

Traducir textos indóciles: Caso de Joyelle McSweeney¹

Sabrina Salomón

salomonsabrina@gmail.com

Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), Argentina

Resumen:

En este trabajo propongo presentar fragmentos del relato “The Warm Mouth” de Joyelle McSweeney (1976-) para comentar mi traducción al español, una vez consideradas las nociones conocidas de esta autora con respecto a la traducción, el cuerpo, el género y lo sublime. El relato, que forma parte del libro *Salamandrine: 8 Gothics* (2013), constituye una reescritura de la historia de los músicos de Bremen, y refleja, claramente, la supervivencia en medio de la opresión capitalista, contaminante y letal. Tomando como punto de partida la premisa de Burke (1996) acerca de lo sublime, observamos que en el relato de McSweeney, las formas difusas o indefinibles tienen un papel protagónico, pues se busca romper con los límites establecidos y llamar la atención sobre las definiciones de los cuerpos. La traducción que realicé de este relato, entonces, intenta replicar y justificar los modos en que el texto se muestra oscuro e indócil con el fin de visibilizar las barreras de convenciones literarias, y en última instancia, la distinción entre textos/cuerpos “hábiles” y “discapacitados” (McSweeney, Goransson, 2008) y conformar un aporte para las teorías *queer* y la traducción *queer* (Spurlin, 2014), en un contexto donde cada vez se abren más espacios para discutir estas nociones.

Palabras clave: género, *queer*, traducción, sublime.

Translating indocile texts: The case of Joyelle McSweeney

Abstract:

This paper presents fragments of the story “The Warm Mouth” by Joyelle McSweeney (1976-) to comment on my translation into Spanish, having considered the *ars poetica* of this author and her standpoint with respect to translation, body, gender and genre, and the sublime. The story belongs to the book *Salamandrine: 8 Gothics* (2013), and is a rewriting of “The Town Musicians of Bremen”; it clearly reflects an attempt to survive amidst polluting and lethal capitalist oppression. By considering Burke’s conception of the sublime (Burke, 1996), we note that, in McSweeney’s story, the abject and the dark, sometimes diffused or indefinable, play a leading role. My translation of this story, then, attempts to replicate and justify the ways in which the text is obscure, abject and indocile to subvert the barriers of literary conventions and, ultimately, the distinction between able/disabled texts/bodies (McSweeney, Goransson, 2008) and make a contribution to queer theories and queer

¹ Esta investigación es parte del proyecto de investigación: “Representaciones del afecto en la poesía *queer* norteamericana contemporánea” (proyecto actual 2016-2017), dirigido por Dr. Fabián O. Iriarte. UNMDP, del grupo de investigación “Problemas de la Literatura Comparada” (2011- Presente).

translation (Spurlin, 2014), in a context where more and more spaces are opened to discuss literature and queer theories.

Keywords: gender, genre, queer, translation, sublime.

Traduire les textes indóciles : le cas de Joyelle McSweeney

Résumé :

Dans cet article, nous présenterons des extraits de « The Warm Mouth » de Joyelle McSweeney (1976) afin de discuter notre traduction de ce récit vers l'espagnol, tout en tenant compte des notions soutenues par cette auteure en matière de la traduction, le corps, le sexe et le sublime. Le récit, qui fait partie du livre *Salamandrine: 8 Gothics* (2013), constitue une réécriture de *Les Musiciens de Brême*, et reflète clairement la survie dans le contexte de l'oppression capitaliste, polluante et létale. Prenant comme point de départ la conception de Burke (1996) sur le sublime, nous observons comment, dans le récit de McSweeney, les formes diffuses ou indéfinissables jouent un rôle prépondérant, puisque le but de l'auteure est de détruire les limites établies et d'attirer l'attention sur les multiples définitions des corps. Notre traduction de ce récit vise donc à reproduire et à justifier les façons dont le texte reste obscure et indocile afin de rendre visibles les barrières des conventions littéraires, de montrer la distinction entre textes/corps « doués » et « handicapés » (McSweeney, Goransson, 2008) et, finalement, d'effectuer une contribution aux théories *queer* et à la traduction *queer* (Spurlin), dans un contexte où des espaces de plus en plus ouverts permettent d'aborder ces notions.

Mots-clés : genre, *queer*, traduction, sublime.

Life's a peep show, not a
look-see!
("The Warm Mouth", p.162)

1. Confusión de géneros

El relato "Warm Mouth" de Joyelle McSweeney pertenece a su libro *Salamandrine: 8 Gothics* (2013), donde se describe la maternidad exponiendo la violencia capitalista y convirtiendo a las madres y sus cuerpos explotados en sujetos que van de la pasividad a la actividad en el terreno de lo sombrío y esperpéntico. En la última escena del relato, el lector se monta al personaje Boca Cálida y esta lo transporta a un ritmo precipitado por una escena repulsiva, que termina con la interrupción de Belleza, dando el golpe final. Esto es lo que proyecta la autora a lo largo de todo el relato: lo Sublime, lo repulsivamente bello, el exceso y la ausencia simultáneos. El horror y el placer consecutivo. McSweeney propone que lo sublime no implique categorías extremas:

The Sublime as we receive it through Romantic poetry already amounts to a paradox—beauty and terror, height and depth—but is carefully discussed in terms of polarities and binaries, with the 'and' both linking and firmly separating the two poles. What if the sublime was the 'and', a pole-less Sublime? A distributed (but erratically distributed) sublime? Of smoke, dust, exhaust, debris, puddles, the heat of crowds, pigeons, mold, mud, and other subnatures generally villified or considered peripheral in comparison to capital 'N' Nature, say, Wind, Mountains, the Sun, Waterfalls, etc. [...] Mutation, corruption, conversion, and degradation to vilified and/or unrecognizable forms of life, life in and as a zone— a deformation zone (McSweeney, 2011).

Intentaré replicar estas nociones en la traducción (de lo) Sublime que presento, donde un bloqueo doloroso conlleva un alivio placentero, confirmando, a su vez, la descripción de Kant acerca de la experiencia de lo sublime: “a rapid sequence of painful blockage and pleasurable release” (Abrahms, 1999, p.309).

“The Warm Mouth” constituye una reescritura de la historia de los músicos de Bremen, y refleja, claramente, la supervivencia en medio de la opresión capitalista, abusiva, contaminante y letal. En esta versión, como planteamos, lo corrompido, degradado, irreconocible o indefinible tendrán un papel protagónico. En su ensayo “A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful”, Burke afirma que “una calculada oscuridad en algunas cosas contribuye al efecto del cuadro” porque en el arte como en la naturaleza “lo oscuro, confuso, incierto en las imágenes tiene un poder mayor sobre la fantasía para generar las mayores pasiones que lo que es más claro y determinado” (traducción de la autora, Burke, 1996, p.136). Esta encriptación se logra en el texto de McSweeney a partir de juegos de palabras, léxico sobrecargado, neologismos, mezcla de registros e intertextualidades que iremos observando a lo largo del trabajo. El texto constituye un gran desafío de traducción por su impronta performática y lenguaje sonoro, pero es fundamental introducir las traducciones al español de esta autora contemporánea, por dos razones: en principio porque no existen aún versiones al español que permitan acceder a la grandeza de su obra, y porque nos permite vislumbrar la traducción como un proceso *queer* en sí mismo, nunca pudiendo adherirse a una objetividad o modelo original, y nos invita a reconocer que aquello

que no puede contenerse en el nuevo espacio textual que es el texto traducido, no es un residuo superfluo que se descarte, sino un lugar de complementariedad y diferencia, es decir, un espacio de indeterminación que también apunta a las posibilidades de traducción como una práctica *queer* (traducción de la autora, Spurlin, p.301).

En primer lugar, el texto fuente está construido, principalmente, como un tejido sonoro con juegos de sonido constantes y un ritmo acelerado, que a veces recorre la prosa, otras la poesía y hasta la canción de rap. Aquí empieza la confusión o límite difuso, en este caso entre géneros. Mantener este rasgo es importante, pues como afirma McSweeney, “each piece employs a ‘B-movie’ or subliterate genre –vampire tale, bodice-ripper, etc.– that is not destined to be literarily ‘able-bodied’ or to propagate literary convention” (Staff, 2013, párrafo 5). Observemos:

Chinscraper: Warm Mouth, I used to make my way along the median strips and trashy shoulders, my head in the vinyl noose of a six-pack, pop-tabs gilding my teeth. I could steal the grease off a Taco John bag. Styrofoam was my bread. Oh, how far that good life seems from me now, laid out in this attitude of supplication, my head smashed in by a speeding Jeep! (p.159).

Raspméntón: Boca Cálida, yo antes transitaba por medianas y banquinas, mi cabeza en el ahorque de vinilo de unas birras y mis dientes dorados por chapitas. Gorroneaba grasa de restos de Taco John’s. Mi pan era el Telgopor. Ay, ¡qué lejos queda ahora esa buena vida, desde aquí acostada en esta vía, con actitud de “ten piedad” y mi cabeza pisada por un Jeep a toda velocidad!

Aquí observamos la presencia del rap en una versión moderna del relato infantil. El ritmo rapero del original y el predominio de monosílabos se busca en la traducción a través de los elementos típicos de este género –aliteraciones y rimas–, herramientas que

deben servir como canal para alojar la retórica estridente y performática de los personajes. El pronombre de primera persona se hace explícito como suele aparecer en el rap, y dada esta particularidad “yoica”, el pronombre posesivo “mis” se prefiere al artículo gramaticalmente más aceptable (“los”).

Desde el comienzo de la traducción se nos presenta otra disyuntiva de género, en este caso, qué género gramatical asignar a cada personaje, cuando parecen seres sin identidad, desmembrados, andróginos. Los cuerpos se muestran violentados, heridos, ultrajados, no pertenecen a nadie en particular; la Boca es una boca sin dueño, muchas heridas son autónomas, no pertenecen a los cuerpos. Si los cuerpos no se asocian a ningún género convencional, por lo tanto, ¿qué género gramatical y adjetivos descriptivos utilizar al momento de la traducción? En relación con el cuerpo lesbiano de Wittig, Butler (2001) afirma que:

en el cuerpo lesbiano de Monique Wittig, se sugiere que el cuerpo femenino heterosexualizado se compartimentaliza y se insensibiliza sexualmente. El proceso de desmembrar y remembrar ese cuerpo mediante la relación sexual lesbiana realiza la “inversión” que revela que el cuerpo supuestamente integrado está totalmente desintegrado y deserotizado, y el cuerpo “literalmente” desintegrado es capaz de sentir placer sexual en todas las superficies del cuerpo. Es significativo que no haya ninguna superficie estable en estos cuerpos, dado que se considera que el principio político de la heterosexualidad obligatoria determina lo que cuenta como un cuerpo íntegro, completo y anatómicamente discreto. La narración de Wittig (que es a la vez una antinarración) pone en duda esas nociones culturalmente construidas de integridad cultural (p.104).

Así, los personajes de McSweeney también proponen un desmembramiento para resignificar los cuerpos. En este caso, esta desestructuración pretende romper con la premisa de que la mujer debe servir a los ideales masculinos y cumplir con la función de la maternidad. La decisión que tomé, entonces, fue asignarles género gramatical femenino por la impronta del libro, para poner de relieve la maternidad y el cuerpo de la mujer, pero subvirtiendo otras convenciones y estereotipos fijados para las mujeres como los ideales de belleza. Entonces, si bien el nombre es Raspmentón (masculino en términos sintácticos) el personaje hablará refiriéndose a sí mismo como (una) mujer, poniendo a funcionar ese cuestionamiento: ¿qué es ser mujer? ¿Quién lo define? Justamente, Pilar Godayol afirma que traducir como (una) mujer significa traducir desde la frontera, un espacio reflexivo y autocrítico en el que las representaciones del traductor en femenino se modifican y recrean constantemente, donde la identidad se cuestiona e incluso se problematiza:

Si el proceso de traducción como (una) mujer evita postular la existencia de un sujeto traductor femenino como una categoría fija, inmóvil y absoluta, como lo hacen los argumentos ontológicos tradicionales (Butler 1990, 134), esto significa que nunca puede determinar la verdad absoluta de una traducción. Esto a su vez implica que la traducción feminista solo puede apuntar a la reflexión permanente y la autocrítica en sus representaciones, sus métodos, aplicaciones, focalizaciones, procesos textuales y decisiones tácticas provisionales (2005, p. 14).

Lo anterior indica que traducir como (una) mujer es ubicarse en un espacio de frontera donde hay una representación no absoluta y no categórica del sujeto femenino que requiere una subjetividad diferente a la de los discursos patriarcales, que es convencional

y rígida. Se trata de una subjetividad femenina que exige una apertura de lecturas y significados, y que reconoce que la traducción en femenino no es la única y definitiva, sino que habilita la creación de múltiples miradas y redefiniciones.

1.1. El cuerpo/texto indócil

El desmembramiento que remite a un “cuerpo indócil” es una constante que la autora mantiene para sus textos y, a la hora de pensar en la traducción de su obra, representa un eje muy importante en las decisiones:

Las traducciones, como textos con discapacidades, plantean los mismos retos a la norma convencional que los cuerpos discapacitados. Se apartan de las expectativas textuales monolingües, y por tanto son anormales. Amenazan con desdibujar y socavar los pares estructurales de los campos social/textual/literario (como los que definen las concepciones dominantes de género e identidad racial/nacional/lingüística). “La obligatoriedad de cuerpo apto” requiere que los textos traducidos funcionen como cuerpos dóciles que refuercen las normas culturales dominantes de función y apariencia textual/corporal definida por género, raza y clase (traducción de la autora, McSweeney and Goranson, 2008, Párrafo 6).

Esta actitud estética y política se repite en varias cuestiones del texto, y la postura traductológica de McSweeney es un elemento a considerar al momento de decidir cómo traducir su relato. En el siguiente fragmento, por ejemplo, la extrañeza dada por la repetición de ciertos términos podría llevar al traductor a tener un impulso de supresión del elemento repetido, a “naturalizar el texto”:

<p>[...] in the fuming fluid which <i>bathed</i> everything, <i>bathed</i> even his own <i>eyes</i>. Then he closed his <i>eyes</i>, opened his <i>mouth</i>, and he took it all into his <i>mouth</i>, the room and the world, the causes and their outcomes, the couch and the game, the gun and the stash, the fix and the flesh, the anger and the relief, the hope and the violence, the illusions of adulthood, chief among which is childhood, the growth and the decay, the decay and the rot, he took it into his <i>mouth</i> until his <i>mouth</i> was warm and leaked a little and bulged at the lip like a piteous frog's.</p>	<p>[...] en el fluido humeante que lo <i>cubría</i> todo, incluso <i>cubría</i> sus <i>ojos</i>. Luego, cerró los <i>ojos</i>, abrió la <i>boca</i> y se llevó todo a la <i>boca</i>, la habitación y el mundo, las causas y resultados, el sofá y el juego, la pistola y el alijo, la carga y la carne, el enojo y el alivio, la esperanza y la violencia, las ilusiones de la adultez, en juego en la niñez, crecimiento y deterioro, deterioro y descomposición, se llevó todo a la <i>boca</i> hasta que la <i>boca</i> se puso cálida y chorreó un poco y el labio se le infló como el de un sapo patético.</p>
--	--

<p>This is Beauty speaking, with my warm mouth (p.170).</p>	<p>Aquí les habla la Belleza, con su boca cálida.</p>
---	---

Sin embargo, la repetición existe, precisamente, para “decir algo más” con esas palabras. Por tanto, se mantiene la “rareza” que, además de aportar volumen a la descripción de exceso y exuberancia, refuerza el ideal de cuerpo/texto indócil que la autora propone para su obra y para la traducción. Asimismo, la repetición sugiere o, más bien, exige un nuevo sentido y debemos mantener esas dualidades, por el poder que subyace en lo doble. Esto se vincula con una explicación dada por la autora acerca de los juegos de palabras, tan característicos en su obra: “the single syllable of language doing not quite what it intended to do—and more than it has permission to do—is probably enough of

a spark. The pun is a revolutionary syllable” (Staff, 2013, párrafo 6). Entonces, por ejemplo, en el siguiente fragmento: “Then he closed his eyes, opened his mouth, /and he took it all into his mouth”, la repetición de “mouth”, que al principio resulta oscura, ominosa, quizá esté apelando a imaginar dos sentidos bien distintos: “boca” y “vulva”.

La descripción de exceso y exuberancia funcionaría como un dispositivo para redefinir el yo, que trata de delimitarse de algo que no es, pues ¿cómo podría existir sin límite? Según Kristeva, los fluidos y la impureza son necesarios para que el ser humano se constituya ser autónomo y acceda a una identidad, y el sujeto quiere distinguirse de la podredumbre y de la *mezcla*. Por eso, sólo a partir de la expulsión de estos desechos “el cuerpo se hace propio” (Kristeva, p.143). Abrazar esa mezcla es una forma de remembrarse, de volver a constituirse como sujeto, distinto del que se constituyó con voluntades ajenas. Por eso debemos reparar en la acumulación exacerbada que se presenta en estos fragmentos del texto para reponer toda esa mezcla en la traducción y sugerir esta abyección necesaria:

[...] He could smell a morgue with broken air conditioning, a rifled grave, roadkill, a suppurating wound, a stiffening body, a room full of sweat and sex, an unwashed child. He knew and recognized each of these smells. Perhaps he was not such a young young man. Plus an ooze was trickling all around his sneakers, green and foul, threaded with black. With held breath he tipped open the door.

Bentneck: What he saw inside was a burst spectacle, a room filled with stinking pus, flaps of skin and tissue driven into the walls, a room which pulsed and seemed to be digesting a horrible gallimaufry, the fur, bones, and innards of an animal rotted beyond recognition, a boy so skinny his ribs, wrists and legbones had finally splintered through his flesh, a girl with bulging eyes and a wrung neck, a peltless dog whose every muscle was being slowly worked from the bone, a suppurating wound without a body left to speak of, bits of shell, tooth, hair (p.169-170).

[...]Pudo oler una morgue con aire acondicionado roto, una tumba rayada, un animal atropellado, una herida supurante, un cuerpo endurecido, una habitación llena de azúcar y sexo, un niño sin bañarse. Reconoció todos estos olores porque ya los conocía. Quizá no era un hombre tan tan joven. También corría un **flujo** por sus zapatillas, verde y **fétido** con una franja negra. Aguantando la respiración, abrió la puerta.

Cuellodoblado: Lo que vio ahí dentro fue un espectáculo explosivo, una habitación llena de **pus pestilente**, retazos de piel y tejido arrojados a la pared, una habitación con pulso digiriendo una **mezcolanza** repugnante, la piel, huesos y tripas de un animal tan podrido como no se puede imaginar, un chico tan esquelético que sus costillas, muñecas y rodillas le astillaban la piel, una chica con ojos saltones y cuello retorcido, un perro sin pelaje cuyos músculos se despegaban lentamente del hueso, una herida supurante sin cuerpo, pedazos de cáscaras, dientes, pelo. Lengua, pezuñas y grasa oscilando y resurgiendo en el fluido humeante que lo cubría todo, incluso sus ojos.

Los flujos, secreciones, etc. funcionan también como vehículos de poder en este relato, así como en los otros de este libro. En la traducción, procuré que estas palabras resonaran mediante aliteraciones (/f/ y /p/) Dichas imágenes se consideran en la traducción de:

<p>Bentneck: Just then they detected a spray of light behind the rightmost room. <i>They pressed closer to the glass</i>, nearly bursting their viscous vehicle, peered through a chink in the blinds, and found themselves looking over the shoulder of a young man who was smoking and playing a boxing game on the TV (p.163).</p>	<p>Cuellodoblado: Justo en ese momento detectaron un rayo de luz detrás de la habitación más a la derecha. <i>Se pegaron</i> al vidrio, casi colapsando el <i>excipiente viscoso</i>, espionaron a través de una rendija en la persiana y acabaron observando el hombro de un joven que estaba fumando y jugando un partido de boxeo en la TV.</p>
---	--

“They pressed closer to the glass” se traduce “Se pegaron al vidrio”. Del mismo modo, más adelante, cuando los personajes mencionan frases hechas para indicar que nada se consigue sin resignar algo o causar algún mal, “You can’t make a pattern without shattering a few pasterns” se vierte en “No podés hacer dibujos sin derramar algo de flujo”. La importancia en mantener la sonoridad se ve también en este fragmento; apelar a la escucha es clave: “THE EYE is not the only organ of sensation by which a sublime passion may be produced... Sounds have a great power in these as in most other passions” (Burke, 1996, p.169).

2. La traducción (de lo) sublime e inclinaciones de género.

La impronta política del relato se revela “a oscuras”, y los recursos utilizados con tal fin parten del concepto de *antimotion*: “Rebellion is an antimotion, a reversal of currents of power” (Staff, 2013, párrafo 8) y es necesario respetar esto en la traducción. Así, en la última escena, cuando se descubre el “monstruo” (al igual que el monstruo que ve el bandido en el cuento de los músicos de Bremen), la rebelión toma forma de cine B (película bombástica que se resiste a las restricciones impuestas a las producciones con gran presupuesto): “Things are so bad on earth that you have to freak out and be a vampire—or a revolutionary, or a poet—just to endure it. Therefore each piece employs a ‘B-movie’ or subliterary genre” (Staff, 2013, párrafo 5). Por esta razón, en esta última escena, el texto utilizará la gramática que solemos encontrar en la descripción de fotografías: el gerundio y el pretérito imperfecto. Así, para traducir “a room which pulsed and seemed to be digesting a horrible gallimaufry” utilicé la expresión “una habitación con pulso *digiriendo* una olla podrida (y en este caso, suprimimos el atenuante “seemed” para producir una falacia patética típicamente gótica, y atinada en este contexto de terror sublime), y para “a boy so skinny his ribs, wrists and legbones had finally splintered through his flesh”, cambiamos el tiempo verbal “had splintered” y proponemos “un chico tan esquelético que sus costillas, muñecas y rodillas le astillaban la piel” para aumentar la intensidad de la imagen y contribuir con el ritmo del lenguaje de esta parte final, que es más bien un “*lung-uage*”, pues respira, tiene pulso y emula la humanidad desbordaba de la habitación, una habitación que se destroza en la “parte derecha”: “he pulled the blinds down so hard that they gave way from the *ceiling on the right*” (McSweeney, 2013, p.165) y que da lugar al elemento con el que fantasean los personajes, “una puerta abierta”. Esta crítica a la derecha se conecta con lo que sigue:

Cuellodoblado: Y así continuaron. Llegaron

Bentneck: So they continued on. They came upon a ship wrecked motel in which people were sleeping behind blinds pinched or rifled or skewed in a pointed, irregular semaphore.	hasta un motel en ruinas donde la gente dormía detrás de persianas raídas o rayadas o desiguales formando una cadena de señales en punta e irregular.
--	---

El texto parece sugerir un estado de vigilancia que el texto no clarifica, más bien, oscurece; genera una opacidad en el cuadro que me propongo mantener. En la siguiente parte, esta actitud se vuelve más complicada al exigir un juego de palabras que sugiera, precisamente, *ceguera*. La propuesta fue introducir rima en “cortina” y “retina”, apelando a la imagen de distorsión ocular:

Kneescraper: What does it signal? What can it mean? This pattern in the <i>blinds</i> and shades. This <i>blind</i> pattern. And how a gunshot's made a sunburst of the cashier's booth.	Rasprodilla: ¿Qué señala? ¿Qué significa? Este dibujo en las persianas y <i>cortinas</i> . Este dibujo en mi <i>retina</i> . Y cómo un disparo convirtió la cabina del cajero en una explosión de luz.
--	--

Esta distorsión también constituye una forma de crítica, un “efecto humo” de las atrocidades de este mundo, como si los hechos se vieran por la mitad, opacados y hubiese una necesidad de “abrir los ojos”. Este campo semántico de lo que se ve “a medias”, de lo que opaca la retina me lleva a pensar en el poema “El hule” de Néstor Perlongher (1949-1992), escritor, poeta, ensayista argentino, provocador por naturaleza, cuyo trabajo es fundamental para el activismo de género. “El hule” parece cargar una negatividad profunda que lo asocia con la represión, la tortura, la desaparición y el olvido. En “El hule” se dice: “Ahora desean que el olvido baje sus cortinillas de hule/ (efecto humo) en el pantano” (Perlongher, 1997, p.153). El hule aísla, es antiséptico, divide la sustancia y así resurge como agente del olvido, de la represión, del silencio forzado:

...yacencia suspendida, parentear, al paréntesis,
la biela, yela la grela el tul, quieren que baje, yo, olvidar,
el fragmento de prosa, parrafado sudor en el sudario, rastro de

ínclita musaraña

incli
nación

Ahora desean que el olvido caiga como flecos de una cortina
de hule, o de humo, sobre el pozo: que no se diga: ni se
pregunte: naides ha de andar rondeando (p.153).

El andar rondeando suele aparecer en la poesía de Perlongher en general, como una manifestación del deseo que se vincula con los flujos deseosos, con el roce de la piel. En los tres primeros versos, el flujo sonoro de las rimas internas entre “biela”, “yela” y “grela” queda cortado, como interrumpido por una cortina de hule, para dar paso a un yo, aislado entre comas. El aislamiento del yo de estas líneas lleva a una forma de fragmentación, marcando la escritura misma como la que debe olvidarse tras el hule, la cual, finalmente, corta la palabra “inclinación” en dos. La fragmentación del yo, una vez más, queda establecida por la separación de los flujos, por la división de géneros

heteronormativos -masculino y femenino-, por dos formas políticas: la izquierda y la derecha. Dos extremos. Es llamativo el contacto entre estos dos poetas tan distantes en el tiempo y el espacio; en ambos, la abundancia de rima y aliteraciones, y la escritura sobrecargada es una forma de producir ese fluido deseoso al que se apunta para reorganizar los cuerpos. Otra coincidencia es la palabra “inclinación”. En Perlongher tiene una connotación de orientación sexual o política que critica al neoliberalismo y a la censura homosexual. En McSweeney, se sugiere el concepto de inclinación y se traduce con esa palabra en:

Bentneck: Meanwhile day was dawning. The young man had run for a few blocks but was quickly winded. He climbed up onto a porch he knew and curled up under the remains of a swing which was hanging by one chain and made a kind of *canted roof*. As the day grew hotter the heat roused him from his cramped slumber, and he got up and banged on the door. He told his friend about his vision (p.168).

La traducción para “canted roof” es “techo inclinado”:

Cuellodoblado: Mientras tanto, se hacía de día. El joven había corrido algunas cuadras pero se cansó enseguida. Se metió en un porche que conocía y se acurrucó debajo de los restos de una hamaca que colgaba de una cadena y formaba una especie de *techo inclinado*. La temperatura del día iba aumentando al tiempo que el calor lo despertaba de su siesta acalambada. Se levantó y golpeó la puerta. Le contó a su amigo la visión:

A partir de esta escena de la inclinación el joven se quiebra y abre paso a la autoconfesión sobrecargada de la explotación del género.

Young Man: I saw into the heart of me, I saw, like, into the heart of me, I saw beneath my, skin. I saw back into the, back of time, I saw like, out through the back of me, back through a hole in the skull of me, shot through a mouth in my skin, my life, like it had happened to me, the life, like, under my skin. And everything that would happen to me and everything I'd done like it had happened to me (p.169).

Joven: Vi hacia adentro de mi corazón, como que me vi el corazón, vi debajo de la piel, volví a ver el pasado, como si mirara desde afuera mi pasado, a través de un hueco en el cráneo de mí, baleado en una boca de mi piel, mi vida, como si me hubiese pasado a mí, la vida debajo de mi piel. Y todo lo que me pasaría y todo lo que habría hecho si me hubiese pasado.

Cuando se describe al hombre huyendo despavorido de la escena de podredumbre en el motel, también se retoma el gesto de “inclinarse”:

Bentneck: Did he love his life? The young man did not ask himself this question. He jumped up like a man in reverse and moved backwards through the streets to the motel, all the way **tilting away** from it (169).

Cuellodoblado: ¿Amaba su vida? El joven no se hizo esta pregunta. Dio un salto como un hombre en reverso y emprendió el regreso al motel, moviéndose *inclinado* todo el camino.

¿Qué significa esta inclinación? ¿Es quizá una torcedura kármica por haber querido torcer los cuerpos forzosamente, que, como un golpe rebote, “en reverso”, viene para cobrarse los actos de violencia del hombre hacia la mujer?

¿Bajo qué paradigma habilitaríamos esta conexión entre los autores? El necropastoril de McSweeney reinterpreta lo pastoril como una zona de intercambio, oscureciendo sus matices verdosos con muerte, violencia y destrucción. Se define por sus reelaboraciones paradójicas, mutaciones y perforaciones entre el mundo interior y exterior, y el mundo salvaje e idílico en el momento de atracción de ambos o en la superación de sus límites, lo que coincide con una mirada de lo sublime donde no hay polos o categorías diametralmente opuestas; la naturaleza no se define por oposición al terror y está degradada en formas irreconocibles, es una zona deformada. En este sentido, la fuerza política oculta del necropastoril radica en su habilidad para poner en escena *encuentros extraños* con seres de otros reinos y/o con muertos, así como también entre distintos autores, derribando los linajes literarios creados a partir de jerarquías y falsas divisiones históricas. Alimentar la crítica del texto haciendo alusión a un poeta de nuestro país con una temática que se intersecta con McSweeney es un gesto atinado para hablar de la traducción como *performance*. La lectura va a partir de la intención de obtener el máximo de energía del texto original, no el placer estético de una forma incontrovertida, y esta intención puede incluso deshacer o deconstruir las formas. Esta deconstrucción o zona de deformación es una *performance*, en el texto o del texto, o quizá también, una deformación o transformación que coincide con los parámetros de lectura de la poeta traducida.

3. *Performance*, género y traducción

El término *performático* suele remitir al aspecto no discursivo de *performance* y el término performativo, en cambio, ha quedado circunscrito a la cualidad del discurso más que de la *performance*, como si los campos performáticos y visuales fueran expresiones separadas de la forma enunciativa, como propone Diana Taylor:

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

Por su parte, la palabra “performativo” ha sido utilizada por Austin (1962, pp. 3-6) y Derrida (1998, pp. 11-18, 55) para hacer una distinción entre los enunciados que “hacen algo” y los que “dicen algo”. Posteriormente, Derrida sugirió que las expresiones performativas se vinculan con una convención, un patrón de comportamiento autorizado que asigna a las palabras y las acciones el poder de transformar la realidad. Judith Butler (1996) es quien llevó las teorías de Austin y Derrida a los estudios de género al decir, por ejemplo, que cuando nace un bebé y se afirma que “es una niña”,

no se está constatando un hecho natural y esencial, sino que se está asignando un rol cultural que determina, a partir de entonces, que ese ser sea identificado como una “niña”. De esta manera, Butler plantea una propuesta para mostrar que las normas de género (y culturales en general) no son “causas”, sino “efectos” de una serie de actos performativos que, a través de una reiteración sistemática, se vuelven “naturales” dentro del discurso de poder. Tras este pensamiento, pues, subyace la idea de que mediante la visibilización de estas normas de género por medio de actos performativos, se consigue subvertir el discurso hegemónico dominante; podríamos simplificar esto diciendo que basta con adueñarse de dicho comportamiento, con reproducir ciertas poses para lograr ser lo que cada uno desee ser en determinadas circunstancias y para establecer un sentido particular.

Los términos *performático*, el cual remite a la actuación o concretización de una obra de arte, y *performativo*, que se asocia con la fundación de significados o maneras de concebir las experiencias y la realidad, podrían coincidir en una misma propuesta de traducción.

En un trabajo anterior (Salomón, 2014), exploré la noción de traducción como *performance*. El poema “Via” de Caroline Bergvall, fue un disparador para entender el carácter performativo de la traducción. Este poema, que subvierte las normas tradicionales de la traducción literaria, presenta la traducción como un acto versátil, una *performance* que involucra tanto al lector o audiencia como a los mismos traductores del *El Infierno* de Dante Alighieri. La poeta expone 48 traducciones al inglés del terceto que abre la obra de Alighieri, según aparecen en el archivo de la Biblioteca Británica. Las traducciones están ordenadas alfabéticamente y contienen el nombre del traductor y la fecha en que este tradujo la pieza; esta configuración conforma un movimiento repetitivo y variable que rompe con una lectura lineal y progresiva más tradicional. Cada traducción constituye un fragmento de la historia de la literatura, y, por ende, una mínima expresión de las variadísimas interpretaciones culturales del texto “original”, de modo que la idea de significado unívoco en *El infierno*, junto con su estatus preeminente quedan obliterados. Lejos de cumplir con preceptos de orden tradicional, la traducción revela su naturaleza polisémica poniendo a conversar los textos que ha suscitado. La acción de este poema ubica a Bergvall en el rol de lectora y *performer* (intérprete) del texto. Su forma de recitar la pieza indicando nombre de traductor y fecha, con un ritmo pausado y sin énfasis, coloca a cada versión en un lugar propio, pero igualmente valorado con respecto al de las demás. Por otra parte, Bergvall, sin agregar su propia versión, transforma el conjunto con su lectura no cronológica, y participa con una voz femenina y una impronta creativa en una tradición textual eminentemente masculina:

“Via” sugiere la idea de que mostrar la diferencia y discrepancia resulta más acertado que reemplazar un texto por otro o construir un significado equivalente de acuerdo con nuestras nociones preconcebidas de lógica semántica. Así, la compenetración, transformación y el gesto de copiar en escritura y generar nuevos sentidos en un nuevo poema indican una traducción a la vez performática y performativa del texto, que revela una nueva mirada (Salomón, 2014, p.4).

El gesto transformativo y performático llevado a cabo por Bergvall resultó inspirador para abordar la traducción de la obra de Joyelle McSweeney. Como vimos, lo que genera realidades como el género es el comportamiento y las acciones reiteradas. Podríamos decir que para lograr una versión con la que uno como traductor pudiese identificarse, deberíamos adueñarnos de ciertos comportamientos y realizar determinadas transformaciones para llevar a cabo dicha propuesta. Si bien, planteado de este modo, esta proposición podría considerarse algo extrema, el trabajo no sugiere que un traductor arrebate el texto de partida y lo transforme indiscriminadamente. Se trata de abordar la traducción tomando como punto de partida ciertos parámetros o conceptos esenciales que involucran al autor (y su estética), al traductor (y sus impulsos y creatividad) y al receptor (y sus asociaciones creativas). Por eso, asumiendo una perspectiva propia del universo poético de Joyelle McSweeney, cargado de elementos paródicos -una forma de interpenetración textual- y e hiperbólicos, donde el *performer* es quien transforma materiales y conforma nuevas posibilidades de interpretación, propongo que lo mismo ocurre con el traductor,

quien “escucha la voz” del autor y los sonidos del texto en su propia mente y luego los interpreta a través de diferentes palabras e incluso diferentes lenguajes y medios, en su propia voz y de acuerdo con las sensibilidades y afinidades electivas activadas. En tanto sustancia, material y conductor, en tanto material deformado, reformado y conformado en una nueva posibilidad de expresión, la traducción, como la *performance*, implican propiedades indefinibles, fronteras imposibles, reinterpretaciones inacabables y construyen nuevos modos de percibir el mundo (Salomón, 2014, pp. 4-5).

La noción de traducción, al igual que la de *performance*, es ilimitada y abarca múltiples áreas y elementos, pues la traducción puede servirse de una multiplicidad de formatos y lenguajes para abrir un espacio que la traducción literal no posibilita, para construir un lenguaje más allá del texto. La diferenciación entre performático y performativo entonces, se disipa, y las dos expresiones se encuentran donde la transformación y la *performance* textual generan un texto nuevo, y el autor y la subjetividad del traductor se fusionan conformando así una nueva energía que revive y propone significados nuevos.

Para apoyar la teoría de la traducción como *performance*, es valioso el aporte de Peter Szendy (2003) con respecto a la analogía entre el arreglo musical y la traducción (pp. 53-85): los arreglos permiten escuchar una escucha. El arreglador/traductor es capaz de apropiarse de las obras de otros en el nombre de una escucha. Szendy propone la siguiente tesis:

Ahora, me parece que lo que los arreglistas firman es, principalmente, una escucha. Su escucha con respecto a una obra. Incluso pueden ser los únicos oyentes en la historia de la música que ponen sus escuchas por escrito, en lugar de describirlas (como hacen los críticos). Y es por eso que los amo, yo que amo tanto escuchar a alguien escuchando. Me encanta oírlos oír (traducción de la autora, 2003, p. 36).

Prestar atención a las escuchas es una propuesta amplificadora que nos viene bien para hablar de los géneros considerados menores y, específicamente, de la valoración del arreglo que hace una traducción con respecto al original. Al reorientar la versión desde

la perspectiva de la escucha, nos es posible subvertir el modelo original-masculino/traducción-femenina del que habla Chamberlain (1998), observar una subutilización de géneros y socavar la autonomía del original. En el argumento de Szendy, la obra implica necesariamente ser apropiada por oyentes, arreglistas, intérpretes, y traductores. En la versión que proponemos, entonces, existe una apropiación extrema porque ya no se concibe un único referente masculino (texto fuente). En este caso, el texto del que se parte es una conjunción del original (“masculino”), y otras voces suscitadas en la escucha de este texto. De esta manera, coincidimos con Joyelle McSweeney en lo siguiente:

La traducción es la manifestación última de la zona de deformación del arte, por adentrarte en las propiedades mutagénicas del arte. La traducción es anacrónica; ocurre en tiempo real y a través del tiempo; sucede retrospectivamente; cambia al que toma y al que da; no tiene límites, la traducción vuelve todo una membrana. La traducción es bioidéntica a la influencia del Arte, se extiende y come y filtra más textos, más Arte. Hace demasiadas versiones, genera nuevos lenguajes híbridos y oscurece la prioridad de lo que solíamos llamar el “original”. La zona de deformación se convierte en el modelo para que el arte se haga a sí mismo, una zona donde nacen formas nuevas y extrañas, voces e imágenes (traducción de la autora, McSweeney, 2014, p. 174).

Se parte, entonces, de un plano ambiguo que rompe con la supremacía de un género por sobre otro, un plano *queer* porque comienza cuestionando categorías rígidas y abre paso a lo trans-genérico.

4. Conclusiones

El interés en los estudios interdisciplinarios y culturales actuales, los fenómenos de diálogo entre la literatura con otras ramas del arte como el teatro y la música, y una mirada más experimental y menos conservadora acerca de los textos literarios han guiado la traducción de este relato de Joyelle McSweeney. Si se considera la definición de traducción propuesta por Juan Gelman, como un proceso de com/poner (Sillato, 1996, pp.133-172), de crear una nueva antología de textos, entendemos las traducciones como com/posiciones donde la participación del traductor es sumamente visible. Teniendo en cuenta las especificidades de la escritura performativa, la *performance* de género, lo sublime, las teorías de traducción de Joyelle McSweeney y los autores citados, se ha elaborado una traducción que dialoga con el texto original, que expande sus significaciones e incluso los vincula con nuestra poesía nacional sin llegar a domesticarlo. El resultado es una traducción que se confecciona sobre la base de esta premisa: la palabra no presenta sólo un significado, sino también su propia realidad sonora, que está ligada indisolublemente a la comunicación de sentido.

Más allá de las investigaciones y esfuerzos del traductor, sin embargo, el éxito o fracaso de una traducción que busca dar cuenta de la naturaleza performática de un texto dependerá en gran medida también de las actitudes prevalentes, los gustos y los hábitos del público potencial. El presente estudio sugiere que aún no existe una tradición traslaticia establecida

con respecto a la traducción de textos performáticos e indóciles. En este trabajo presentamos un método de traducción, posibilitado por el análisis de la poética de la autora, una defensa de la traducción como *performance* y creatividad, del meta-poema que se inserta en el sistema literario de la lengua meta y lo amplía al dialogar con sus textos tal como explica el concepto de “necropastoril”.

Así como los feminismos afirman que es cuestionable que una mujer no tenga el poder de ser lo que quiere ser (y tiene que comportarse como se espera para la aceptación social), desde una perspectiva crítica se puede cuestionar el hecho de que la traducción (para ser considerada como tal) deba comportarse “como corresponde”, ya que esto excluiría los enfoques experimentales opuestos a los enfoques tradicionales. La traducción performativa, entonces, buscará ampliar la recepción de las obras y presentar nuevas lecturas de estas y, al tener este potencial, no puede ser considerada inferior al texto.

McSweeney establece diferentes epistemologías, formas alternativas de conocer y entender y actuar en el mundo, diferentes de las que se brindan por defecto en la sociedad. En este trabajo, hemos propuesto abrazar su extrañeza y alteridad para llevarlas al terreno de la traducción, y explorar las potencialidades de la traducción para desestabilizar formas canonizadas y revitalizar las líneas literarias entre culturas, idiomas y momentos históricos. En esta forma de traducción, la noción de lo performativo plantea una manera alternativa de conocer los textos literarios, de entender el mundo, de poner en tela de juicio los límites de los cuerpos textuales.

En la última escena del relato, el lector se monta al personaje Boca Cálida y esta lo transporta a un ritmo precipitado por una escena de repulsión, que termina con la interrupción de Belleza, dando el golpe final. Habiendo notado que lo Sublime se proyecta en cada zona del relato, exhibiendo exceso y ausencia simultáneos, horror y placer consecutivo, trasladamos el concepto al proceso de traducción (de lo) Sublime, donde un bloqueo doloroso conlleva un alivio placentero. Los desaciertos y los aciertos coexisten en el mismo texto, la falta se suple con el excedente en otro lugar y el disgusto del traductor termina teniendo “buen gusto”, se sublima. En el texto, el shock, la excitación y el placer comparten valencia. Al traducir ocurre lo mismo y la traducción pretende lograr los mismos efectos. No todo se muestra claro y determinado para que las zonas oscuras despierten la conciencia e imaginación del lector, así como la creatividad del traductor. El texto y la traducción son entendidos, entonces, como show erótico, más que como muestrario (“Life’s a peep show, not a look-see”).

Referencias

- Abrams, M.A. (1999). *Glossary of Literary Terms* (7a edición). Boston: Heinle & Heinle.
- Austin, J. (2005). *How to Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University Press, 2nd edition.
- Bergvall, C. (2009). "Via". Recuperado de <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Bergvall.php>
- Burke, E. (1996). A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. En A. Ashfield y P. de Bolla (eds.), *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory* (pp. 131-144). Cambridge: University of Cambridge.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Chamberlain, L. (1988). Gender and the Metaphorics of Translation. *Signs*, 13 (3), 454-472.
- Derrida, J. (1998). Firma, acontecimiento, contexto. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Godayol, P. (2005). Frontera Spaces: Translating as/like a Woman. En J. Santaemilia (ed.), *Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities* (pp. 9-14). Manchester: St. Jerome.
- Kristeva, J. (1998). *Poderes de la perversión*. Mexico: Siglo 21.
- Madera, J. (2013). Don't Tase Me, Bro: An Interview With Joyelle McSweeney. En Poetry Foundation. Recuperado de <https://bigother.com/2013/06/11/interview-with-joyelle-mcsweeney/>
- McSweeney, J. y Goransson, J. (2012). *Deformation Zone: On translation*. New York: Ugly Duckling Press.
- McSweeney, J. y Goransson, J. (2008, junio 14). Manifesto of the Disabled Text. En *Exoskeleton*. Recuperado de <http://exoskeleton-johannes.blogspot.com.ar/2008/06/manifesto-of-disabled-text.html>
- McSweeney, J. (2015). *Q&A with Joyelle McSweeney, Creative Writing Program Director. Arts and Letters*. Recuperado de <http://al.nd.edu/news/57759-q-a-with-joyelle-mcsweeney-creative-writing-program-director/>
- McSweeney, J. (2014). *The Necropastoral, Poetry, Media, Occult*. Michigan: The University of Michigan Press.

- McSweeney, J. (2013). *Salamandrine: 8 Gothics*. Grafton, Vermont: Tarpaulin Sky Press.
- McSweeney, J. (2011, abril 11). *On the sublime as deformation zone?* Recuperado de <http://montevidayo.com/2011/04/on-the-sublime-as-zone/>
- Salomón, S. (2014). La traducción como performance: lenguajes, creatividad y construcción. *Revista Recial*, 5-6 (5). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9527/10296>
- Silatto, M. del C. (1996). *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronomía, Intertextualidad, Traducción*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Spurlin, W. (2014). Queering Translation. En S. Bermann y C. Porter (eds.), *A Companion to Translation Studies* (pp. 298-309). Sussex: Wiley Blackwell.
- Perlongher, N. (1997). *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix-Barral.
- Szendy, P. (2003). *Escucha: una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.
- Taylor, D. (2014, mayo). *Hacia una definición de performance*. Recuperado de <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>