

Cuando el original es la traducción

Sobre 50 estados de Ezequiel Zaidenweg

Mario Rucavado



Man in the Mirror, Suzanne Marie Leclair

Si la poesía todavía tuviera algún valor social, en vez de ser una pequeña provincia del mapa cultural habitada por seres (entre los cuales me incluyo) que no se distinguen mucho de los otakus excepto, quizá, por el mayor prestigio de su obsesión, la publicación de *50 estados* de Ezequiel Zaidenweg habría

sido todo un evento¹. Con el subtítulo *13 poetas contemporáneos de Estados Unidos*, se trata de una falsa antología que reúne a trece poetas norteamericanos ficticios, todos ellos heterónimos del propio Zaidenweg. El libro incluye una selección de poemas de cada autor (salvo un caso, en el que hay un solo poema extenso) y una “entrevista” en la que puede verse un poco de la vida de cada poeta, así como de su perspectiva sobre la poesía². El conjunto termina por construir una especie de novela panorámica, un poco a la manera de *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño³.

De todas las cosas que podrían decirse sobre el libro (y son muchas), me interesa abordar un rasgo que se desprende de su condición de antología apócrifa pero que resulta, en cierta medida, superfluo: *50 estados* es, como suele ser el caso para este tipo de libro, una antología *bilingüe* en la que cada poema aparece tanto en inglés como en castellano, en páginas enfrentadas. Desde el punto de vista del artificio esto era inevitable, casi una exigencia del género: hoy día son pocas las antologías de poesía traducida que no se publican de manera bilingüe, y hubiese sido sospechoso si una traducción del inglés aparecía de manera monolingüe. Desde del punto de vista poético, sin embargo, esta duplicación puede parecer estéril: si no hay autores originales y se trata de un único autor que se esconde tras heterónimos, si lo que hay son supuestas “traducciones” que a fin de cuentas constituyen poemas originales en castellano, ¿para qué poner los falsos originales?

¹Por una cuestión de decoro, dejo los énfasis para esta nota al pie: a mi juicio se trata sin lugar a dudas del libro de poesía argentina más importante de los últimos años, quizá el más ambicioso que se haya escrito en lo que llevamos de siglo. Diría que tiene asegurado un lugar en la historia de la poesía argentina si esto último no fuera baladí (gracias a la voracidad de la academia, casi cualquier poemario tiene un lugar en dicha historia), pero realmente creo que tiene el potencial de convertirse en un hito.

²Las respuestas de las “entrevistas” fueron elaboradas por amigos de Zaidenweg en base a un guion escrito previamente por él, por lo cual se trata en más de un sentido de una obra colectiva; ver asimismo la nota 10 *infra*. Recomiendo [esta entrevista](#) a quien esté interesado en entender mejor cómo funciona el libro.

³De hecho hay un personaje, Rashida Lopez, que aparece mencionada en varias de las entrevistas y que [Zaidenweg describió](#) como un homenaje a Cesárea Tinajero, la poeta mítica de *Los detectives salvajes*.

La imposibilidad de traducir y el aura

Aunque se hayan vuelto cada vez más dominantes en el mercado editorial, las ediciones bilingües de poesía no dejan de ser un artefacto extraño. Cuando se trata de las lenguas más o menos cercanas desde lo cultural o lo lingüístico (inglés, francés, italiano) puede suponerse una cierta cantidad de lectores bilingües, pero hoy en día este tipo de edición se ha convertido en un fenómeno general y se publican antologías bilingües incluso de poesía eslovena y coreana, por mencionar dos lenguas con relativamente pocos lectores en la Argentina⁴. Resulta difícil determinar qué función cumple ahí el original que no sea duplicar el tamaño (y el costo) del libro, pero el hecho de que se produzca y se venda este tipo de antologías muestra que muchos lectores de poesía (quizá la mayoría) desean tener el original a mano, aun si no lo pueden leer⁵.

Pueden alegarse razones más o menos pragmáticas para explicar por qué esto sucede con la poesía pero no con la narrativa (las características formales del género, su menor extensión), pero sospecho que la cuestión tiene raíces más profundas, allí donde un género implica una ontología. Si la traducción ha sido una actividad históricamente denostada (*traduttore, traditore*), la traducción de poesía ha recibido aún más escarnio: para Robert Frost la poesía es precisamente aquello que se pierde al traducir y Vladimir Nabokov comparó a un poema traducido con una cabeza decapitada sobre un plato. Se trata de un lugar común que se manifiesta, por ejemplo, en el tono lastimoso y plañidero que se percibe en la vastísima mayoría de prólogos de traductor, en su mayoría pedidos de disculpas por no haber hecho bien su trabajo (porque era *imposible* hacer bien su trabajo)⁶.

⁴La editorial Gog y Magog editó la *Antología de poesía eslovena contemporánea* (2006); *Bajo la luna, 19.459 km. Antología de poesía coreana contemporánea* (2016).

⁵En el caso de las lenguas que no se escriben con el alfabeto latino (como el japonés o el árabe), la presencia del original puede tener un valor estético, casi como una imagen decorativa. Pero no es el caso con el esloveno, o incluso el alemán (una lengua históricamente más traducida en la Argentina, pero que no tiene tantos lectores); en estos casos la duplicación parece ociosa.

⁶Incluso Borges, célebre defensor de la infidelidad en la traducción, *era capaz de decir en una entrevista*: “Yo diría que cada palabra es un ser, es una entidad y posiblemente no haya sinónimos {...} no estoy seguro de que la palabra luna sea exactamente equivalente a la palabra *moon* en inglés, o *lune* en francés. Pero quizá “moon” y “lune” estén más cerca

Se manifiesta, también, en las ediciones bilingües. Si la traducción de poesía es imposible, si toda versión nueva es espuria, ¿no se vuelve necesario editar el original, con la traducción al lado apenas como puerta de entrada?⁷ Aun si se acepta una cierta posibilidad de traducir, haría falta algo así como un respaldo que garantice que el traductor no haga cualquier cosa. Incluso sin ensayar un cotejo, con un libro bilingüe un lector puede comparar la disposición visual de ambos textos y darse cuenta de si el traductor, por ejemplo, empleó la misma cantidad de versos que el original, mientras que el lector que maneje aunque sea de manera imperfecta la lengua de origen puede “verificar” lo que el traductor hizo (o dejó de hacer), e incluso el que no la conozca puede confiar en que alguien más haga ese trabajo⁸. La presencia del original, como un tótem, parece asegurar que se preserve algo del original.

Tomando prestadas ideas de Walter Benjamin, puede plantearse que eso que la edición bilingüe busca preservar es el “aura” del poema. Supongamos que la traducción es a la poesía lo que la reproducción técnica es al arte pictórico. El “aura” del poema original consiste en un “aquí y ahora” que más que a su origen histórico o temporal remite a la peculiar relación entre la obra y su lengua. Y así como la reproducción técnica saca a la obra de arte del continuo temporal que implica su existencia material, la traducción saca a un poema de su contexto cultural y lo inscribe en otro. Si se acepta esta perspectiva, la edición bilingüe ofrece una escapatoria, un punto medio: se traduce la obra, pero se la presenta junto al original. A través del original, la traducción se vincula de nuevo con la tradición de la lengua de origen; a través del original, mantiene algo del aura.

Si el aura de un objeto natural puede pensarse como “la manifestación de una lejanía”, el original, yuxtapuesto a la traducción, denota la lejanía irreparable

porque son monosílabas, pero quizá... cada palabra sea un ser. Por eso creo que es imposible de traducir la poesía”.

⁷Dato histórico: el primer libro que fue editado de manera bilingüe en la Argentina, *El cementerio marino* de Paul Valéry en traducción de Néstor Ibarra, aparece con todos los paratextos en francés, incluyendo un prólogo de Borges.

⁸Según Antoine Berman, un traductor puede hacer lo que quiera siempre que sea *transparente* al respecto y no disimule sus elecciones y estrategias de traducción, y esta exigencia puede cumplirse por medio de la edición bilingüe, ya que a través de ella el traductor *muestra* sus procedimientos. Publicar de este modo una traducción, para Berman, implica *coraje*, precisamente por exponerse al cotejo (1995, *Pour un critique des traductions: John Donne*, París: Gallimard, p. 127).

que una lengua guarda respecto de otra. Por más próximo que la traducción vuelva el poema, el original denota su origen extranjero, y preserva de ese modo su aura, incluso si el lector no conoce esa lengua y, por ende, no puede realizar el cotejo que fomenta este tipo de formato. Benjamin distingue el valor "cultural" y el valor exhibitivo de una obra de arte; el aura, naturalmente, depende del primero. Con el desarrollo del arte, el valor cultural va perdiendo terreno: un cuadro tiene mayor valor exhibitivo que una estatua, una sinfonía que una misa. Eventualmente la primacía del valor exhibitivo acaba por asfixiar su valor cultural: una reproducción de la Mona Lisa es una mera mercancía que carece de todo aspecto ritual.

En la edición bilingüe, el original cumple con el valor cultural y la traducción con el exhibitivo. El texto en lengua extranjera posee un valor que resulta independiente de que el lector pueda o no leer de manera bilingüe y que se relaciona con el aspecto "sagrado" de la poesía, lo que Joachim du Bellay, otro negador de la traducción de poesía, en el siglo XVI denominó "energía", "divinidad de invención" y "grandeza de estilo". El original no estaría ahí simplemente para "dar fe", en mayor o menor medida, de la fidelidad de la traducción. Está ahí para dar fe de su origen, de su aura. Está ahí para poner en evidencia que no se trata de un poema normal de la lengua meta, sino de una planta exótica y, sobre todo, *lejana*. Del aura no hay copia, dice Benjamin. Según Frost, du Bellay y compañía, tampoco traducción ⁹.

Aventuras en el bilingüismo

Zaidenweg es más conocido como traductor que como poeta, y en este libro juega muy deliberadamente con esa reputación. Más allá del "truco" que supone la antología falsa, aprovecha el bilingüismo y convierte una aparente redundancia en parte del experimento. Porque si la relación entre dos versiones en una antología bilingüe habitual está regida por la jerarquía típica (hay un

⁹Una traductora de Dante me planteó una posibilidad contraria: que la edición bilingüe (sobre todo cuando se trata de una lengua cercana o transparente) habilita una mayor libertad para el traductor, ya que si lo que quiere el lector es el original, lo tiene al lado. Si bien es una idea interesante, sigo creyendo (quizá por mi propia experiencia como lector) que la presencia del original casi inevitablemente desautoriza toda audacia del traductor que se aparte del palabra-por-palabra más chato.

original y una traducción que lo remeda más o menos mal), aquí este valor está puesto en crisis, de manera que los dos poemas están en un mismo nivel. Sin ir muy lejos, ni siquiera sabemos cuál es el original y cuál la traducción: Zaidenweg es traductor desde hace mucho y ha vivido largo tiempo en Nueva York; su familiaridad con el inglés es tal que sería aventurado pensar que algunos poemas no tuvieran su primera versión en ese idioma¹⁰.

Me interesa analizar tres poemas para ilustrar de qué modo el bilingüismo produce diferentes efectos en cada caso. El primero es, en realidad, el último: “Declaration of Independence / Declaración de Independencia” de “Taylor Moore”, donde Zaidenweg convierte la proclama escrita por Jefferson en 1776 en un poema homoerótico. Como se trata del texto más extenso del libro no puedo copiarlo entero; he aquí un fragmento:

Declaration of Independence	Declaración de Independencia
For a long time, after Such dissolutions, he Has erected bodies At places unusual,	Desde hace mucho tiempo, luego de semejantes disoluciones, él ha levantado cuerpos en sitios inusuales
Uncomfortable, enlarging them With manly firmness –foreign, Large bodies of all parts And measure, totally	e incómodos, agrandándolos con firmeza viril —cuerpos grandes y ajenos de todas partes y medidas, completamente
Unworthy of the Head. With Or without Protection, deaf To consanguinity, he has Repeatedly abdicated	indignos de poner a la cabeza. Con o sin protección, sordo ante la consanguinidad, él ha abdicado el consentimiento
Consent. He has excited And constrained, erected, And obstructed, he has Made people eat out Their substance. He has kept Humble among us, dissolved In times of peace. He is at this time Cutting off our Trade.	en repetidas ocasiones. Ha alborotado y constreñido, agrandado y obstruido, ha hecho que la gente devore su sustento. Se ha mantenido humilde entre nosotros, disuelto en tiempos de paz. Ahora mismo está cortando el comercio entre nosotros.

Quizá sea el poema más interesante del libro visto de manera monolingüe; en

¹⁰En entrevistas que se publicaron tanto en [Argentina](#) como en [Estados Unidos](#) puede descubrirse que la mayoría de los poemas fueron escritos primero en español y luego traducidos al inglés por la poeta norteamericana Robin Myers, que algunos los escribió Zaidenweg en los dos idiomas, y que “Declaration of Independence / Declaración de Independencia”, al que me referiré en seguida, fue escrito originalmente en inglés y traducido por Hernán Bravo Varela.

este caso, la versión en inglés. El uso de la retórica dieciochesca genera un poderoso extrañamiento, a la vez que todos los términos políticos y económicos adquieren dobles sentidos entre poderosos e hilarantes: “erected” se asocia a la erección, “Head” remite a la expresión en inglés “give head”, que se refiere al sexo oral, mientras que de “manly firmness” no hace falta aclarar nada. Al mismo tiempo, términos como “Consent” toman otra fuerza y muestran que la recontextualización de este lenguaje en el marco del final de una relación amorosa no es un mero capricho, sino un ejercicio a tono con los tiempos.

Sin embargo, no es el más interesante desde el punto de vista bilingüe, por la sencilla razón de que aquí sí hay un “original”. Aun si Zaidenweg no lo hubiera aclarado en una entrevista (ver nota 10), es obvio que la versión en inglés es la dominante: el intertexto está originalmente en ese idioma y la versión en español tiene un tono mucho menos dieciochesco, así como menos juegos de palabras y dobles sentidos. La jerarquía entre original y traducción se mantiene, y el lector puede caer en el mal hábito de criticar esta última ¹¹.

The Albatross	El Albatros
Often, for pastime, schoolboys will ensnare one of their own, asthmatic or obese, bespectacled or gay or simply strange, and throw a punch or two and steal his lunch.	Por divertirse, a veces, los chicos de la escuela agarran a otro chico, asmático u obeso, con acné, miope, gay o simplemente raro, para darle unos golpes o sacarle la plata.
No sooner than they're flung onto the mulch, face-down, these timid creatures, crimson as tomatoes, breathing heavily and bruised all over, start to crawl away to safety.	Ni bien quedan tirados boca abajo, en el patio, esas criaturas tímidas, rojas como un tomate, respirando agitadas, llenas de moretones, comienzan a arrastrarse buscando escapatoria.
How sad and feeble is their useless toil! And how the others laugh as they observe! One gives his pants a yank, his butt exposed; another mocks his sister and his mom.	¡Qué patéticos son sus esfuerzos inútiles! ¡Cómo ríen los chicos que observan a un costado! Bajando el pantalón, uno expone sus nalgas; otro agresor se burla de su hermana y su madre.
The poet is not like this beaten boy, nor like the boy who beats him. No, he's both: both victim and abuser of himself, he cannot walk, borne down by made-up wings.	No se parece el poeta al chico que es golpeado, ni a aquel que lo golpea, sino a ambos a la vez: víctima de sí mismo, abusador de sí, alas imaginarias le impiden caminar.

Pentámetro yámbico en inglés, alejandrinos en español, en ambos casos sin rima: ahora resulta mucho más difícil saber cuál es el original, cuál la traducción, en qué lengua escribió primero Zaidenweg. Primero me digo que en

¹¹Con perdón de Hernán Bravo Varela, de quien conozco extraordinarias versiones de Gerard Manley Hopkins, hubiese querido que mantuviera más el tono original, los ecos de la Declaración y los dobles sentidos, pero por lo que se puede leer en las entrevistas fue una estrategia deliberada.

español, porque el último verso en esta lengua es más cercano al de Baudelaire (“Ses ailes de géant l’empêchent de marcher”), pero eso puede deberse más a la cercanía entre las dos lenguas romances, y entonces pienso que en inglés, porque la dicción en esa lengua es más “natural” (más prosaica), mientras que en la versión en español noto cierta afectación. Luego me pregunto qué es lo que significa “natural” en este contexto, y vuelvo a la duda. ¿Cuál de los dos comienzos está más cerca del “Souvent, pour s’amuser” de Baudelaire: “Often, for pastime” o “Por divertirse, a veces”? ¿Y sería eso un criterio válido?

Probablemente no. Lo que hace el libro acá es volver superflua la pregunta. Libres del imperativo categórico que exige determinar un original y otorgarle primacía, podemos ver a las dos versiones como respuestas distintas (aunque sin duda relacionadas entre sí) al poema de Baudelaire, cada una con sus matices. Los alejandrinos nos acercan más a la métrica francesa y, sobre todo en la última estrofa, generan una armonía que contrasta con lo grotesco de la escena; los versos ingleses tienen una parquedad antirromántica que pone de relieve esos elementos de la poética baudelairiana. Abolida la “diferencia ontológica”, descartada la necesidad de rastrear el aura, ambas versiones están bien, y en vez de sentirnos obligados a elegir podemos recordar, más que nunca, la frase de Borges en “Las versiones homéricas”: “El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio”.

Pero Zaidenwerg puede ir todavía más lejos. Tradicionalmente son las formas métricas las que suponen el brete más complicado para el traductor, ya que ciertas rimas o énfasis métricos pueden parecer irreproducibles. Pese a lo cual no se suelen traducir los sonetos de Shakespeare en verso libre: hay una consciencia más o menos extendida de que la del soneto es una forma esencial, que no puede cambiarse así porque sí. Dado su virtuosismo con las formas métricas¹², un lector podía esperar algún experimento audaz, y por suerte Zaidenwerg no decepciona. He aquí un soneto de “Ariella Jenkins”, en el que las “rimas” son palíndromos, y su “traducción”¹³:

¹²Invito al lector a leer el soneto a la mariposa en *Bichos*, [disponible acá](#).

¹³Paréntesis anecdótico: la primera vez que sospeché que el libro de Zaidenwerg no era lo que parecía fue cuando vi este poema en la sección “Panorama” de la versión en línea de la revista *Hablar de poesía*. Allí se lo presentaba como lo hace el propio libro: como una antología genuina. Pero al leer este poema y su correspondiente “traducción” (que aparecían como “muestra”) entendí que había, por así decirlo, gato encerrado.

Palindromes, Plugs, Plumbing	Etna, Atlas: Odas
You said the only way to fend off doom Was to finally learn to be alone. You dropped your shroom on me from your Enola Gay and flew away. Now how's your mood?	Yo, que buscaba a alguien que me adule encontré a uno que además me acata, y vos, que hallaste a una que te ataca, no te esperabas que también te eluda.
Still swinging? ("Sorry I had to pull the plug On you.") Before I could begin to sag And age and smell, there came a whiff of gas From your shower. I coughed and took a gulp	Iluso, vos me compusiste odas trunfales; yo, en respuesta, te hice un par de rimas machaconas —¿eso es rap?—, e insinué apenas mis tendencias sado,
Of toilet water—that's why I still live, Though since then I've been bleeding from my gums. And though I certainly could call you smug, I wouldn't go as far to say you're evil.	que edulcoraba con profusa sarta de vaguedades. Luego, al verte ante el cráter tempestuoso de mi Etna, no hallaste forma de volver atrás.
Next time, if you'll be going MIA, you should start working harder on your aim.	Ahora, en la cima de mi monte Atlas, temblás deseoso de escuchar: "Saltá".

Aquí el concepto de traducción está tensado al máximo. No es ocioso recordar que se trata de una autotraducción (los poemas de Jenkins, según aclaró Zaidenweg en una entrevista, los escribió simultáneamente en los dos idiomas), y que la autotraducción con frecuencia arroja versiones muy libres, como muestran, entre otros, Stefan George, Giuseppe Ungaretti y Samuel Beckett ¹⁴.

A nivel del sentido, las dos versiones tienen poco o nada que ver, incluso en cuanto al tono (de un lado un reproche, del otro una burla). Solamente las une un *procedimiento*: las rimas-palíndromo. Parece que Zaidenweg quisiera llevar al absurdo la frase de Henri Meschonnic según la cual no hay que traducir el poema, sino lo que el poema le hace a la lengua¹⁵: aquí la temática queda de lado por completo y es la *forma* la que sostiene la relación entre ambos textos. Pero es evidente que se trata de una relación extremadamente tenue: visto así, cualquier soneto podría traducirse a cualquier otro (o al menos, cualquier soneto con el mismo esquema de rimas). Bajo esta luz, traducir no es decapitar un poema, como pretende Nabokov, sino otra cosa: recrear, escribir un nuevo poema tomando el anterior como un punto de partida no vinculante.

¹⁴El caso de Ungaretti, que escribió en francés e italiano, es muy llamativo porque ni siquiera la disposición de los versos permanece igual.

¹⁵Claro que en una dirección contraria a la que señalaba Meschonnic, quien más bien proponía una torturada literalidad.

La disposición *en face*, con los poemas enfrentados en páginas opuestas, mirándose por encima de un abismo, puede generar efectos diversos. Lo más habitual es que, como en el primero de los poemas analizados, el aura esté de un lado y del otro no haya más que un pálido reflejo, tanto más pálido porque tiene enfrente el aura. En otras ocasiones, ambos poemas se iluminan mutuamente, como las dos versiones de “El albatros” o (por tomar un ejemplo de Berman) la elegía XIX de John Donne (“Going to bed”) y la traducción que hizo Octavio Paz. Aquí la potencia poética está repartida más equitativamente, y cada poema pone de relieve las virtudes del otro, como si en el espacio entre ellos pudiera imaginarse una tercera versión que contuviera a los dos textos. Finalmente, en el caso en que la traducción lo es apenas nominalmente, como en los sonetos de palíndromos, los dos poemas no se señalan entre sí nada más sino que también apuntan hacia afuera del libro, como si al mostrar la productividad del procedimiento que los une se proyectaran hacia otros poemas todavía no escritos pero que llevan en germen.

En “La tarea del traductor” Benjamin distingue la *Überleben* y la *Förtleben* de una obra como formas distintas de perduración. Berman interpreta ambos términos como “supervivencia” y “vida continuada”, y señala que es con la traducción (con el cambio cualitativo que para una obra implica ser traducida) que aparece la “supervivencia”, que implica un rejuvenecimiento o vuelta al origen de la obra, antes confinada a la mera duración. Pero Zaidenweg va en una dirección más anárquica, que quizá podríamos relacionar con las reflexiones de César Aira sobre el procedimiento. Los poemas de este libro, al venir ya con su traducción, habitan desde el comienzo una zona ambigua, y su perduración (su “vida continuada”) consiste en un ir y venir de una versión a otra, que a su vez encierra la posibilidad de otras versiones, porque ninguna es la definitiva. No es que la traducción revele la “verdad” de la obra (ese origen al que se vuelve), como en cierto modo apuntan Benjamin y Berman, sino que la traducción destruye la idea de verdad, el “texto definitivo” de la religión y el cansancio, para ofrecernos como recompensa una hermosa proliferación de versiones alternativas.

De este modo, Zaidenweg pone en crisis la idea de *autenticidad*, uno de los valores centrales de la literatura hoy en día, y ofrece un valioso contrapunto donde el artificio está en primerísimo plano; el juego con la traducción es uno más de los prismas que refractan una personalidad poética que, dividida en

13 máscaras y construida de manera colaborativa, no puede identificarse con ningún yo biográfico. La reivindicación implícita de la traducción que hace el libro (y de la traducción en una variante no estándar del castellano) trastorna la manera en que habitualmente se juzga un poema traducido. Poemas escritos primero en castellano y traducidos al inglés, o simultáneamente en cada idioma, o primero en inglés y luego traducidos al castellano: tanta ambigüedad destruye la noción de autenticidad que a menudo se busca en la poesía lírica y que subyace a muchos juicios sobre poesía traducida. Así, la traducción deja de ser esa actividad vergonzosa por la cual siempre hay que pedir perdón y asume todo su potencial como la máquina de producir literatura que verdaderamente es.