sonoro que Armantrout logra en el original. En castellano sonaría más natural si se tradujera,

Los objetos son *tontos*.

Desolados

como es la palabra

¡Ay!. (Armantrout, 2009: 17) [mi traducción].

En este caso, aunque el efecto sorpresa se mantiene por la división gráfica de los versos, el efecto sorpresa de la primera versión traducida se diluye. Armantrout explica,

Creo que algo es “realista” cuando consigue oponer resistencia a la ideología. Me interesa lo real que solo puede ser aprehendido como ruptura violenta, algo que se abre paso por la superficie del mundo humano imaginario. Quizá sea esta la causa de tantas interrupciones en mis poemas; ¿Están tratando de abrir espacio para “lo real” en este sentido? La poesía puede calmarnos o hacer que permanezcamos de puntillas. Obviamente, a mí me interesa más lo segundo (Carbajosa, 2012).

Por último, consideremos como la oralidad afecta la traducción en el caso de “*Slip*” (“Error”). Siguiendo la estética de Armantrout este poema trabaja la contradicción a partir de la combinación de conceptos complejos. La poeta crea una cadena de ideas que nace con el título, “*Slip*,” que tiene distintas, aunque de sentido semejante, opciones de traducción: “error,” “paso en falso,” y “resbalón,” entre otras. A partir de allí, Armantrout medita sobre el significado de “felicidad,” meditación que se relaciona con la toma de pastillas, que, a su vez, abre el juego para múltiples interpretaciones.

As if we know
what *bliss* is,

this lozenge
dissolves,

purple and pink,
a warm largesse,

into the cool sea.(Armantrout, 2009: 91).

La traducción de esta primera parte requiere, además de evaluar las posibilidades léxicas factibles, una cuidadosa selección de sonidos, aliteraciones en particular. Analicemos la siguiente opción:

Como si supieramos
lo que es la felicidad,

esta pastilla
se disuelve,

púrpura y rosa,
una generosidad cálida,

en el frío mar.(Armantrout, 2009: 91) [mi traducción].

En el original Armantrout establece una repetición del sonido /s/ con palabras como *bliss*, *dissolves*, *sea*, y *largesse* y del sonido /dʒ/ con las palabras *lozenge* y *largesse*. Las aliteraciones elegidas sirven para reflejar el sonido del mar, al que se hace referencia en el último verso. En la versión en castellano, la elección de las palabras “felicidad,” “disuelve” y “generosidad” replican el énfasis sobre la letra “s.” De haberse elegido otras opciones, “dicha,” en lugar de “felicidad,” o “dádiva,” en lugar de “generosidad,” se hubiera perdido la aliteración así como la rima entre “felicidad” y “generosidad.”

Está claro que, aunque reproducir exactamente la conjunción de acentos y aliteraciones de versos puede resultar prácticamente imposible, la traducción de la música verbal de la poesía es posible. Para esto Anadón (2009) menciona tres condiciones aconsejables:

En primer lugar, que el traductor tenga oído y preste atención a las minucias esenciales de las que depende la gracia sonora del texto en la lengua extranjera. Luego, que posea suficiente creatividad y elocuencia en la propia lengua, para inventar —recordemos la etimología de esta palabra— una formulación verbal que suene tan bien —al menos casi tan bien— en el idioma de la traducción como sonaba la otra, la del poema original: vale decir, que logre que el lector olvide por un momento que está leyendo una mera traducción y pueda disfrutar del texto como un objeto estético autónomo, válido en sí mismo. Por último, [...] una condición importante, y quizás indispensable, que conviene que posea el traductor de poesía, es la destreza en la percepción y el manejo de las formas métricas.

Los requisitos para una efectiva traducción sonora, entonces, son variados y la obtención de reescrituras válidas en sí mismas implica, sin duda, un proceso arduo y preciso. Creatividad, percepción, manejo de las formas métricas, y elocuencia son condiciones que derivan de la lectura y el ejercicio constante de la reinención en otras lenguas. Esto sumado a la contribución que otras opiniones, ya sea la de la autora de los poemas o las de la crítica, puedan aportar establece un sistema en el que cada componente es esencial para la obtención de resultados coherentes, dinámicos y estéticamente aceptables.

En su ensayo “*The Concept ‘Shift of Expression’ in Translation Analysis*,” Anton Popovic (1970: 78) acepta el hecho de que pérdidas, contribuciones y cambios son una parte necesaria del proceso traslaticio debido a las diferencias intelectuales y estéticas inherentes a las culturas participantes en el mismo. Es necesario contemplar y aceptar dichos cambios inherentes a la práctica de la traducción, siempre y cuando puedan ser

justificados y enmarcados para dar sentido a las nuevas versiones que se originen. Cada reescritura implica una recreación del original y requiere tal recreación para lograr textos que se naturalicen, aunque no necesariamente en su totalidad, en la lengua receptora.

Conclusiones

En el caso de *Versed*, es difícil determinar cual de las tres funciones del lenguaje generalmente reconocidas – representativa, expresiva y apelativa - predomina ya que Armantrout establece un juego permanente con el lenguaje con un claro objetivo en mente: cuestionar las maneras en que los significados impuestos determinan nuestro comportamiento y pensamiento. La poeta utiliza sus versos para desarrollar conceptos a partir de la discusión de situaciones reales, su cuestionamiento y su consecuente resignificación. Armantrout involucra a cada una de las funciones y las hace interactuar para que forma y contenido generen juntos el mensaje deseado. Armantrout explica que su poesía tiende a avanzar en dos direcciones a un tiempo, hacia fuera y hacia dentro, y que le interesa ambos, el mundo y el lenguaje con que describimos el mundo, lo que conocemos y cómo lo conocemos (Carbajosa, 2012).

Versed es un manifiesto posmoderno que celebra la diversidad a partir de la inclusión y la necesidad del cuestionamiento de lo naturalizado. Mediante imágenes significativas, condensadas y complejamente elaboradas los poemas de Armantrout actúan como procesos de transformación de la realidad mediante la intervención de paradigmas naturalizados y la posterior modificación de los mismos y establecen diálogos entre voces dispares que permite un acercamiento distinto a los significados y sus influencias. El tono y la dinámica posmodernos con que Armantrout impregna esta colección resultan en textos que combinan poesía, teoría, autobiografía, y crítica socio-cultural para repensar lo real a partir de sus representaciones.

Este estilo tan peculiar también dificulta determinar claramente, y en cada poema en particular, especialmente si se los considera como elementos articulados entre sistemas, cuál es el aspecto funcional predominante que determina su traducción. En realidad, las discusiones y observaciones respecto de las diversas dimensiones fónico-morfológica, sintáctica, semántica y métrica planteadas en este artículo establecen que para la traducción efectiva de los textos de esta poeta es necesario poner en práctica una combinación de metodologías que permita considerar todos los aspectos y funciones de esta poesía y las relaciones entre ellos y establecer su valor y función en el sistema.

El haber considerado *Versed* como un sistema compuesto no sólo por sus poemas sino también por las relaciones de éstos con el resto de la producción de Armantrout, el análisis crítico de su obra y los comentarios que la poeta aporta ha permitido justificar y explicar aquellas decisiones que se ven reflejadas en las versiones en castellano aquí consideradas. Así, siguiendo la teoría de Gouanvic, para quien todo sistema es un contexto en el que ciertas orientaciones, disposiciones, y justificaciones se consideran legítimas, considerar las relaciones y orquestaciones dialógicas entre estos textos, primarios y metaliterarios, es una opción que beneficia la toma de decisiones semántico-estéticas que la traducción de

una colección como *Versed* requiere. De este modo, y como se ha explicado en la introducción de este estudio, este tipo de poética traslaticia permite reavivar la articulación original y reproducirla en una nueva lengua.

Por último, la discusión de opciones posibles para cada poema ha permitido ilustrar lo que Toury plantea al manifestar que ninguna traducción es totalmente “aceptable” en la lengua receptora porque siempre introduce formas nuevas al sistema de esta lengua. Al mismo tiempo, las normas culturales del sistema importador determinan cambios en las estructuras y sentido originales. Es decir que cada sistema ejerce su influencia sobre los textos que lo componen, ya sean textos producidos en ese sistema o importados desde otro, y es también afectado y modificado por los componentes que se incorporan. La traducción de *Versed* al castellano implica la toma de decisiones complejas en cuanto a elecciones semántico-estéticas que mantengan viva la intención de la poeta. El arte de traducir es el arte de crear, de reinventar, pero respetando una idea original e interactuando con ella. Entender ese original y su contexto es indispensable para lograr una traducción comprometida y efectiva.

§

Fecha de presentación: 31/05/2014 - **Evaluación:** 29/09/2014

Bibliografía

- Armantrout, Rae (2009). *Versed*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Davies, Paul ed. (1989). *The New Physics*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Even-Zohar, Itamar (1990). “Polysystem Studies,” *Poetics Today*, 11, 1 (special issue).
- Gentzler, Edwin (1993). *Contemporary Translation Theories*. New York: Routledge.
- Hermans, Theo (1999). *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Popovic, Anton (1970), “The Concept “Shift of Expression” in Translation Analysis,” en *The Nature of Translation*. Holmes, James S., de Haan, Frans y Popovic, Anton (Eds.) The Hague: Mouton.
- Toury, Gideon (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Webgrafía

- Anadón, Pablo (29 de septiembre de 2009). “Venturas y Desventuras de la Traducción Poética.” Revista *Clarín*. Disponible en: <http://www.revistaclarin.com/1258/diario-del-traductor-venturas-y-desventuras-de-la-traduccion-poetica/> Fecha de consulta: marzo 2014.
- Bobadilla, José Luis (26 de marzo 2014). “Recurrencias.” En *Mula Blanca*. Disponible en: <http://mulablanca.com/mx/recurrencias>. Fecha de consulta: mayo 2014.
- Carbajosa, Natalia (2012) “Me inquieta tener una experiencia que no se puede articular,” Entrevista con Rae Armantrout. En *Jotdown. Contemporary Culture Magazine*. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2012/03/rae-armantrout-me-inquieta-tener-una-experiencia-que-no-se-puede-articular/> Fecha de consulta: abril 2014
- Escalante, Deborah y Calvin Pennix, (---), “Don’t Back Away: An Interview with Rae Armantrout.” Disponible en: <http://www.chapman.edu/research-and-institutions/tabula-poetica/files/tab-ivarmantrout.pdf>. Fecha de consulta: agosto 2014
- Stanton, Robert, Perelman, Bob, Huk, Romana, Schmidt, John (2011). “A Conversation with Rae Armantrout.” Disponible en: <http://versedreader.site.wesleyan.edu/files/2011/08/A-Conversation-with-Rae-Armantrout.pdf>. Fecha de consulta: julio 2014.
- Vergara, Francisco, (5 de febrero de 2005) “Notas sobre Traducción de Poesía,” en *5 Luces*. Disponible en: <http://lospoetasdelcinco.cl/antano/Luces/Ediciones/ed05022005/franciscovergara001.htm> Fecha de consulta: junio 2014

Notas

¹ “El rol fundamental de la traducción literaria es lograr, ya sea mediante los mismos o diversos recursos, los mismos efectos artísticos que el original. La traducción significativa de poesía prueba que la correspondencia del efecto artístico es más importante que la equivalencia de recursos artísticos” (un miembro fundador del círculo lingüístico de Praga, Vilem Mathesius) (Gentzler, 1993: 82) [mi traducción]

² “Cualquiera/podría escribir esto./Esa palabra –/ “esto” –/ la primogénita,/innecesaria” (Armantrout, 2009: 60) [mi traducción]

³ Esta teoría, que ve al electrón como una vibración determinada de una cuerda infinitesimal, que de oscilar de una manera diferente, puede dar lugar a otras partículas fundamentales, entiende la materia no por su composición, sino por cómo vibra (Davies, 1989: 146).

⁴ “Una cuerda de notas–/ una cuerda de palabras/podría ser un gusano/o una aguja/pasando/una y otra vez/por algún agujero–/¿uniendo qué con qué?” (Armantrout, 2009: 113) [mi traducción].

⁵ “La entropía aumenta mientras recuerdo/cada vez menos/la serie de números./El crujido chirriante/ de cuerdas que se rompen –/ aquel silbido de radiación emparejándolo todo” (Armantrout, 2009: 38) [mi traducción].

⁶ “El tiempo fluye/porque no hay juego/de galeras/que esté completo./Traeme la amistad/entre solución/y disolución.”(Armantrout, 2009: 13) [mi traducción].