



Beroiz, L. (2017). "Crónicas urbanas postmodernas: cuestiones de traducción en las colecciones de Giannina Braschi y David Trinidad".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, 6 (12), 111-123.

Crónicas urbanas postmodernas: cuestiones de traducción en las colecciones de Giannina Braschi y David Trinidad

Urban Postmodern Chronicles:
Translation Issues in the Collections
of Giannina Braschi and David Trinidad

Luciana Beroiz¹

Recibido: 29/07/2017
Aceptado: 10/08/2017
Publicado: 08/09/2017

Resumen

Los propósitos de este artículo son: i) criticar las traducciones de una selección de poemas de David Trinidad y Giannina Braschi; ii) identificar y analizar los efectos estéticos y semánticos de sus textos, que requerirían estrategias creativas y re-escrituras al reproducirlos en otras lenguas; iii) señalar el intercambio creativo del proceso traductor como experimento de sustracciones y énfasis en sus dimensiones fónico-morfológica, sintáctica, temática y métrica; iv) razonar los cambios obligatorios y no obligatorios en las transformaciones que requeriría la reinserción en una cultura meta. La poesía de Trinidad y de Braschi se caracteriza por la yuxtaposición de géneros y registros, y por la desjerarquización de los estándares socio-culturales del *statu quo*. Estos poetas incluyen referencias a los medios, a personajes y a situaciones de la vida real en una investigación del paisaje cultural de las

Abstract

The purposes of this article are: i) to criticize the translations of a collection of David Trinidad's and Giannina Braschi's poems; ii) to identify and analyze the aesthetic and semantic effects of their texts, which would call for creative strategies and rewritings in order to reproduce them in different languages; iii) to consider the creative exchange in the translation process as an experiment of omissions and emphasis in their phonetic, morphological, syntactic, semantic, and metric dimensions; iv) to reason out obligatory and non-obligatory shifts in the transformations which would be required by the reinsertion in a target culture. Trinidad's and Braschi's poetry can be characterized by the juxtaposition of genres and registers, and the de-hierarchization of the socio-cultural standards of the status quo. These poets include references to the media, and to everyday life people and situations in a piece of research on

¹ Profesora de Inglés, Magister en Literatura Comparada, Doctora en Filosofía y Arte (Literatura Comparada) por la Universidad de Maryland, Estados Unidos. En funciones en las Cátedras de Literatura Comparada y Literatura Contemporánea de Inglaterra y EEUU, del Profesorado de Inglés de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Miembro del grupo de investigación "Problemas de la Literatura Comparada". contacto: lube2000@yahoo.com



grandes metrópolis. El impulso autobiográfico se presenta en relatos de experiencias personales intercaladas a comentarios críticos sobre los comportamientos sociales actuales.

Palabras clave

Traducción generativa; cambio obligatorio y no obligatorio; poesía contemporánea; desjerarquización.

the cultural landscape of big metropolises. The autobiographical impulse is present through personal experiences intermingled with critical comments on current social behavior.

Keywords

Generative translation; obligatory and non-obligatory shift; contemporary poetry; de-hierarchization.

I) Introducción: la traducción generativa y sus efectos

En el clásico postmoderno *El imperio de los Sueños* (1994) la escritora puertorriqueña Giannina Braschi desarma el mapa reticular de lo que se conoce como ciudadanía establecida. Braschi establece una polifonía que incorpora las voces y las realidades del espacio urbano yuxtaponiendo una gran variedad de discursos sociales. De este diálogo surge una interesante hibridación de géneros. Así, los poemas en prosa de Braschi se convierten en crónicas contemporáneas que, por un lado, incorporan la sensación de movimiento e intercambio lingüístico-cultural mediante la implementación del exceso y la saturación y, por otro, generan una concepción alternativa de cartografía del espacio social, basada en nociones de circuito, frontera y desplazamiento.

Por otra parte, la obra de David Trinidad, escritor contemporáneo estadounidense, se caracteriza por un discurso que combina la elegía, la celebración y una posición crítica sobre el mundo de la literatura –más puntualmente, la poesía–. Sus poemas en *Plasticville* (2000) y *Notes on a Past Life* (2016) –que por su similitud estilística y temática podrían ser leídos como parte de una misma colección– incluyen referencias a la industria de la televisión y el cine, la música, los personajes de la farándula y del círculo literario, y situaciones de la vida real en una investigación del paisaje cultural de las grandes metrópolis norteamericanas, todo lo cual ofrece una lectura reflexiva sobre los comportamientos sociales actuales.

El impulso autobiográfico también se hace presente en las colecciones de Trinidad mediante la inclusión de relatos de experiencias personales y profesionales. Además, el autor incorpora opiniones de famosos pensadores junto con versos y comentarios de conocidos escritores. Así, se establece un diálogo constante entre diversos agentes y textos provocando un choque significativo de registros variados. Trinidad también organiza sus colecciones en base a crónicas que, aunque con menor impulso metafórico que las de Braschi, reflejan de igual modo la conversación y la interacción entre distintos actores de la vida actual y las jerarquías de poder vigentes.

Braschi y Trinidad describen un mundo que se experimenta, según el pensador Michel Foucault, como una “heterotopía”, “una red que une puntos y se entreteje” (1967: 1). Ambos poetas construyen espacios heterogéneos de lugares y relaciones, que intersectan múltiples espacios en sí mismos incompatibles, “heterotopías” inclusivas (1967: 4). Pero cada poeta encara el proyecto con una filosofía distinta que deviene en recreaciones lingüísticas variadas y novedosas. Internarse en sus colecciones es acceder a una nueva manera de entender el lenguaje, contradictoria e inclusiva, experimental y personal.

La traducción de la poesía de Braschi y Trinidad es, sin duda, un desafío de difícil resolución si se quiere ser fiel a su estética y contenido ya que ambos poetas experimentan con la incorporación de una gran variedad de géneros, lenguajes y referencias culturales específicas. Este estudio plantea considerar las cuestiones que surgen en la traducción de una selección de poemas de *El imperio de los Sueños*, *Plasticville* y *Notes on a Past Life*.

Las tres colecciones seleccionadas, conformadas por textos que realizan una lectura crítica de la realidad urbana actual, tienen una riqueza literaria y sociológica que las posiciona como modelos interesantes de discusión sobre las relaciones entre contenido y estética, poesía y crítica social, experiencia pública y privada. Ahora bien, antes de discutir las dificultades que se manifiestan en la re-escritura de estas colecciones en otra lengua, es necesario tener en cuenta una cuestión central.

Mientras que las traducciones de Trinidad del inglés al castellano son de mi producción, la re-escritura de *El imperio de los Sueños* del castellano al inglés fue realizada por la traductora Tess O'Dwyer. En el caso de Trinidad, es importante entonces explayarse sobre las políticas de traducción que se privilegiaron. Para empezar, se partió de la idea de que todo traductor debe tener en cuenta reglas que no son estrictamente lingüísticas, sino también culturales, y que lo que se pretende lograr, siguiendo las premisas de Umberto Eco, son traducciones leales, pero no literales, que preserven el sentido de los textos (2008: 8).

Este tipo de re-escritura, definida como “generativa”, refiere a una poética traductora que funciona para revelar y reavivar la articulación original pero que, al mismo tiempo, produce una nueva obra a partir de un pre-texto inspirador. La nueva producción que surge de esta práctica refleja el genio tanto del autor original como del autor traductor ya que libera a este último de constricciones de fidelidad y originalidad, y le permite producir una conversión/conversación con otros poetas (Bradford 2013). Los traductores se convierten, entonces, en constructores de imágenes y la traducción, en un proceso de intercambio entre dos culturas, una forma de aculturación.

En función a estas ideas, el traductor –que estaría actuando, según lo define James Holmes, como un *metapoeta*– debe entender las características del poema original y de la cultura receptora, es decir: tener acceso a las tradiciones literarias y los medios de expresión de ambos para así crear un nuevo texto. Para Holmes esto requiere que el *metapoeta* unifique la crítica y la poética en una práctica que abarca dos actividades: la de confrontación y la de resolución (1988: 11).

El traductor debe resolver la confrontación entre las normas y las convenciones del sistema lingüístico, y la sensibilidad poética del poema original y de la LM a la que se transferirá el poema, para así llegar a una resolución que represente una re-escritura significativa del texto en cuestión. Algunas de las preguntas que surgirán en el proceso tienen que ver con los resultados que el traductor pretenda obtener. Eco plantea una de las posibles disyuntivas con las que se enfrenta el *metapoeta*: ¿debe una traducción guiar al lector para que entienda el universo lingüístico y cultural del texto original, o transformar el original y adaptarlo al universo lingüístico y cultural del lector? (2008: 22). En realidad, según estas formas de re-escritura creativa, el traductor realiza ambas acciones, combina de forma estratégica ambos recorridos.

Desde ya, cuando se opta por una “traducción creativa” las denotaciones adquieren el mismo, o quizás hasta menor, valor que las connotaciones. Como lo explica Georges Mounin, las connotaciones deben ser traducidas ya que conforman “la significación (lingüística) de un término” y son, para cada hablante, “la suma de las situaciones y de los contextos en los que el hablante ha oído y usado este término” (1971: 193). Mounin agrega que esa “atmósfera afectiva” que rodea a las palabras se resiste a una traducción exacta ya que se trata de una relación exclusiva entre cada signo y cada hablante, relación “inestable con respecto a cada hablante, y diversa con respecto a hablantes diferentes” y que la noción de connotación “plantea a la teoría de la traducción el problema ya de la posibilidad, ya de los límites, de la comunicación interpersonal intersubjetiva” (1971: 198-199).

Es por esto que las connotaciones adquieren un rol central para cualquier traductor que opta por este tipo de práctica traductora generativa ya que a partir de éstas todo poema puede admitir diversas interpretaciones y, como consecuencia, traducciones posibles.

Esta utilización de la situación lingüística como elemento de referencia permite entender la traducción no como una propiedad unida a dos lenguas particulares a priori, sino como un *proceso* o, más bien, como un *progreso* que, según describe Mounin, actúa como “una serie de aproximaciones que se corrigen entre sí gradualmente, mejorando con cada recurso [...] el análisis de las relaciones entre el enunciado y la situación” (1971: 305).

Esas diferencias estructurales entre las traducciones y sus originales son descritas en diversas teorías de la traducción como *translation shifts*, cambios de traducción. Estos cambios, que son desviaciones de las correspondencias formales, surgen de la decisión del traductor de privilegiar la función en lugar de la forma, de traducir un valor semántico en un nivel lingüístico distinto, de crear una correspondencia en otro lugar del texto –haciendo uso de la estrategia de la compensación–, o bien de elegir otras convenciones de género (Pym 2009: 12).

En el caso de Braschi, analizaremos el tipo de re-escritura realizada y consideraremos algunas de las elecciones de O’Dwyer, siempre desde la óptica de un estilo de traducción generativa. Evaluar las adiciones y pérdidas, los *translation shifts*, que derivaron de esta traducción y las ventajas y desventajas de otros posibles tipos de traducción será también parte de este análisis. Por último, considerar las apreciaciones de O’Dwyer –tanto en sus notas en la introducción a la versión traducida como en una entrevista realizada para este estudio–, nos permitirá apreciar, desde otra perspectiva, las situaciones problemáticas que la traductora debió enfrentar durante el proceso de traducción.

Para concluir esta sección, consideremos brevemente las ideas de Iuri Lotman, quien menciona dos cuestiones sobre el lenguaje que deben ser tenidas en cuenta a la hora de traducir textos: por un lado, la especialización de los lenguajes dentro de una determinada cultura y, por otro, la integración de lenguajes dentro de cada cultura. Ambas marcan al traductor ciertas pautas que condicionan sus posibilidades si se pretende fidelidad de sentido. Lotman se detiene, además, en la creolización de los lenguajes cotidianos, así como en la fusión entre estándares de cultura popular y de elite, de prácticas con y sin estilo marcado, y de géneros diversos (en Torop 2002: 601).

Los comentarios de Lotman son de relevancia ya que tanto Braschi como Trinidad generan sus poemas a partir de la interacción de registros y el intercambio de códigos lingüísticos variados. Esta variedad debe verse plasmada en las nuevas versiones de los poemas, y requiere del traductor un amplio conocimiento de los dialectos y las expresiones coloquiales tanto de la lengua de origen [LO] como de la lengua meta [LM]. Desde ya, cotejar las traducciones de Trinidad y Braschi para considerar las variantes y complicaciones propias de cada caso servirá para entender estas re-escrituras desde una posición más enriquecedora.

Concentrémonos ahora en el análisis de una selección de textos de Braschi y de Trinidad y en algunas de las problemáticas que surgen en sus traducciones. Es, sin duda, como consecuencia de este proceso que se llega a conocer de manera más íntima y precisa la obra de un autor ya que exige del traductor una aproximación detallada a los textos en cuestión, y una cuidadosa interpretación de ambos espacios culturales, el de la LO y el de la LM.

II) Los nomadismos contemporáneos de Braschi: reflexiones sobre la traducción de *El imperio de los Sueños*

En *El imperio de los Sueños*, Braschi construye espacios retóricos que permiten la confluencia de variados lenguajes y contradictorios personajes que interactúan mediante la circularidad de la enumeración y la exageración en la inclusión. La saturación por exceso es también una constante en la colección de Braschi. La lectura implica un proceso a través del cual el lector

establece relaciones, para entender la realidad con una concepción espacial representada mediante la simultaneidad de lo enumerado. La incoherencia en los listados presentes se hace coherente a medida que el lector se familiariza con el proyecto Braschiano, y lo que parecía contradictorio e incompatible, hasta inclusive inconcebible, se termina naturalizando.

Un nuevo lenguaje es, como argumenta Walter Mignolo en *Local Histories/Global Designs*, condición indispensable para generar nuevas formas de pensamiento (2000: 249). La recreación lingüística y el juego deconstructivo y desjerarquizante que Braschi incorpora en su poesía permiten concebir lo real desde una perspectiva alternativa, más incluyente, y de naturaleza contradictoria. “Rabelesiana en su inexhaustibilidad” (Braschi 1994: xv), como la definiera Alicia Ostriker en su introducción a la versión en inglés de esta colección, Braschi incorpora lo impensado, desacralizando y desenmascarando los espacios socio-culturales urbanos contemporáneos y creando la posibilidad de heterotopías de inclusión.

Primeramente publicados en 1988 en castellano, y luego traducidos por Tess O’Dwyer para su publicación en inglés por Yale University Press, los textos de esta colección incorporan de forma indiscriminada una variedad de discursos urbanos y de elite cultural. De hecho, en su nota sobre el proceso de traducción O’Dwyer explica que tomó diversos roles para situarse en el contexto de los personajes que pueblan las páginas del texto de Braschi. Ese “ponerse en situación” le permitió a la traductora entender el tono y la intención de cada poema de mejor manera, ubicarse a partir de la perspectiva de los distintos protagonistas que pueblan *El imperio de los Sueños*.

La *metapoeta* agrega que intentó ser lo más literal posible siempre que el flujo de la prosa se lo permitiera y que cuando fue posible se avocó a la traducción palabra por palabra. Algunas veces, sin embargo, los poemas demandaban correspondencias no entre palabras sino entre pensamientos ya que el castellano es idiomático y proverbial. En una entrevista personal con O’Dwyer y ante la pregunta sobre qué considera una traducción adecuada, la traductora opina que toda poesía demanda una mezcla híbrida de “decisiones literales, figurativas, generativas e intuitivas [...] lo mejor de una serie de elecciones interrelacionadas que (re)crean la voz y visión del poeta” (Beroiz 2017).

De hecho, para cumplir con dicho esquema de traducción la escritora aclaró que no es su postura la de privilegiar el ritmo o sonoridad sobre la elección de léxico, y que según su visión, el sonido no tiene privilegio sobre la imagen. Sin embargo, O’Dwyer considera que “si una traducción no suena increíble cuando se la lee en voz alta, un poema traducido no funciona como tal” (Beroiz 2017). En el caso de *El imperio de los Sueños*, la traductora explica que es un poema épico, y que el total es más que la suma de sus partes, o sea: el total es lo que tiene sentido. Entonces, la decisión de O’Dwyer de re-escribir a Braschi como una poeta épica también determinó su política de traducción.

Veamos algunas de las cuestiones que surgieron durante el proceso de traducción de este texto. O’Dwyer se refiere en un momento en su nota introductoria a la transliteración de las “no-palabras” de Braschi, y explica que fue simplemente una cuestión de oído. Por ejemplo, la Rueda de la Fortuna en *Song of Nothingness* fue “chis-chassing” cuando debería haber sido “click-clacking”. De igual modo, las cornetas fueron “criss-crossing” cuando deberían haber sido “bee-bopping” mientras que los perros fueron “buff-buffing” y deberían haber sido “wuff-wuffing” (Braschi 1994: xix). La elección de ciertas combinaciones onomatopéyicas sobre otras es, sin duda, una decisión de privilegiar formas sonoras que “suenan” más naturales para el escritor que traduce.

O’Dwyer confiesa que Braschi la invitó a editar sus manuscritos en castellano mientras ella comentaba sobre los borradores de sus traducciones. A partir de un trabajo colaborativo, Braschi sugirió más musicalidad e intensidad en las traducciones, y O’Dwyer revisó los originales para liberar a los poemas de toda posible auto-censura por parte de la

poeta. La traductora explica que la colaboración fue armoniosa, pero que en algunas ocasiones hubo tensión en cuanto a la interpretación de los textos o la selección de palabras o imágenes.

Como ejemplo, O'Dwyer se refiere al caso de la palabra *egg* (huevo) y sus posibles interpretaciones y consecuentes traducciones. Utilizado en múltiples ocasiones entre las páginas 80 y 88, el significado del vocablo varía ampliamente. La *metapoeta* explica que en algunas ocasiones no podía distinguir las referencias entre un huevo femenino y uno masculino. De hecho, en la versión al inglés vemos que la traductora utiliza siempre la opción *egg*. La traductora confiesa siempre haber creído que la palabra se refería al símbolo femenino de creación, y que la connotación coloquial de “huevos” como testículos nunca se le había ocurrido.

En una lectura conjunta de la poesía y la traducción de la obra de Braschi, cuando la poeta leyó “huevos” la audiencia comenzó a reír y a aplaudir mientras que una mujer cercana a O'Dwyer murmuraba “¡Qué ordinario!”. En cambio, cuando la traductora leyó su versión, la misma mujer que se había sentido ofendida por el original le comentó, “El suyo es más dulce”. Fue entonces cuando la traductora visualizó su error. Braschi se sorprendió cuando O'Dwyer le reclamó que no le hubiera aclarado que sus “huevos” eran testículos, pero la poeta le aseguró nunca haber pensado otro significado para esta palabra. Es interesante la anécdota porque fue en el contexto de una lectura pública, a partir de la reacción espontánea de la audiencia, cuando la traductora entendió su elección como falencia.

Cuando se le consultó en la entrevista a O'Dwyer si podía citar otros momentos en los que se generó cierta disputa con Braschi, la traductora recuerda que mientras traducía “Rosario de la aurora”, el título de uno de los capítulos de “Diario íntimo de la soledad” consideró traducciones literales como “Rosary at Dawn” o “Prayers of the Dawn”, ambas expresiones de belleza que parecían ser fieles al tono del capítulo, que en esta sección en particular se tornaba súbitamente más sombrío y solitario. Sin embargo, a Braschi no le gustaron las opciones literales porque le sonaban muy religiosas, demasiado católicas. O'Dwyer explicó que luego fue informada de que en Puerto Rico y en otros países de habla castellana, la expresión puede ser usada para marcar el comienzo del caos, cuando una situación está a punto de implosionar, y admitió luego que su traducción literal destruye claramente ese significado.

Por último, en la sección “El libro de payasos y bufones” surge otra situación interesante de traducción. O'Dwyer realiza un cambio particular al re-escribir “Ámale los duendes y sírvele de Lázaro pero no la despiertes” como “Love her demons, and act as her Lazarus, but don't wake her up” (41). Más adelante, en otro poema de la misma sección, la traductora re-escribe “El piano lo destruye: el duende y la sirena, el gnomo y el venado” (41) como “The piano destroys him: demon and mermaid, gnomo and deer” (41). Algunas de las posibles traducciones para “duende” son “goblin”, “spirit”, “magical creature”, “elf” o “troll”. Ninguna de las páginas de traducción consultadas para este estudio incluye la opción “demon”. La decisión de utilizar “demon” es, sin duda, problemática porque la referencia implica cierta maldad que no pareciera ser connotada en el castellano. Mientras que la versión en LO incluye personajes de cuentos infantiles, la traductora opta por un personaje de mayor connotación religiosa que cambia, en cierto modo, el sentido pensado por Braschi.

Claramente, acceder a la obra de un autor para su re-escritura es un trabajo arduo y de posibilidades múltiples. La estrecha relación de la traductora con Braschi en este caso en particular le abrió una puerta distinta. O'Dwyer llega a entender el texto en LO desde una perspectiva privilegiada, por así decirlo, en comparación con otros traductores que no tienen una llegada tan íntima a las percepciones del autor en LO sobre el que están trabajando.

III) La poesía *queer* de Trinidad: textos anti-normativos y sus traducciones al castellano

Trinidad es considerado uno de los referentes de la poesía *queer* en los Estados Unidos. Este tipo de poesía se caracteriza por acciones de resistencia, la reescritura de otros textos y una marcada heteroglosia. Donald Hall explica que las prácticas *queer* se constituyen en una forma de activismo que cuestiona las nociones dominantes de lo natural y lo legítimo y que la identidad *queer* es plural y ocupa espacios contradictorios de manera simultánea (2003: 64/67). En *Queer Theory: An Introduction*, Annamarie Jagose comenta que al no asumir una posición o materialidad específica, la resistencia de lo *queer* a lo estándar es relacional más que opositora, y su potencial surge del espacio de compromiso y competencia que ocupa (1996: 98). Estas características de la literatura *queer* se observan en su yuxtaposición de referencias de la cultura de elite y la cultura popular, en su modificación de las lecturas y las escrituras normativas, y en su énfasis en la investigación del tema de la identidad y el cuerpo, su representación y su problematización.

En el caso de Trinidad, la tendencia *queer* se descubre en el intercambio entre diversos registros culturales y retóricos presentes en su obra y en su escritura anti-normativa. En cuanto a la utilización de variados registros, sus poemas se componen de un lenguaje coloquial y urbano encuadrado dentro de formas tradicionales como la *terza rima*, la *villanelle*, la copla rimada, los poemas en prosa y los sonetos. Trinidad intercala este lenguaje de lo cotidiano con versos de poetas canónicos y pensamientos de artistas e intelectuales, y logra yuxtaponerlos siguiendo un cierto formato estético.

Por ejemplo, en una entrevista con Christopher Hennessy, Trinidad explica que en su colección *Plasticville* (2000) intentó trabajar con la mayor variedad de formas posibles, como si estuviera “coleccionando” formas (2005: 108). Esta colección –parte guía televisiva, parte diario personal, parte historia del cine, parte incursión en las memorias de la infancia– es, según Trinidad, el resultado de su trabajo con “textos encontrados, que se han cortado y mezclado, para ser reconfigurados de maneras nuevas” (2005: 108).

Tomemos el poema “Fortunes” (53), “Fortunas”, en el que el poeta combina en coplas rimadas mensajes encontrados en galletitas de la fortuna. En este caso particular es la rima lo que hace del texto algo más que una simple enumeración de mensajes y es precisamente el uso de la rima lo que plantea una complicación para el traductor. Por supuesto, cualquier cambio de significado que surja en el intento por imitar la sonoridad del poema debiera tener sentido dentro del lenguaje típico del discurso característico de estos mensajes.

Veamos la traducción en su totalidad para entender la dinámica que plantea Trinidad:

Fortunes (<i>Plasticville</i> 53)	Fortunas (<i>Plasticville</i> 53) [mi traducción]
You are just beginning to live. You are original and creative.	Recién estás empezando a estar vivo. Sos original y creativo.
You have a yearning for perfection. Your winsome smile will be your protection.	Tenés anhelo por la perfección. Tu sonrisa encantadora será tu protección.
You are contemplative and analytical by nature. You will take a chance in the near future.	Sos contemplativo y analítico por naturaleza. Aceptarás una oportunidad en un futuro inmediato con certeza.
You have an active mind and a keen imagination. Listening is half of a conversation.	Tenés una mente activa y una sagaz imaginación. Escuchar es la mitad de una conversación.
	Te gustan los deportes, los caballos y el juego

<p>You love sports, horses and gambling but not to excess. From now on your kindness will lead to success.</p>	<p>pero no en exceso. De ahora en adelante tu bondad te conducirá a exitoso suceso.</p>
<p>Your luck has been completely changed today. Be direct, one can accomplish more that way.</p>	<p>Hoy ha cambiado completamente tu suerte. Sé directo, uno logra más si ese modo advierte.</p>
<p>You will get what you want through your charm and personality. You will enjoy good health, you will be surrounded by luxury.</p>	<p>Obtendrás lo que quieres a través de tu carisma y personalidad. Disfrutarás de la buena salud, estarás rodeado de suntuosidad.</p>
<p>Someone is speaking well of you. Now is the time to try something new.</p>	<p>Alguien está hablando bien de ti porque te valora. El tiempo de probar algo nuevo es ahora.</p>

Como podemos notar, preservar las rítmicas combinaciones que plantea Trinidad implica adiciones y sustracciones (Nida 2012). Por ejemplo, el primer verso traducido literalmente sería “Estás comenzando a vivir”, pero para que rime con el adjetivo “creativo” del segundo verso la opción más conveniente es “estar vivo”. Lo mismo sucede en el décimo verso, que en su traducción literal sería “De ahora en adelante tu bondad te conducirá al éxito”, pero que –para que pueda rimar con “exceso” del noveno verso– debe transformarse en “exitoso suceso”. En ambos casos, sin embargo, las modificaciones no alteran el sentido de las frases en cuestión.

En el final del poema surge una sutil modulación de significado (Nida 2012). En este caso, se optó por adicionarle a la traducción literal del antepenúltimo verso, “Alguien está hablando bien de ti”, la frase “porque te valora” para preservar la rima con el último verso “El tiempo de probar algo nuevo es ahora”. Esta adición (Nida 2012) se puede justificar semánticamente si se argumenta que hablar bien de otra persona es, de algún modo, valorarla. Sin embargo, esto puede ser cuestionado si se sostiene que se puede elogiar a una persona por un accionar en particular, sin que esto implique cierta valoración. Según esta última interpretación, existiría una falencia en la versión en la LM, aunque desde el punto de vista de una traducción literal (Nida 2012; Bassnett 1980).

En otro caso, es simplemente una decisión entre posibles opciones de igual significado la que debe ser considerada y, en su gran mayoría, plantea menos complicaciones a la hora de tomar decisiones. Por ejemplo, la palabra “*luxury*” del verso catorceavo acepta diferentes traducciones –riqueza, lujuria, suntuosidad–, pero solo la última, “suntuosidad”, sirve para lograr la rima con el vocablo “personalidad” del verso anterior.

Finalmente, una copla interesante desde el punto de vista de la traducción es la sexta. De manera literal, “Your luck has been completely changed today. / Be direct, one can accomplish more that way” se traduce como “Tu suerte ha sido cambiada para siempre hoy. / Sé directo, uno puede obtener más de ese modo”. Sin embargo, para preservar la rima se puede recurrir a la re-estructuración en el primer verso y a la adición en el segundo: “Hoy ha cambiado completamente tu suerte. / Sé directo, uno logra más si ese modo advierte”. A pesar de la re-estructuración, el sentido primario se mantiene intacto y la adición de la idea (Nida 2012) de “advertir” no modifica en gran parte la versión en la LO.

La consideración de algunas de las muchas variantes para la traducción de “Fortunes” nos lleva a concordar con Pablo Anadón en que una de las mayores dificultades de la traducción de poesía es “la delicada y precisa conjunción, identificación, amalgama, del sentido y del sonido en todo poema que se precie de ser tal” (2009). Anadón explica que al re-

escribirse la música verbal debe considerarse un primer nivel, 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 (2009). Se pierde, entonces, algo del sentido original en pos de preservar la sonoridad del poema en su versión en la LO. En el proceso de re-escritura de “Fortunes”, la decisión de mantener la musicalidad y la rima modificando el sentido semántico surge de la idea de recrear el contexto y el concepto en “la LO” que Trinidad pensó para su poema.

La intertextualidad es otro factor a considerar cuando se intentan prácticas de traducción. El poema “Evening Twilight” (91-95), “Ocaso del atardecer”, también en *Plasticville*, es un interesante ejercicio de compilación en el que Trinidad organiza un “cento” –pieza literaria compuesta en su totalidad por citas de otros autores– en coplas rimadas ordenadas por poeta de manera alfabética, desde Matthew Arnold hasta James Wright. Lo llamativo de este poema es que, además de haberse tomado el trabajo de encontrar citas que rimen, Trinidad logra sentido a partir de la combinación de los significados. Aunque algunas de las estrofas tienen cierta unidad temática que permite recrear imágenes y sensaciones, encontrar un hilo conductor que atraviese todo el poema puede resultar tarea compleja para el traductor. En todo caso, debería consultársele a Trinidad cuál fue la conexión que consideró para su poema, siempre que tal conexión exista.

Ahora bien, el juego estilístico y semántico que Trinidad plantea es complejo para cualquier traductor que intente, por un lado, preservar la calidad fonológica del poema y, por otro, ser fiel a la intertextualidad que conforma su base. El *metapoeta* podría recurrir a las estrategias sugeridas en “Fortunes” para preservar la rima, pero todo cambio de vocablos o de frases implica modificar las citas de otros poemas y, en tal caso, va en contra de la intención del autor para este texto en particular. También debe tenerse en cuenta que Trinidad ordenó las citas ubicando a los autores alfabéticamente, lo que complica aún más la cuestión.

En cuanto a la escritura anti-normativa de Trinidad, el poeta toma lo popular y lo privado para reformatearlo con la intención de redefinirlo a partir de una planeada combinación estética. Esto genera una valorización de lo no canónico que tiene como consecuencia el desdibujamiento de límites marcados en los campos semántico y estético, y un re-acomodamiento de lo no público, que pasa a ser reconocido. Por ejemplo, en su colección *Notes on a Past Life* (2016) el poeta escribe crónicas en verso sobre sus relaciones amorosas, el arte neoyorquino, la ambición, la fama, el 9/11, el sida, sus sueños, sus fantasmas y los dramas de la vida diaria. Además, en muchos de sus poemas Trinidad incluye comentarios incisivos sobre el negocio de las letras y los intercambios propios del ambiente literario, en particular sobre su interacción con el círculo de poetas neoyorquinos que frecuenta. *Notes on a Past Life* es una compilación de momentos de la vida pública y privada del autor, que combina textos literarios y coloquiales en un espacio sin clasificaciones delimitantes.

Un poema interesante de esta colección es “No more blurbs” (122), “No más propaganda”. Veamos cómo las cuestiones propias de la especificidad cultural se convierten en obstáculos considerables en su re-escritura en otro idioma. El poema enumera los premios y las distinciones relacionados con el mundo académico y de las letras en los Estados Unidos. Trinidad hace uso del recurso de la anáfora “no more” –“no más”– para manifestar de manera categórica su descontento con la publicidad y la expectativa que estas menciones generan.

El problema central en la traducción de este poema son las referencias específicas a instituciones, eventos y prácticas norteamericanas (cf. equivalencia dinámica, en Nida 2012; Moya 2000). Consideremos una posible traducción:

No more blurbs (<i>Notes on a Past Life</i> , 122)	No más anuncios (<i>Notes on a Past Life</i> , 122)
No more blurbs	No más propaganda
No more letters of recommendation	No más cartas de recomendación
No more MFA programs	No más programas MFA
No more low-residency degrees	No más diplomas de educación a distancia
No more chapbook competitions	No más competiciones de panfletos
No more first book prizes	No más primeros premios de libros
No more Whiting Awards	No más Whiting Awards
No more Pushcart nominations	No más nominaciones Pushcart
No more NEA grants	No más subvenciones NEA
No more Guggenheim fellowships	No más becas de graduados Guggenheim
No more MacArthur geniuses	No más genios MacArthur
No more Pulitzer winners	No más ganadores Pulitzer
No more National Book Awards	No más National Book Awards
No more NBCC finalists	No más finalistas de NBCC
No more Academy of American Poets	No más Academy of American Poets
No more Poetry Society of America	No más Poetry Society of America
No more Best American Poetry	No más Best American Poetry
No more poet-moms	No más poetas madres
No more prima donnas	No más prima donnas
No more self-promotion	No más autopromoción
No more judged by Mark Doty	No más juzgado por Mark Doty
No more selected by Louise Glück	No más seleccionado de Louise Glück
No more chosen by John Ashbery	No más elegido de John Ashbery
No “More of this sitting around like beasts!”	No “¡Más de este estar sentados por un rato como bestias!”
No more “There’s only room for one at the top of the steeple.”	No más “Sólo hay lugar para uno en lo alto de la torre.”

Como puede apreciarse, aunque algunos versos admiten su posible re-escritura en castellano sin modificación de significado, en otros casos realizar una traducción literal de los nombres propios deriva en una lectura antinatural. Una opción de traducción es la de incluir equivalentes de premios o de prácticas en la LM. Sin embargo, la elección de cada equivalente podría generar diferente reacción entre los lectores y la intención de la versión en la LO podría perderse en el intento (cf. equivalencia dinámica, en Nida 2012; Moya 2000).

Otra posible solución para la traducción de las referencias específicas sería escribirlas en el idioma original –“Whiting Awards”, “National Book Awards”, “Academy of American Poets”, “Poetry Society of America” y “Best American Poetry”– y al lado de cada una, entre paréntesis, agregar un posible equivalente en la LM. Pero esto implicaría incluir nuevos vocablos y producir un bilingüismo no propio de la versión en la LO. Además, en ambas opciones surge una complicación porque, como cada país hispano-hablante tiene una realidad cultural diferente, decidir cuáles premios incluir sería arbitrario y generaría confusión entre los lectores ajenos a la realidad del país y las referencias elegidas (Moya 2000).

Otro interesante texto en *Notes on a Past Life* que plantea obstáculos para la traducción de su especificidad cultural es “A Few Words About My Collecting” (152-156), “Algunas palabras sobre mi coleccionar”. En este poema, Trinidad esboza su decepción por la falta de camaradería y de talento en el mundo literario neoyorquino, y sugiere un viaje hacia la infancia, un lugar poblado de objetos coleccionables y programas televisivos. Sin necesidad de ver el poema en su totalidad, algunos versos ejemplifican las complicaciones que surgen al reescribir en la LM el listado de juguetes y juegos a los que el poeta hace referencia.

Por ejemplo, en la novena y la décima estrofa, Trinidad menciona a las *Kiddle Kolognes*, pequeñas muñecas aromatizadas dentro de botellas de perfume producidas por Mattel en los sesenta:

(You're particularly attached to Kiddle Kolognes
 –Your sisters had them– thumb-sized dolls in
 Plastic perfume bottles, each dressed as the flower
 For which she's named –Rosebud, Apple Blossom,
 Violet, Honeysuckle, Sweet Pea, Lily of the Valley–
 Their artificial scent still redolent after thirty years) (153).

Esta estrofa admite diversas traducciones. Veamos una posibilidad:

(Estás particularmente encariñado con las Kiddle Kolognes
 Tus hermanas las tenían– muñecas del tamaño de un pulgar en
 Botellas plásticas de perfume, cada una vestida como la flor
 Por la que recibía su nombre –Rosebud, Apple Blossom,
 Violet, Honeysuckle, Sweet Pea, Lily of the Valley–
 Su aroma artificial todavía presente después de treinta años).

En este caso, se mantienen las referencias culturales específicas en la versión en la LO porque no afecta la capacidad de entendimiento del lector, aún de aquel que no habla inglés. Debido a que un verso de la estrofa explica qué son las Kiddle Kolognes, no es necesario agregar notas aclaratorias de ningún tipo. El traductor podría optar por traducir los nombres de las muñecas, pero eso no sumaría demasiado a la interpretación del sentido general del texto.

Más adelante en el poema, Trinidad menciona los “Plasticville buildings (HO scale), / Patty Duke and Valley of the Dolls memorabilia” (154) –“los edificios Plasticville (escala HO), / Patty Duke y los recuerdos de Valley of the Dolls”–, el “Lie Detector –Mattel’s 1960 scientific crime game” (154)– el “Detector de mentiras –el juego de crimen científico de Mattel de 1960”–, y “Barbie’s Fashion Shop / And Ideal’s Haunted House” (155)– “la Tienda de Moda / y la Casa Embrujada Ideal de Barbie”–. Algunas aclaraciones de nombres son relevantes: por un lado, *Plasticville* es una marca de construcción de juguetes de plástico que vende piezas para encastrar; por el otro, *Valley of Dolls* fue una famosa novela escrita por Jacqueline Susann en 1966 y en cuya versión fílmica actuaba Patty Duke; el detector de mentiras, la tienda de moda y la casa embrujada son otras atracciones conocidas de los sesenta en los Estados Unidos.

Ahora bien, al traducirse cada una de estas referencias debe considerarse si los objetos mencionados son reconocidos o han sido utilizados por la cultura meta [CM]. Entonces, con excepción de la novela que aparece traducida como *Valle de Muñecas* en algunos sitios de internet, el traductor debe ser cuidadoso al “renombrar” los juegos y juguetes listados. Una posibilidad es que se elabore un texto bilingüe en el que algunas alusiones se mantengan en la LM con el objetivo de preservar las connotaciones culturales elegidas por el escritor del poema en cuestión.

En ambos poemas, ante la imposibilidad de reproducir en la LM los valores denotativos y connotativos que encierran ciertos vocablos o frases, el traductor puede optar, como explica Juan Antonio Albaladejo Martínez, por dos opciones. Por un lado, el procedimiento traductor más frecuente para superar lagunas conceptuales que existen en la LM es el del empleo del préstamo (2011: 74) (cf. Newmark 2001). Sin embargo, a pesar de que esta técnica permite suplir la carencia conceptual sin que exista el peligro de generar adiciones o sustracciones (Nida 2012) que cualquier otra solución traductora provocaría irremediabilmente, también hay desventajas.

El préstamo plantea un grave problema ya que, con excepción de los casos en los que ya cuenta con una cierta presencia previa en la LM, “la voz extranjera resultará opaca para el lector del texto final. En consecuencia, al recuperar el rasgo cultural el traductor sacrificaría el significado” (2011: 77). Sin embargo, Albaladejo Martínez aclara que en la actualidad los resultados ya no son tan exóticos en la traducción extranjerizante (cf. Venuti 1995) debido al fenómeno de la globalización, un proceso que facilita la labor traductora (2011: 78).

Una solución diferente –agrega el escritor– es “la neutralización cultural del elemento ajeno. El traductor sacrifica el rasgo cultural con el fin de evitar una pérdida de significación” (2011: 77). De esta manera, se emplea el procedimiento de “equivalencia descriptiva” en la que se sustituye un *culturema* por una voz del lenguaje universal, un recurso más propio de una estrategia domesticante (2011: 77) (cf. Newmark 2001, Venuti 1995).

En el caso de Trinidad, hemos elegido el préstamo por dos razones. Una es la proximidad cultural entre la Argentina y los Estados Unidos, que hace que algunos de los términos sean familiares para muchos lectores, o en caso de ser desconocidos, se puede acceder fácilmente a ellos mediante una búsqueda rápida en cualquier sitio en red. La otra razón tiene que ver con la decisión de utilizar un tipo de traducción generativa que permite juegos creativos, como la implementación del bilingüismo como posible solución.

Hemos considerado algunas cuestiones que provocan dificultad a la hora de trasladar el sentido, el contenido y la forma de los poemas de Trinidad a la LM. La intertextualidad, el juego con variantes de rima y el diálogo entre diversos registros generan un intercambio enriquecedor en sus poemas, pero al mismo tiempo, se transforman en una dificultad para el *metapoeta*, que busca replicar dicho intercambio y debe ser fiel al sentido previsto por el escritor en la versión en la LO.

IV) Poesía y re-escritura bajo la lupa: consideraciones finales sobre políticas de traducción de los textos de Braschi y Trinidad

Sabemos que toda traducción es una reinserción en la CM que requiere transformaciones y cambios obligatorios –relacionados a las distintas estructuras de la LO y la LM–. Sabemos, también, que toda traducción surge de la orquestación dialógica entre textos y promueve cada re-escritura como un experimento de sustracciones y énfasis que debe considerar las dimensiones fónico-morfológica, sintáctica, temática y métrica. Una vez analizadas, las traducciones permiten entender las formas en que funcionan tanto la LO como la LM. Considerar las diversas opciones con las que se enfrenta todo traductor también nos permite entender al proceso de traducción como una actividad altamente creativa y personal.

Durante la entrevista con O’Dwyer, surgió una reflexión interesante. Ante la pregunta sobre cuestiones problemáticas a la hora de traducir a Braschi, la traductora me explicó que “no tiende a pensar en si una traducción es problemática”. Según O’Dwyer, un poema no es un rompecabezas, una ecuación, o un problema para solucionar o corregir. Un poema es una búsqueda de posibilidades: “debemos dejar que un poema sea dicho en tantas formas como sea fiel al original. La traducción es un proceso creativo de transformación que hace de un original otro original” (Beroiz 2017). Poetas como Trinidad y Braschi demandan este tipo de ejercicio en que el traductor ejerce su capacidad de interpretación y de creación para elaborar nuevos textos, que recreen las ideas e intenciones de los poemas en la LO, aunque dándoles el toque personal que hace de su traducción una experiencia productiva.

Referencias bibliográficas

- Albaladejo Martínez, J. A. (2011), “La marca cultural como problema de traducción: interculturalidad diatópica y diacrónica”. En *Synergies Tunisie* 3: 71-84.
- Anadón, P. (29 de septiembre de 2009), “Venturas y Desventuras de la Traducción Poética”. Revista *Clarín*: <http://www.revistaclarin.com/1258/diario-del-traductor-venturas-y-desventuras-de-la-traduccion-poetica/> (03-2014).
- Bassnett, S. (1980), *Translation Studies*. Londres: Routledge.
- Beroiz, L. (Julio de 2017), “Entrevista con Tess O’Dwyer”.
- Bradford, L. (2013), *Com/positions. Introduction and translation, Juan Gelman*. San Francisco: Coimbra Editions.
- Braschi, G. (1988), *El imperio de los Sueños*. Barcelona: Editorial Anthropos,
- _____ (1994), *Empire of Dreams*. Trad. Tess O’Dwyer. New Haven: Yale University Press.
- Eco, U. (2008), *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press.
- Foucault, M. (1967), “De los espacios otros”, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984. Trad. Pablo Blistein y Tadeo Lima.
- Hall, D. E. (2003), *Transitions. Queer Theories*. New York: Macmillan.
- Holmes, J. S. (1988), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Jagose, A. (1996), *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University Press.
- Mignolo, W. (2000), *Local Histories/Global Designs*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Mounin, G. (1971), *Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Moya, V. (2000), *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra.
- Newmark, P. (2001) [1992], *Curso de traducción*. Trad. de Virgilio Moya. Madrid: Cátedra.
- Nida, E. (2012), *Sobre la traducción*. Trad. de E. Miranda & E. Nida. Madrid: Cátedra.
- Pym, A. (2009), “Exploring Translation Theories”, ResearchGate. DOI 10.4324/9780203869291: 1-30
- Trinidad, D. (2000), *Plasticville*. New York: Turtle Point Press.
- _____ (2016), *Notes on a Past Life*. New York: BlazeVOX Press.
- Torop, P. (2002), “Translation as translating as practice”. En *Sign System Studies*, 30 (2): 593-605.
- Venuti, L. (1995), *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.