

**Traducción generativa y las
Composiciones de Juan Gelman**
Lisa Rose Bradford¹

Juan Gelman, *Compositions*. Translation and commentary by Lisa Rose Bradford. San Francisco, Coimbra Editions, 2013, 123 páginas.

El marcado interés en la traducción durante los últimos cincuenta años acompaña de manera paralela un síntoma de la poesía posmoderna que algunos han llamado su “aleatoriedad”.² Si nos fijamos por ejemplo en tres textos críticos (uno de una poeta posmoderna: Charles Altieri, Michael Davidson y la poeta Lyn Hejinian), vemos que todos ven el tema posmoderno desde un prisma traductivo, ya que consideran que esta escritura está “en traducción” constantemente, como zona de proceso cognitivo y descubrimiento numinoso. Además, en muchos poetas posmodernos, la traducción no funciona tanto como analogía figurativa sino como acción real, la cual abarca muchos modos de apropiación y puede incluir varias estrategias: por ejemplo, los poemas recreativos o imitativos (*Imitations* de Robert Lowell) o “después de” (Jack Spicer de *After Lorca*), que constituyen sólo dos de las formas de utilizar el texto fuente como disparador de un nuevo poema y que exacerban los límites de la

“traducción” dentro de sus parámetros tradicionales. Aunque la mayoría de los traductores intentan trasplantar una obra en otra tierra lingüística para así compartir y perpetuar su belleza, no todos se esfuerzan para clonar el texto fuente, ya que prefieren cultivarlo a través de la *traducción generativa*. Con este término me refiero a una poética traductiva que funciona para revelar y revivir la articulación original como continuación de *frisson* original mientras produce una obra fresca y bastante distinta. Basada en la orquestación dialógica de un pre-texto inspirador, la nueva expresión refleja el genio, tanto del autor fuente como del autor traductor.

En la obra del poeta argentino Juan Gelman, la *composición* emerge como una rama más de su búsqueda ontológica que incluye su deseo de representar el pasado como una dimensión del presente. Además, continuando con una especie de “ecología” lingüística (Altieri), la retraducción de este tipo de poema implica una labor doble, pues se tiene que descubrir a dos voces distintas e intentar dejarlas cantar en una armonía “reencontrada” en la nueva versión.

En los textos de Gelman, el “yo” lírico es un coro. En el libro *Composiciones* escribe “lo de la torre de babel fue eso: no discordia esencial sino ciencia parcial de la palabra. La realidad tiene mil rostros y cada cual, su voz” (153). El poeta invita a diferentes *personae* a representar su percepción de la realidad a través de reapropiaciones y pseudotraducciones, y en el transcurso de estas prácticas, se tienden a esfumar las fronteras entre los conceptos de original y

¹ Universidad Nacional de Mar del Plata. Contacto: lisarosear@yahoo.com

² La palabra “aleatoria” sale de una raíz latina que significa “jugador” o “alea”, “juego de azar”.

copia para así aprovecharse de su versabilidad –o sea, de una escritura versátil y verseable– como la describió Novalis. Su exploración de distintas voces aparece, según ha explicado el poeta, como intento de eliminar el “intimismo” de su producción temprana y proyectar un “yo” colectivo. Sin embargo, en cada filamento de este tapiz poético se conforma una respuesta personal. Por lo tanto, la lectura de su obra se vuelve un concierto de cantos entretejidos de voces inventadas o apropiadas.

En los años ‘60 Gelman empieza a desarrollar esta poética de contestación, diálogo y reapropiación. Durante su exilio comienza a escribir *Citas y comentarios*, que construyen una especie de glosa, homenaje y comentario de las obras de Homero Manzi, San Juan de la Cruz, Santa Teresa y muchos otros. En esta colección, Gelman transforma las letras del tango y la lírica de erótico misticismo en obras de compromiso y nostalgia. Este modo de otredad continúa con su publicación de *Com/posiciones* (1986), donde la “traducción” y la pseudotraducción ofrece ecos de varios poetas hebreos antiguos para así fusionar las voces de estos autores con sus propias preocupaciones y estilo. En las palabras de su “Exergo” (“fuera de la obra”, pero parte íntegra de la confabulación):

llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. Está claro que no pretendí mejorarlos. [...] agregué –o cambié, caminé, ofrecí– *aquello* que yo mismo sentía. ¿Como contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición? (153).

“Cambié, caminé”: gesto tan típico de Gelman en las palabras “anfibia”, el que demuestra el grado de

apropiación y transferencia de estos poetas sefardíes. Su traducción se orienta hacia la re/representación de los poetas, pero lo hace en pos de una transculturación que no se queda en lo público, o sea no es únicamente una transculturación de la cultura hebrea, principalmente del siglo XI, a la cultura argentina del siglo XX, sino que es un proceso en que se infiltra una cultura personal con que el poeta desea expresar su *desplazamiento* a través del deseo de reencontrar el castellano que le sirva para transmitir la melancolía y nostalgia del nomadismo a la que, como escribe Fabián Iriarte, “se superpone la felicidad de la cohabitación firme (aunque nunca sedentaria) en el lenguaje”.³ A través del collage, los injertos, la pseudotraducción y el diálogo, se “gelmaniza” el arquitecto, reacuñando el arquisema para que continúe navegando por los mares de sus libros.⁴

Uno puede preguntarse cuál sería el propósito de traducir al inglés las com/posiciones de Gelman, ya que muchos de sus textos fuentes fueron las traducciones al inglés del hebreo. Amén

³ Tymoczko subraya que hay que explorar la forma de transferencia, representación y transculturación, en relación con la representación que “presupone tanto una perspectiva sobre qué se representa como el propósito de la actividad en sí” (28). Continúa diciendo: “una manera de hacer una diferencia es declarar que algunas traducciones están orientadas hacia la transferencia cultural, otras hacia la representación y otras hacia la transculturación del material fuente” (29).

⁴ Popovič creó el término “arquitecto” para hablar de este aspecto teórico, que señala la construcción ideal del texto original que sirve como base para una vinculación metatextual. Se propone, a su vez, que existe un “arquisema” realizado por las unidades semánticas sobre las cuales se construye el nivel de significación del texto, ligado a los componentes invariables y que facilita la transferencia de la estructura profunda.

de los encantos de la *back translation* o *retrotraducción* como proceso iluminador, en lo que se refiere a Gelman, el impulso, como él mismo declara, no es únicamente el de hacer sobrevivir a los poetas hebreos, sino que estas voces lo acompañen en el presente, constituyendo un modo de traducción que libera al poeta de las constricciones de fidelidad y originalidad para así generar una *conversación* y una *conversión*. Por lo tanto, la retraducción al inglés de su tradición de *afterpoems* o poesía responsiva, sirve un doble propósito: continuar la conversación entre poetas y esclarecer las funciones literarias y sociales de la traducción ejercida como arte creativa.

Para analizar las traducciones al inglés, vale destacar primero algo del estilo de esta poesía hebrea: una retórica de palabras ordenadas (no naturales), un equilibrio métrico y rítmico, los juegos lingüísticos, las correspondencias entre una palabra y su opuesto o su homófono y, finalmente, las repeticiones de las palabras de comienzo y clausura. También se nota una gran tendencia a la antítesis (“ojos de gacela y corazón de león”; “vino que brilla como fuego y se siente como hielo”, que es un rasgo muy común en la poesía gelmaniana en su gran mayoría, como vemos en su “exergo” de las com/posiciones: “cada palabra un astro frío, un sol que está por venir” (164). Amén de compartir mucho de esta retórica hebrea, el poeta argentino explica que era la “visión exiliar” de estos poetas hebreos que lo “sacudió.” Sin embargo, Gelman altera, enfatiza y omite palabras de la “boca vital” de estos autores para reexpresar lo que él halló en cada poema, es decir, su descubrimiento numinoso.

Como ejemplo, en el poema “La pérfida” del escritor judío andaluz Salomón ibn Gabirol, podemos apreciar

una serie de diferencias entre las versiones, las cuales revelan mucho sobre cada traductor:

me dejó/se fue al cielo/
la de bella garganta envuelta en un collar/
tiene labios dulcísimos/
pero ella es amarga/

sacaba espadas de sus ojos/
lanzas que afila para matar a los hombres
sin suerte/
sus ojos hacen señas/
está llena de ansias/como venado sediento/

su ceja/o arco/o arcoiris/
recuerda el pacto con Noé/la señal que el
diluvio acabó/
si tenés sed/
ella ordena a sus nubes inundar tu corazón
de cristales/

Tr. Juan Gelman

The Perfidious Woman

she has left me / climbed to heaven /

the one whose throat's bejeweled with
beauty /
her lips are of the sweetest /
though she is bitterness itself /
she draws swords from her eyes /

lances whetted to murder hapless men /

with beckoning eyes / she bursts

with longing / thirsty as a deer /

her eyebrows / archer's bows / or rainbows
/

remind you of Noah's pact / the sign
the flood had ended / if you are parched /
she commands her clouds to flood your
heart with crystal shards/

Tr. Lisa Rose Bradford

The Faithless Woman

She left me and went up to heaven, she
whose neck is so lovely with its ornaments.

But though her lips are sweet,
and she entices men's hearts, yet she is
bitter. Swords are unsheathed from the
scabbards of her eyes. Lances are
burnished to kill unlucky men. Her
eyes beckon to me; she is as full of
longing as a deer thirsting for the
running stream. Her arched eyebrows
calls to mind the covenant with Noah;
she flashes lightning from her cheeks.
And when you thirst, she orders her
clouds to flood you with crystals.

Tr. T. Carmi

En comparación con el texto de Carmi, se observa primero la adición de las barras rítmicas/sintácticas características de la poesía de Gelman y segundo, una condensación de imágenes, ya que no incluye ni los corazones de los hombres ni los arroyos. A su vez, agrega el significado de arcoiris –que se acabó el diluvio– creando así una antítesis irónica entre el castigo celestial que termina y la tortura que inicia esta mujer.

En el caso de mis traducciones de las *Composiciones* al inglés, me sentía con más libertad que en otras traducciones, debido a que era importante mantener el juego generativo. Por lo tanto, dando más importancia a la eufonía y juegos de palabras en las nuevas versiones, me encontraba muchas veces aumentando el efecto de las imágenes, la asonancia, la aliteración y el ritmo: todos característicos de la poesía de Gelman. En cuanto al material que utilizó el poeta argentino, no empecé con la lectura de las muchas versiones existentes en inglés, ya que preferí capturar primero una lectura más ingenua. Luego de lograr una versión, sí leí otras traducciones, encontrando a veces palabras muy seductoras en los textos de Carmi, Sheindlin, Cole, Rothenberg y King James Bible –no siempre de los mismos

poemas– para entretejerlas en mis traducciones.

Confrontando los primeros dos textos, la versión “gelmanizada” con la mía, uno observa que los versos míos son más largos, que el lenguaje es menos simple –“climbed, bejeweled with beauty” por ejemplo–, y que ensancha el efecto retórico. Para lograr replicar los ecos sonoros presentes en el poema de Gelman –no siempre en el mismo lugar– en los últimos versos de la primera estrofa creé resonancias asonantes y de patrones consonantes entre “lips”, “itself”, “sweetest” y “bitterness”. En la segunda estrofa, utilicé los ecos de “whetted” y “hapless men”. Lo mismo ocurre con los sonidos reflejados en “murder”, “bursts”, y “thirsty”, que altera la frase, creando una imagen más fuerte: “revienta de sed” de lo gelmanizado, que se lee “está llena de ansias”. Al cambiar la lineación del tercer verso, la aliteración de “beckon” y “burst” realza la seducción de la mujer. En la última estrofa agregué “archer’s” a “bow” para fijar el significado y continuar el campo semántico de la mujer como cierva y cazadora. Cambiando la lineación de otros versos, intenté subrayar la antítesis entre la inundación y la sequía. Finalmente, agregué la palabra “shards” al final para crear una resonancia con “heart” (corazón) y así, acentuar el efecto de recibir añicos de cristal para abreviar la sed. Busqué también una condensación de rimas parciales, a veces con tendencia a lo arcaico, como se puede apreciar en el título mismo: Carmi escribió “The Faithless Woman” (la mujer infiel o desleal), pero Gelman lo acerca a la noción de traición. Con esta versión no produjo una traducción generativa en realidad, sino un poema que continúa la inercia de la poética generativa, tomando ciertas libertades,

que las com/posiciones invitan a hacer al revivir este espíritu familiar.

Si bien “La pérvida” no evidencia una exacerbación de las desviaciones e incorporaciones o la transformación del material religioso que se encuentran en otros poemas de esta colección, los cambios sutiles revelan los rasgos de una voz que armoniza con su propio carácter de lengua cotidiana –no de orden artificial– apropiando y acompañando los versos en su búsqueda de elementos expresivos, expandiéndolos como una extensión de sus citas y comentarios, pedazos de versos juntados como en un cuaderno abierto.⁵ Esta genealogía demuestra la intencionalidad de cada escribiente en este bamboleo lírico, escrito por un judío en el exilio adaptando las convenciones árabes y retomado por otro judío exiliado para transmitir lo que lo “sacudió” del poema, volcándolo a su idioma, y la regeneración mía en el inglés.

Según el crítico del arte Nicolas Bourriaud en su libro *Radicante*, este proceso es inherente de la expresión posmoderna o, como lo llama él, altermoderna. Teoriza, además, que la forma que toma el arte del individuo “en perpetuo desarraigo” es como la hiedra, ya que expresa menos su tradición de origen que los diversos contextos que atraviesa. Esto es clave por la nutrición que toma de su contorno. Es una instancia perfecta del proceso altermoderno en su precariedad y aleatoriedad, que consisten de una cosecha de “pedazos del hablar” (*Carta abierta XVIII*) o “junta pedazos

yendo por las sombras” (Citas XXVI), o como vemos en un verso de otro poeta posmoderno, George Oppen: “apilando hojitas de papel”. Este rejunte de pedazos, según Michael Davidson, es el característico “palimtexto” de la lírica posmoderna. Con esta palabra, explica, quiere enfatizar la calidad intertextual –inter-discursiva– del objeto posmoderno tanto como su materialidad. El palimtexto no es ni género ni objeto, sino una escritura en proceso que puede utilizar cualquier número de textos fuentes. Tal como implica su nombre, el palimtexto retiene vestigios de escrituras previas de las cuales emerge. Más precisamente, es el registro aún visible de sus respuestas a esas escrituras previas (78).

De este modo, se entiende que los *lenguajes encontrados* –documentales, etimologías, investigación filosófica, listas de palabras, pedazos de poemas– se vuelven fértiles para la escritura y la lectura de la poesía posmoderna. Lo que arranca como *afterthought* –post-pensamiento– continúa en el poema como un elemento generativo en su composición. Cada poema es una *conversación*, una respuesta y una contención, o como comenta Spicer, “los poemas deben hacer eco y reeco, uno contra el otro; deben crear resonancias” (61).

Así volvemos a la noción de proceso/participación en lugar de interpretación, inmanencia en lugar de trascendencia, historia como proceso, como teorizaba Charles Altieri ya en los años ‘70 respecto de la poesía posmoderna. Este crítico destacó que “los posmodernos miran a la historia como manera de extender las energías del presente. Una vez que aprendamos a mirar, el pasado puede volverse una dimensión del presente” (631). Por lo tanto, entendemos que es la “trayectoria”

⁵ Ver la teorización sobre las series y los cuadernos abiertos en Davidson y Conte. Además, la gran proliferación de la palabra “pedazos” en *Carta abierta, citas y comentarios y com/posiciones* es notable: I, III, XII, XVII, XVIII, XXI: XV, XVIII, XXII, XXVI, XXXV; XI, XXVI, respectivamente.

de la escritura, el proceso en sí que importa, ya que el objeto “no se queda tranquilo en un solo lugar” (Davidson 1988: 93). Este escribir dejando el proceso visible responde a la tendencia de performance en la poesía posmoderna, no únicamente por su oralidad, sino por su exigencia participativa. El lector lee el proceso para descubrir un conocimiento de igual manera que el escritor, quien escribe para conocer, y, como el traductor, quien, también, traduce para conocer. Hejinian concuerda con estas nociones diciendo: “Pasar una obra a la traducción (y uno puede argumentar que toda pieza escrita es una obra en traducción) significa ubicarla en traducción y dejarla ahí, agitado, inestable, pendiente” (297). Esta poeta-traductora también declara que la traducción es tanto aprensión como aprehensión: miedo y comprensión, “incrustados en la síntesis que llamamos ‘traducción’” (305).

En las *composiciones* de Gelman, como en muchos poetas posmodernos, la traducción generativa insta una conversación con el pasado, dejando las obras pendientes en el futuro. Así, mis traducciones de las *composiciones* promueven una nueva *con/versión*, inspirada en las estrategias generativas, a veces saliendo de las normas de la “traducción propia”, no –como escribe Gelman en su “Exergo”– para mejorar los poemas, sino para amalgamar estéticamente su espíritu en un diálogo creativo.

Referencias bibliográficas

Altieri, Charles (1972-73). “From Symbolist Thought to Immanence: The Ground of Postmodern American Poetics”. En *Boundary 2* 1. 605-641.

Apter, Emily (2006). *The Translation Zone*. Princeton: PUP.

Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Carmi, T. (1981). *The Penguin Book of Hebrew Verse*. NY: Penguin.

Cole, Peter (2007). *The Dream of the Poem*. Princeton.

Conte, Joseph M. (1991). *Unending Design*. Ithaca: Cornell.

Davidson, Michael (1988). “Palimpsests: Postmodern Poetry and the Material Text”. En Perloff, Marjorie. *Postmodern Genres*. Oklahoma: U. Oklahoma Press.

Gelman, Juan (1998). *Interruptiones 2*. Barcelona: Seix Barral.

----- (2013). *Com/position*. Coimbra Editions: San Francisco.

Iriarte, Fabián. “El poeta como *com/positor*: Juan Gelman”. Inédito.

Hejinian, Lyn (2000). “Forms in Alterity: On Translation”. En *The Language of Inquiry* Berkeley: UC Berkeley Press.

Popovič, Anton. (1976). *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: U Alberta Press.

Rothenberg, Jerome (1976). *The Big Jewish Book*. NY: Anchor.

Scheindlin, Raymond (1986). *Wine, Women, and Death*. Philadelphia: Jewish Publication Society.

Sillato, María del Carmen (1996). *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, Intertextualidad. Traducción*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Spicer, Jack (1980). *Collected Books of Jack Spicer*. Santa Rosa: CA. Black Sparrow Books.

Tymoczko, Maria (2006). “Reconceptualizing Western Translation Theory Integrating Non-Western Thought about Translation”. En *Translating Others*. Manchester. St. Jerome: Theo Hermans ed. 13-32.