



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FUNDAMENTOS PARA UNA TRADUCCIÓN LÚDICA EN

TRES POEMAS FRANCÓFONOS

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS FRANCESAS)

P R E S E N T A

LEONARDO ISMAEL RUIZ DÍAZ

ASESORA

DRA. TATIANA ALEJANDRA EDILIA SULE FERNÁNDEZ



CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2017

CIUDAD UNIVERSITARIA



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A PAPÁ y MAMÁ,
la pareja perfecta,
muestra del amor más puro.

A mi hermano LUIS DARÍO,
a quien
secretamente
admiro.

A MIKA,
si tous les d'yeux étaient comme les tiens,
je serais théologien.

A ISMAEL, porque vives en mí,
en mi nombre, que es tuyo también.

A mi enemigo íntimo:
EL "SANTO", ENMASCARADO DE PLATA.

AGRADECIMIENTOS

Un infinito agradecimiento a la UNAM, que es dadora de vida y de conocimiento. Si México aún respira, es gracias a tus pulmones llenos de esperanza.

A TATIANA SULE, por tus sabios consejos y tu buena disposición, no sólo para la elaboración del presente trabajo, sino durante toda la carrera. Y porque, además de ser una de las mejores profesoras que he tenido en la vida, me ofreciste tu sincera amistad. Por siempre te estaré agradecido. ¡Por las tripas y por las patas! ¡Y cómo no agradecerte todas las sonrisas que hemos compartido! Pues pocos hay que se rían de mis chistes.

A CRISTINA AZUELA, porque este trabajo no hubiera sido posible sin tu ayuda, sin tu ojo biónico que todo lo ve y todo lo siente y que, tú no lo sabes, yo llegué a nombrar “el ojo del Tao”. Gracias también por interesarte en mi escritura y echarme porras y ánimos en el largo camino del escritor. No sabes el gusto que me da conocerte.

A MARIANA ARZATE, por el entusiasmo y dedicación con que leíste mi trabajo. Esas cátedras sobre traducción que me brindaste en el CEPE, créeme, las repito en mi cabeza para mejorar, en un futuro no muy lejano, la propuesta que aquí presento. MARIANA y EMILIO, muchas gracias por las valiosas recomendaciones musicales, fílmicas y vitales que me hicieron. Espero este sea el inicio de una buena amistad.

A FRANCISCO CERÓN, por tus valiosas aportaciones, las cuales constituyen un grandioso punto de partida para el perfeccionamiento de la traducción lúdica.

A MADO ISIBASI, por tu apoyo, por tu buena disposición y la atención prestadas en este último tramo de la carrera.

Al DR. GERARDO TORRES SALCIDO, por brindarme la oportunidad de ingresar al CIALC para continuar mi formación y terminar mi tesina, por sus atenciones y su gentileza.

A la DRA. MARGARITA VARGAS, por recibirme con los brazos abiertos en su equipo de trabajo del proyecto: “El pensamiento anticolonialista en el Caribe insular francófono (1950-1982)”, pues esta investigación fue realizada gracias al Programa UNAM-DGAPA-PAPIIT <IN401815>.

A la DRA. CLAUDIA BARRERA, por el breve tiempo que pasamos sumidos en apasionadas conversaciones sobre Glissant, por haber leído atentamente el presente trabajo, por sus recomendaciones de lecturas y por sus atenciones desde Colombia.

A los excelentes profesores ANDREAS ILG y CRISTINA MÚGICA; desearía encontrar en la vida más profesores como ustedes, sabios y sensibles.

Al DR. PEDRO SERRANO, porque la idea primera de este trabajo surgió en uno de sus seminarios.

A mi gran amiga, CECILIA RICHARDS, gracias por tus sabias enseñanzas, porque eres una de las personas más inteligentes que conozco y me honra ser tu discípulo. Gracias por todo tu apoyo y por tu sincera y cotorra amistad.

A mis amigos cineastas, PEDRO PADILLA y LEA PETRIKÓVA, porque después de tantos años de conocernos en el film de la vida, no había encontrado la línea en el script (una buena excusa) para agradecerles su apoyo constante, su afecto y su amistad.

A mi querida amiga DANIELA R. STRAFFON y a mi peludo amigo JUAN PABLO JÁUREGUI “EL PIRATA”, porque sin su amistad yo estaría perdido, en la nave de los locos o vaya usted a saber dónde. Pero, afortunadamente, aquí estoy y les agradezco, de todo corazón, su amistad sincera e incondicional.

A SERGIO MONTALVO, por tu contribución en la traducción folklórica, por tu amistad y tu contagiosa tranquilidad herbal.

A mis tíos CHECO y PINO, que siempre estuvieron ahí para apoyarme, ya sea con su compañía, ya sea con las interminables impresiones de los borradores de este trabajo o para que descansara un poco de la tesina, me convidaban a ver el fútbol o el americano.

A mis padres, LAURA y JOSÉ, porque, con su buen humor, me han hecho entender que ante todo la vida es un juego. Y lo importante es divertirse y disfrutar cada momento. Como muestra de mi más profundo agradecimiento y admiración.

A DARÍO, por todo el amor que me das, por todos tus cuidados y porque eres el mejor hermano del mundo. Porque eres un genio y no te quieres creerlo. Anda, que el mundo te espera.

A MIKA, por meter orden en mi viva anarquía creacionista y, viceversa, cuando hay tanto orden, tú vienes y echas abajo todo el castillo de naipes. Porque me impulsas a ser una mejor persona y a superarme constantemente. Gracias por acompañarme estos últimos años a través del laberinto de la vida. Sin tu amor, nada de esto tendría sentido, ni Pollock, ni los aeroplanos, ni siquiera esperar a Godot tendría algún sentido.

L. R-D.
Enero 2017

Fundamentos para una traducción lúdica en tres poemas francófonos

ÍNDICE

<i>Presentación</i>	7
<i>Primera Parte: El juego de la traducción</i>	10
¿Qué es el <i>juego</i> en traducción?	11
La traducción lúdica, una traducción de <i>tout-monde</i>	15
El <i>perfil</i> del traductor lúdico	17
<i>Segunda Parte: La traducción lúdica aplicada en tres poemas francófonos</i>	
Justificación del corpus	22
Caso 1: Paul Claudel y su miniatura	22
Caso 2: Birago Diop y su miseria	29
Caso 3: Abdellatif Laâbi y su visillo	40
<i>Conclusiones</i>	51
<i>Anexos</i>	54
<i>Bibliografía</i>	73

If the fool would persist in his folly he would become wise.

W. BLAKE. *The Marriage of Heaven and Hell*

Si el loco persistiera en su locura, se volvería sabio.

W. BLAKE. *El Matrimonio del Cielo y el Infierno*

Presentación

HAY MIL Y UN maneras de (sobre)llevar la práctica traductológica en un mundo caótico como el de ahora, que genera relaciones imprevisibles entre los diversos seres que lo habitan. No obstante, existen discursos hegemónicos que rigen todas estas relaciones, que legitiman y condicionan la palabra del otro en función de sus propias normas e instituciones. Así pues, en un mundo de relaciones, el juego caracteriza “la actividad sutil, tenaz, resistente, de grupos que, por no tener uno propio, deben arreglárselas en una red de fuerzas y de representaciones establecidas” (M. de Certeau, *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer* 22). Por eso, la traducción lúdica, como llamo a esta nueva práctica, busca establecerse en el ámbito del juego, discurso socialmente aceptado, aunque relegado, capaz de desplazarse a través del espacio, instaurando un tiempo y espacio para sí, fuera de la vida corriente.

El presente trabajo se divide en dos partes, la teórica y la práctica. La primera, cuestiona algunos de los conceptos de *traducción* dominantes y propone el concepto de *repetición creativa*. Enseguida, se define la noción de juego a partir de las bases filosóficas y antropológicas sugeridas por Derrida, Bajtín y Huizinga. Para concluir con esta sección, se explica de qué manera funciona el *juego* en la traducción, cuáles son los objetivos de trabajar con dicho elemento en la traducción de textos literarios, específicamente, en la poesía y, sobre todo, cómo influye el juego de la traducción en el conocimiento de nuestro mundo.

Una vez establecidos los fundamentos teóricos, la segunda parte se enfoca en el desarrollo práctico de la propuesta. El corpus, conformado por tres poemas de autores

provenientes de países, culturas y contextos diferentes, invita a la diversidad, lo mismo que a la diversión. Cada una de las traducciones tiene como objetivo demostrar que la traducción lúdica no sólo permite traducir textos literarios de manera profesional, sino que puede servir como una estrategia más en la didáctica de la traducción en general. Además, al ser una propuesta que busca instaurar espacios de diálogo (o restituirlos), invita a los traductores a reflexionar sobre su compromiso ético y moral con nuestra sociedad, así como su posición dentro de la misma; pues quien traduce, lo hace en presencia de todos y cada uno de los seres del mundo.

L.

Agosto 2016

Ciudad de México

Je voudrais placer cette méditation en votre compagnie sous deux auspices. Affirmer d'abord que l'homme peut répéter des choses. Je crois que la répétition est une des formes de la connaissance dans notre monde ; c'est en répétant qu'on commence à voir le petit bout d'une nouveauté, qui apparaît. La deuxième considération c'est celle du lieu commun. Pour moi les lieux communs ne sont pas des idées reçues, ce sont littéralement des lieux où une pensée du monde rencontre une pensée du monde. Il nous arrive d'écrire, ou d'énoncer ou de méditer une idée que nous retrouvons, dans un journal italien ou brésilien, sous une autre forme, produite dans un contexte différent par quelqu'un avec qui nous n'avons rien à voir. Ce sont des lieux communs. C'est-à-dire, les lieux où une pensée du monde confirme une pensée du monde.

E. GLISSANT. *Introduction à une Poétique du Divers.*

Desearía situar esta reflexión bajo dos auspicios. Afirmer primero que el hombre puede repetir cosas. Creo que la repetición es una de las formas de conocimiento de nuestro mundo; con la repetición se comienza a ver el pequeño fragmento de una novedad que aparece. La segunda consideración es la del lugar común. Para mí, los lugares comunes no son prejuicios, son, literalmente, lugares donde una concepción del mundo encuentra una concepción del mundo. Nos pasa que a veces escribimos, enunciamos o meditamos una idea que encontramos, en un periódico italiano o brasileño, bajo otra forma, producida dentro de un contexto diferente por alguien ajeno a nosotros. Esos son lugares comunes. Es decir, los lugares donde una concepción del mundo confirma una concepción del mundo.

E. GLISSANT. *Introducción a una Poética de lo Diverso.*¹

¹ Todas las traducciones *dentro y fuera* del presente trabajo son mías, salvo que se indique lo contrario.

Primera parte:

El juego de la traducción

SI DE REPETICIONES SE TRATA, desearía situar esta reflexión bajo dos auspicios. Afirmar primero que la traducción es repetición y que el hombre *puede* repetir, y no hay nada malo en ello. La repetición es uno de los mil ojos de Argos, una de las diversas formas de conocimiento de nuestro mundo. Esto no significa que sea un ejercicio mecánico falto de originalidad, sino que se trata de una actividad que exige suma creatividad para *decir casi lo mismo*, como afirmara Eco. En esa fisura, en ese *casi* se asoma el pequeño fragmento de una novedad que aparece, ese lugar donde el traductor está destinado a trabajar, a desplazarse, dentro de un pequeño fragmento, “de una novedad que aparece”. Puede resultar paradójico pero dicho lugar se revela dentro del texto mismo: la novedad y la repetición existen conjuntamente. El texto expresa una idea sobre el mundo y, al ser traducido, descubre otra idea sobre el mundo, formalmente, la de quien lo traduce (y del universo lingüístico al que es traducido). Traducir es el lugar común donde una concepción del mundo confirma una concepción del mundo.

Contrariamente a lo que se dice, el traductor no *produce* un texto a partir de un texto base (reescritura), tampoco se trata de una sustitución (translación mecánica) ni de una versión (adaptación al puro estilo medieval o sub-versión) ni mucho menos de una retransmisión (des-asimilación de lo ajeno o decodificación de extranjerías), traducir es, y en esto concuerdo con Sara Barrena (para mayores informes véase bibliografía), una actividad *creativa*, mas habría que agregar, no por ello *creadora*. En esta diferenciación se encuentra el meollo del asunto.

La creatividad, según el *DRAE*, refiere aquello que puede poseer o estimular la capacidad de creación, invención y demás términos asociados, mientras que la palabra creador califica aquello que crea, establece o funda algo. En este sentido, la labor traductológica no reconoce una creación *per se*, pero sí ofrece la potencialización de la misma. Si bien no se despliega una creación inmediata, la capacidad creadora está latente en eso que llamaré *el lugar común de la traducción*; éste, a saber, funciona como una suerte de *playground*,² espacio confinado exclusivamente al **juego de la traducción** o, lo que es lo mismo, a la traducción lúdica.

Antes de comenzar a profundizar en el juego de la traducción, es necesario definir la noción de juego de la que vamos a partir.

¿Qué es el juego en traducción?

EL JUEGO O LO LÚDICO en traducción responde ante todo a las necesidades actuales de la misma,³ no obstante, la traducción lúdica no pretende ser una “traducción moderna” pues busca establecerse ya no en un ámbito temporal sino en un aspecto integrante de la cultura, ahora un tanto relegado, como lo es el juego o, mejor dicho, dentro del *modus ludendi*.⁴ De esta forma, el juego de la traducción parte de la ingenua idea de que la traducción —que de ahora en adelante llamaremos seria o tradicional— debe ser sometida a una oportuna y necesaria enmienda, así como, idealmente, esta propuesta

² A lo largo del trabajo usaré los conceptos “campo de juego” y “playground” indistintamente. La elección del vocablo inglés no tiene otro sustento que la sonoridad que tanto agrada al autor de esta tesina.

³ Comentaremos más adelante cuáles son las necesidades de la traducción hoy en día (*véase el apartado “La traducción lúdica, una traducción de tout-monde”*).

⁴ El modo de ser del juego, la manera en que éste se manifiesta.

deberá ser sometida a un proceso análogo en el futuro; siempre con el fin de evitar cualquier clase de dictadura gnoseológica.

Al instaurarse en lo lúdico, el juego de la traducción escapa a las barreras temporales y al llamado flujo lingüístico, que confluyen e infunden tanto temor y fascinación a las nuevas teorías sociológicas sobre traducción, para crear un tiempo para sí, un tiempo independiente, pues el juego en la traducción, del mismo modo que el juego en la cultura, está situado fuera de la vida corriente (véase J. Huizinga, *Homo Ludens* 14). En este sentido, el juego se basta a sí mismo, contiene su propia esencia, de manera que no depende de otro elemento para explicar su naturaleza puesto que *el juego no se concibe fuera de sí*.

Como una primera aproximación al concepto de juego, desde un punto de vista más o menos sociológico, podemos hacer la siguiente aserción: **el juego extrae al hombre de su cotidianidad**, lo separa de la vida corriente **para transportarlo** a un tiempo y espacio distintos: **el tiempo y el espacio del juego**, donde el orden establecido, si no se revierte, al menos se perturba, instaurándose “un intervalo de libertad”, desviación/resistencia a las imposiciones del modelo o sistema [social] ya dado (véase M. de Certeau, *La invención de lo cotidiano II* 263). Al igual que el carnaval, el juego constituye una forma concreta de la vida, es la vida misma defendiéndose (véase M. Bajtín, *La cultura Popular en la Edad Media* 13). Por lo anterior, podemos constatar que lo lúdico implica un desplazamiento, una transición, una pérdida (a saber, de un centro) o, lo que es lo mismo, una ruptura. Así, el juego festeja el cambio, su proceso mismo y no lo que sufre el cambio, por eso no conoce la negación ni la afirmación absolutas (cfr. J. Huizinga, *Homo ludens* 3 y M. Bajtín, “Carnaval y Literatura”

316), por ello, el juego abandona la totalización, es decir, la idea de lo Uno o la unidad, para establecerse en el terreno de lo múltiple o lo diverso.

Por su parte, cuando Derrida se refiere al lenguaje, encuentra la totalización tan inútil como imposible, pues ésta carece de sentido, no porque la infinitud de un campo *no* pueda ser cubierta por una visión o un discurso finitos, sino porque la naturaleza del campo-lenguaje excluye la totalización. Sin embargo, Derrida explica la no-totalización bajo la perspectiva lógica del *juego*:

[...] ce **champ** [celui du langage] est en effet celui d'un jeu, c'est-à-dire **de substitutions infinies dans la clôture d'un ensemble fini**. Ce champ ne permet ces substitutions infinies que parce qu'il est fini, c'est-à-dire parce qu'au lieu d'être un champ inépuisable, comme dans l'hypothèse classique, au lieu d'être trop grand, il lui manque quelque chose, à savoir un centre qui arrête et fonde le jeu des substitutions. On pourrait dire, en se servant rigoureusement de ce mot dont on efface toujours en français la signification scandaleuse, que **ce mouvement du jeu**, permis par le manque, l'absence de centre ou d'origine, **est le mouvement de la supplémentarité**.⁵ (*L'écriture et la différence* 423)

El juego en Derrida no sólo se vincula con la idea de desplazamiento mencionada anteriormente, aquí es también cambio infinito dentro de un campo restringido que, además, admite el movimiento de la suplementariedad. Puesto que cada cosa lleva consigo su carácter suplementario, tiende a la finitud y, por eso, eventualmente, debe suplirse. Entonces el juego resulta ser un juego de ausencia y de presencia: « Le jeu — continúa Derrida— est la disruption de la présence. La présence d'un élément est

⁵ [...] **este campo** [el del lenguaje] es, en efecto, el de un juego, es decir, **de sustituciones infinitas dentro del espacio de un conjunto finito**. Este campo sólo permite estas sustituciones infinitas porque es finito, es decir, porque en lugar de ser un campo inagotable, como en la hipótesis clásica, en lugar de ser demasiado grande, le hace falta algo, a saber, un centro que detenga y funde el juego de las sustituciones. Se podría decir, empleando rigurosamente esa palabra cuya significación escandalosa siempre se eclipsa en francés, que **ese movimiento del juego**, permitido por la falta, la ausencia de centro u origen, **es el movimiento de la suplementariedad**. (El énfasis en el original como en la traducción es mío.)

toujours une référence signifiante et substitutive inscrite dans un système de différences et le mouvement d'une chaîne » (*L'écriture et la différence* 426).⁶ Asimismo, Derrida manifiesta que la ruptura o disrupción de una estructura se produce en el momento en que la estructuralidad de la misma comienza a pensarse, es decir, a *repetirse*, y yo agregaría en este punto, a jugarse (cfr. *L'écriture et la différence* 411).

Ahora bien, ¿de qué manera debemos entender el concepto de juego derridiano situado ya en el ámbito de la traducción? En resumen, debemos partir de la existencia de un **no-centro**, en lugar de la pérdida de un centro. En la traducción tradicional, el centro convenido es, por lo general, el sentido del texto de partida, sentido que el traductor está obligado a conservar con la mayor fidelidad posible —fidelidad que, como subraya Umberto Eco (472), no es lo mismo que exactitud, pero sí entraña cierto respeto para con el texto de partida—. Esto, no obstante, constituye un gran riesgo en lo que se refiere a la poesía, puesto que en ella hay una serie de elementos tales como el ritmo, la rima, la sonoridad, los neologismos, los arcaísmos, las articulaciones imprevisibles en el lenguaje, etc., aspectos que convergen, se entrelazan y se relacionan entre sí para dar lugar al poema. Con esto no quiero decir que la prosa esté exenta de dichos factores, pero quizá el prescindir de alguno de ellos no sería tan determinante como lo es en poesía, ya que, naturalmente, aquélla encarna otro género de variedades.

Así pues, ¿qué pasaría si el centro (a saber, el sentido del texto) fuera desplazado, suplido consecutivamente por otro de los elementos constitutivos del poema como, por ejemplo, la rima o el ritmo? Nos enfrentaríamos entonces a un texto de posibilidades

⁶ El juego es la disrupción de la presencia. La presencia de un elemento es siempre una referencia significativa y sustitutiva inscrita en un sistema de diferencias y el movimiento de una cadena.

in-finitas pues, pese a ser el poema un campo restringido, permite la suplementariedad dentro de su propia estructura; el poema contendría en sí la capacidad de un *playground*, campo de juego dentro del cual el traductor puede trabajar y desplazarse; *esto es*, el lugar común de la traducción.

*La traducción lúdica, una traducción de tout-monde*⁷

Le jour où je lus la liste d'à peu près tous les mots dont dispose le sanscrit pour désigner l'absolu, je compris que je m'étais trompé de voie, de pays, et d'idiome.

E. CIORAN, *L'inconvénient d'être né*.

Cuando leí la lista aproximada de todas las palabras de las que dispone el sánscrito para designar lo absoluto, comprendí que me había equivocado de camino, de país y de idioma.

E. CIORAN, *El inconveniente de haber nacido*.

CUANDO SE DICE QUE LA traducción busca establecer lazos entre culturas, debemos cerciorarnos de que esos lazos sirvan de otro modo que no sea como ataduras. La traducción sostiene una fuerte relación con el poder, *es poder*; el conocimiento de una lengua es el origen de un dominio más amplio.⁸ Por lo anterior, me aventuro a decir

⁷ *Tout-monde*, a veces traducido como *totalidad-mundo*, es un concepto acuñado por Édouard Glissant para explicar la interacción acelerada de las culturas, los pueblos y los hombres, que experimenta el mundo actual. Pues, de acuerdo con Glissant, sin importar nuestra cultura, nuestra lengua o nuestra posición, estamos obligados a considerar las otras lenguas, culturas y tradiciones que convergen en el mundo. Eso quiere decir que no somos entes separados, sino que, al estar inmersos en tantas y tan variadas relaciones, somos en tanto que estamos en presencia de todos y cada uno de los demás seres que existen en el mundo.

⁸ Durante la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, hay una importante actividad de traducción con el fin de descifrar los complejos códigos lingüísticos y culturales del enemigo, así como para fabricar productos

que la institución literaria —incluida la traducción—, tiende más a una suerte de solapado neo-colonialismo (el llamado “*soft*” *colonialism*) que a una verdadera tentativa de contacto, relación y comprensión pluricultural.⁹ Esto último, a mi parecer, es por demás imposible si se piensa desde una perspectiva universalista (o mediterránea), sin embargo, las cosas cambian si se ven desde la *perspectiva caribeña del juego*; éste, como hemos dicho anteriormente, alienta la diversidad y la diversificación, lo mismo que la diversión.

Para la correcta comprensión de la traducción lúdica es necesario entender que la traducción no concentra culturas, sino que acentúa con más ahínco la pluralidad, y la sostiene. La idea de que las lenguas excluyen la totalización, es decir, que no pueden entenderse y mucho menos unificarse, no debe recibirse como si se tratara de una postura devastadora y negativa como la de Cioran (aquella que citamos al inicio de esta sección). Al contrario, la vía para la comprensión del otro y de lo Otro comienza primero por la aceptación de lo diverso, de la imposibilidad que lo diverso representa y, en seguida, trata de habitar en esa diferencia y alentarla. De ahí que continuemos

culturales que sirvieran para moldear la opinión pública de las distintas culturas del mundo (M. Timoczko, 4).

⁹ Otro ejemplo es el del proyecto “Peace Corps” o Cuerpos de Paz (1961) que, con el pretexto de promover los valores de la *Pax Americana*, invadieron docenas de países del Tercer mundo. Años más tarde, se dirigieron a los antiguos países comunistas para enseñarles, de manera “desinteresada”, el idioma inglés. Jean-Marc Gouanvic explica puntualmente este fenómeno: “This dissemination of American language and culture by the Peace Corps can be called “soft” colonialism; it is just enough to create a social demand for the “American way of life” in the countries targeted, and, at the same time, form a class of intellectuals well versed in the American language and culture who could become the national agents for translation and cultural exportation in these countries” (S. Simon et al., 103). [Esta diseminación del lenguaje y la cultura estadounidenses promovida por los Cuerpos de Paz puede llamarse colonialismo “ligero”; y es suficiente para crear una demanda social del “American way of life” en los países a los que se dirigen y, al mismo tiempo, para formar una clase de intelectuales bien versados en la cultura y en el lenguaje estadounidenses, los cuales se convertirán en los agentes nacionales para la traducción y la exportación cultural en dichos países].

padeciendo la noción de Babel¹⁰ y que el esperanto no haya podido establecerse como lengua universal; así, Zamenhof seguirá esperanto que eso suceda...

La perspectiva caribeña del juego antes mencionada se explica a través de la metáfora de Glissant que contrapone al mar Mediterráneo con el Caribe; diciendo que este último observa una posibilidad de existencia múltiple al tratarse de un mar abierto que, en vez de congregar, difracta (cfr. É. Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, 14-15), la traducción lúdica es, en este sentido, como el mar Caribe: un lugar de encuentros e implicaciones, es decir, una traducción de *tout-monde* que busca dar cuenta de las inflexiones culturales, de cómo cada lengua y cada cultura se relacionan infinitamente una con otra y, sobre todo, de cómo la traducción no es válida y patente sino por el reconocimiento del juego que tiene lugar entre las distintas culturas del mundo; **quien traduce, traduce en presencia de todas las lenguas y culturas del mundo** (cfr. É. Glissant, *Introduction à une poétique du divers* 15 y 27).

El perfil del traductor lúdico de poesía

EL TRADUCTOR LÚDICO DE POESÍA debe *estar consciente de que traducir es repetir*, decir casi lo mismo, por ello comprende que debe ser creativo mas no creador. Contra todo pronóstico, no es un requerimiento ser poeta pues, generalmente, ellos suelen crear poesía en vez de traducirla; un poco como las “versiones” de José Emilio Pacheco. Lo mismo para los que pretenden ser poetas al momento de traducir, como es el caso de

¹⁰ La noción de Babel, a veces referido como “el padecimiento múltiple”, se trata del trastorno en el cual el ser humano se vuelve consciente de la diversidad de lenguas y la imposibilidad de conocerlas todas.

las (sub)versiones de Suzanne Jill-Levine que, aparentemente, carecen de toda subversión en la práctica, según lo indica Madeleine Stratford en su análisis de las traducciones que Levine hizo de algunos poemas de Alejandra Pizarnik.¹¹

Sin embargo, en la dimensión teórica, Jill-Levine hace planteamientos de suma importancia que el traductor lúdico debe tener siempre en mente, por ejemplo, la premisa básica de todo “subversive scribe” [escritor subversivo]: “a translation must subvert the original” [una traducción debe subvertir el original] considerando “what is lost and can be gained in crossing the language barrier” [lo que se pierde y lo que puede ganarse al cruzar la barrera del lenguaje] (en Stratford 91). Pese a que traduce textos de autores que desafían los tabúes sociales y políticos, Levine no incide en los textos de Pizarnik más que someramente y su propuesta, de índole lingüística, es apenas visible, tal como lo menciona y demuestra Madeleine Stratford (108). El problema de Levine es, según Stratford —siempre según Stratford—, que su expectativa teórica supera la práctica. Como traductora, permanece oculta detrás de sus traducciones, las cuales no terminan por reflejar una verdadera transgresión. Hasta aquí, podemos señalar otra regla de quien practica el juego de la traducción: *el traductor lúdico debe ser un subversivo*.

Como mencionamos en el apartado anterior, la traducción puede utilizarse como instrumento de censura o como instrumento de emancipación. En cualquier caso, la

¹¹ Suzanne Jill-Levine es conocida por sus traducciones al inglés de autores latinoamericanos considerados subversivos. Entre sus versiones o “(sub)versiones”, como ella misma las llama, destacan las adaptaciones de las obras de Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Manuel Puig, las cuales realizó en colaboración con los mismos autores y cuyo resultado final es de gran mérito. No obstante, al momento de traducir por cuenta propia los versos de Alejandra Pizarnik, la obra resultante no parece ser nada subversiva, tal como lo demuestra Madeleine Stratford en su ensayo “Pizarnik through Levine’s Looking Glass: How Subversive Is the Scribe?”.

traducción es poder y, según lo que apunta Foucault, donde hay poder, hay resistencia (en S. Simon, 157). La traducción lúdica, por su parte, constituye una forma de resistencia, razón por la cual está emparentada con la traducción postcolonial de vertiente activista; aquella que ingeniosamente ha logrado establecer una relación entre el traductor y el negro cimarrón, personaje que por antonomasia encarna la rebelión en el Caribe durante el periodo colonial.¹²

Mientras que para Jill-Levine la traducción representa un engaño por el simple hecho de que en ella hay que tomar decisiones (34), en los estudios postcoloniales sobre traducción se suele destacar su potencial carácter contestatario —carácter que se conserva en la traducción lúdica—. Así también, resaltan las implicaciones ideológicas que supone el proceso de toma de decisiones de un traductor, los valores y la responsabilidad ética que éste debe procurar (Tymoczko 8). Además, el traductor-activista ha de mantener un estrecho vínculo con la historia, el contexto del autor, lo mismo que con la historia del lenguaje-en-traducción, de modo que éste termina por asumir un rol activo, visible, al crear y construir estructuras que refuerzan las expresiones de resistencia del autor en la lengua de llegada (Tymoczko 187).

El traductor lúdico relaciona ambas posturas; por un lado, la de transgredir sistemas lingüísticos, como lo buscara Levine en sus (sub)versiones, y por el otro, la de encarnar una resistencia a los modelos sociales, morales y políticos predominantes. Para ello, es necesario emplear un recurso lo suficientemente dúctil e imprevisible, capaz de potencializar el lenguaje y contravenir las estructuras sociales a un mismo

¹² Para mayor información véase el artículo “Legitimacy, *marronage* and the power of translation” de Jean-Marc Gouanvic, en *Changing the Terms*.

tiempo. Si bien no es la única ni la última alternativa, propongo el juego como estrategia para la traducción, el cual se sitúa, como se dijo anteriormente, fuera de la vida corriente y constituye una forma diversa de resistencia.

Segunda Parte:

La traducción lúdica aplicada en tres poemas francófonos

DADO QUE LA TRADUCCIÓN LÚDICA no solamente comporta un simulacro teórico, sino un ejercicio práctico, en este apartado trataré de aplicar los preceptos que planteamos en la primera parte del presente trabajo, de modo que se pueda apreciar la manera en que funciona el juego en la traducción, específicamente, en la poesía. Aunque, estrictamente, la traducción lúdica no tiene un método concreto, a continuación, se mostrarán algunas *estrategias* de ejecución:

- 1) Borrador 1
- 2) Traducción libre I (de contenido/sentido)
- 3) Borrador 2 (con anotaciones), Traducción libre II (visual) y III (rítmica)
- 4) Traducción Final

Como veremos en el desarrollo del presente trabajo, en el último poema se emplea un procedimiento distinto al de las dos traducciones precedentes, muestra de que el juego de la traducción carece de operaciones específicas y puede variar según las exigencias del poema en cuestión, es decir, lleva consigo el carácter de la complementariedad. Asimismo, se hará una explicación detallada de cada fase con el fin de hacer más fácil el seguimiento, y por tanto la comprensión, del proceso. De esta manera, quedarán *establecidos* los fundamentos de la traducción lúdica.

Justificación del corpus

LOS CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN del corpus fueron simples: en primer lugar, que los poemas estuvieran escritos originalmente en lengua francesa y, en segundo lugar, que pertenecieran a distintos territorios francófonos para poder trabajar con la diversidad geográfica y sociocultural que la francofonía encarna. Así pues, se eligieron autores provenientes de Francia, Senegal y Marruecos.

Asimismo, el hecho de que los tres autores no pertenezcan a una misma época no tiene relevancia para nuestros propósitos, inclusive, las variaciones temporales se suman a la diversidad antes mencionada, provocando un distanciamiento que no solamente incorpora múltiples francofonías, sino espacios temporales diferentes; esto supone un escenario ideal para averiguar cómo funciona —si acaso funciona— la traducción lúdica en cada uno de los poemas, si ésta es viable en climas completamente desiguales y, sobre todo, si dicha traducción puede ser una alternativa a la traducción tradicional, *en tanto que los resultados se apeguen a los estándares de la academia.*

❖ *Caso 1: Paul Claudel y su miniature*

UNA DE LAS COSAS más complejas con las que uno puede enfrentarse como traductor es la poesía, y no porque sea una experiencia terrible traducirla, sino todo lo contrario, la poesía representa un gran desafío para el traductor, por elementos propios del género como el ritmo, la rima —si es que la hay—, la métrica, el significado y la sonoridad. Alguien puede encontrarse, por ejemplo, con un **problema** como éste, perdón, con un poema como éste:

Les anges avec le ciel
 abeilles avec le miel
 le luth au lys qui se mêle
 du calice et de l'ombelle
 5 le papillon qui se démêle
 au fond de la nuit réelle
 vierges sages et fidèles
 les étoiles pêle-mêle
 toutes les cloches pêle-mêle
 10 Priez pour Paul Claudel !

Este poema de Paul Claudel (Francia, 1868- 1955) que, detrás de un canónico porte, pudiera parecer simple por su brevedad, en realidad, no es nada fácil. Consta de diez versos, en su mayoría heptasílabos, con alguno que otro octosílabo despistado y, eso sí, con muchas aliteraciones. En principio, realizaremos una traducción textual del poema, tomando el verso como una unidad.

Borrador I

Los ángeles con el cielo
 abejas con la miel
 el láud a la lis que se mezcla
 del cáliz y de la umbela
 5 la mariposa que se desenreda
 al fondo de la noche real
 vírgenes sabias y fieles
 las estrellas **pêle-mêle**
 todas las campanas **pêle-mêle**
 10 Recen por Paul Claudel!

En esta fase inicial salta a la vista un primer problema: ¿qué significa “pêle-mêle” en español [versos 8 y 9]? ¿Cuál sería su equivalente? El vocablo “pêle-mêle” no tiene significación directa en español pues expresa algo así como un desorden profundo, una confusión de tal magnitud que ni siquiera existe en nuestra lengua castellana, así que habrá que buscar una solución a esto o conformarse con una palabra que pretenda, acaso, la idea dada.

Ahora bien, esta primera fase de traducción revela muchas inexactitudes en el contenido del poema y en la musicalidad del mismo. Para esclarecer el sentido unitario del poema, haremos una traducción libre centrada únicamente en el significado del texto, es decir, nos situaremos en el centro-sentido del original, sin tomar en cuenta los demás elementos poéticos del original como las rimas y las aliteraciones.

Traducción libre I
[a modo de caligrama]

Los ángeles van al cielo
Las abejas a la miel
El laúd de lis busca comunión
Con el cáliz y los pámpanos
Mas la mariposa anuncia la Palabra
En mitad de la honda noche oscura
Vírgenes los astros sabios y fieles
Escuchan atentos el designio
Y la campanada
Para iniciar
Plegarias
Para Paul Claudel

De este modo, una interpretación íntima del texto germina mediante una práctica libre de academias y bien lúdica, generando además un poema nuevo, que si bien se basa en el original de Claudel, resulta distinto en tanto que se piensa a la manera del traductor y no conforme al pensamiento claudeliano, es decir, esa idea tosca de qué-quiso-decir-el-autor se ve parcial o totalmente anulada pues ahora el poema por traducir se vuelve algo así como un juego, más aún, un juego personal con forma de cáliz.

Como se dijo anteriormente, el carácter lúdico de la traducción es un término que permanece oculto en nuestros días, o bien, no se toma mucho en cuenta, siendo a mi parecer su rasgo principal y el detonante de una verdadera propuesta traductora. Ahora, con esta nueva perspectiva, retomamos el *Borrador I*, enfocándonos sobre todo en rescatar el juego del sonido líquido producido por las “l”, añadiendo también la interpretación personal obtenida a partir de la *Traducción libre I*, buscando, además, como siempre, la palabra precisa que se aproxime en su significación al vocablo francés “pêle-mêle”.

Borrador II
[con anotaciones]¹³

Los ángeles van al cielo
las abejas a la miel
laúd de lis que se mezcla¹⁴
al cáliz y a la umbélula
5 la mariposa que se revela¹⁵

¹³ Aquellas traducciones señaladas con la especificación “[con anotaciones]” contienen transcripciones de las notas que, en su momento, hice a mí mismo para guiarme durante el proceso. Por tal motivo, podrán parecer medio anómalas o confusas.

¹⁴ Verbo tentativo. Estudiar verbos como enlazar (y derivados), enredar, mezclar (y consecuentes), unir/unirse, (*et caetera*).

¹⁵ El verbo *démêler* (desanudar, salir de algún embrollo) también refiere un acto d’*éclairage*, una revelación. **Attention!!!** ---> Misticismo, imágenes crísticas: tópicos comunes en la obra de Claudel (véase *L’annonciation faite à Marie*).

al fondo de la noche cierta
vírgenes doctas y fieles¹⁶
las estrellas confundidas
todas las estrellas confundidas¹⁷.

10 ¡Recen por Paul Claudel!

En el *Borrador II* vemos avances en la unidad del poema, el sentido integral ha mejorado (¿de algo sirvió la *Traducción libre I?*), todo es mucho más claro, cada palabra empieza a tomar su justo espacio en la totalidad del poema traducido (es el caso del verbo “revelar” que adquiere una acepción más bien religiosa gracias a la traducción libre, donde el poema descubre su naturaleza mística). La elección para suplantar “pêle-mêle” sigue sin convencer, pero ya se intuye una línea de búsqueda, sin embargo, lo más notable es el ritmo perdido, esa cadencia del original está ausente aún. Para hacer manifiesto el ritmo, para aproximarse a él, debemos hacer una traducción del mismo. Se preguntarán ¿cómo?, ¿de qué manera traducir la armonía? Esto es, un desplazamiento del centro, del sentido del poema a la búsqueda del ritmo, como una sustitución dentro del campo de juego convenido, el movimiento de la suplementariedad se abre paso en el proceso.

Lo que procede ahora es una lectura del texto original, tratando de ubicar el lugar preciso donde se acentúa el verso, donde disminuye la velocidad del mismo o cuando todo se acelera y debe seguir hasta el final sin un respiro, o cuando la tensión se mantiene y al final todo se derrumba así sin más. Esto requiere mínimos conocimientos de armonía musical y solfeo básico sólo para saber que uno está entonando bien la nota,

¹⁶ Buscar más sonido líquido en el verso.

¹⁷ Versos 8 y 9, quizá intraducibles. On verra.

escenario que asegura el éxito en la transcripción rítmica del poema. El lenguaje utilizado puede ser una sucesión de onomatopeyas o monosílabos si se prefiere (lá, ló, lé, tú, turú tururú, turururutu tú, cucurrucucú [paloma] etc.), que sirvan para atrapar y moldear el sonido que se busca. El siguiente ejemplo está escrito en un lenguaje ignoto, mixtura de voces provenientes del italiano, rumano y checo, bajo la premisa de que quien traduce, lo hace en presencia de todas las lenguas del mundo. Aquí, el ejemplo gráfico o, mejor dicho, sonoro:

Traducción libre II
[ritmo]

Andiele nebo andare
vechela andare mied
lutna lis-z se messturá
dele kalig e delokolitse
motylia in lúchere
enjarnie noapte etserna
viguier gnosos e túshmialor
Ó stela pentru nebunie
Ó yerezá pentru nebunie.
Mod'lít per toate nóyios Al'áhs!

Ahora bien, ya que nos hemos familiarizado con el ritmo, ya que logramos asirlo, es tiempo de aplicar nuestros hallazgos en el “Borrador [2]” para concluir la traducción.

Traducción Final

Ángeles al cielo
abejas a la miel
laúd de lis que se mezcla
al cáliz y a la umbélula
5 la mariposa que se revela
al fondo de la noche cierta
vírgenes sabias y fieles
las estrellas por babel
todas las campanas por babel.
10 ¡Oren por Paul Claudel!

En la versión final apreciamos los frutos del trabajo previo; las dos traducciones libres y los borradores se conjuntan para dar génesis a la traducción. Aquí vemos resuelto el asunto pendiente de “pêle-mêle” que termina siendo reemplazado por la estructura “por babel”, en una auténtica muestra de subversión textual pues, recordando la historia de Nemrod, hay una relación inmanente entre el terrible desorden causado tras la edificación de Babel y los astros, además uno de los significados de “babel” se vincula con la noción de laberinto que, a su vez, remonta a una astuta confusión, sin mencionar que también hay presencia de una consonante líquida y el insistente sonido de la “p” en el verso original se acopla *perfettamente* al nuevo sonido producido por el cúmulo de “b”: BA-BEL. Por otro lado, es pertinente mencionar que la repetición, dispuesta al final de cada verso en el original, se pierde en la traducción, excepto en los tres versos últimos.

❖ *Caso 2: Birago Diop y su miseria*

EL SIGUIENTE POEMA DE Birago Diop (Senegal, 1906-1989) está compuesto por tres estrofas de once versos excepto la última que consta de nueve solamente, las rimas son variadas y no siguen una estructura determinada. La complicación de este poema reside en el ritmo y los persistentes juegos de palabras y sonoridad. A continuación, se presenta el original y el primer borrador:

Misère

à Jô KA

Larme, larme importune
qui choit sans bruit, dans la nuit
Comme un rayon de lune
dans la nuit qui fuit.

5 Le cœur vaste comme un rêve
un rêve d'enfant
Souffrant ailleurs
Vous pleure
Serments, leurres
10 des heures
d'antan.

Murmures, murmures indistincts
qu'on égrène sans fin
qu'on égrène en vain
15 sur les longs chemins,
Sur les chemins indistincts.
Les peines,
Les petites peines,
Les grandes peines
20 les peines lointaines
Reviennent
Ternir
le souvenir.

Plainte, plainte douce
25 sans cesse envolée
Que pousse
l'âme esseulée
Sur l'aile d'un rêve
Elle crève
30 Comme le sachet
d'un
parfum
secret.

Novembre 1929.

Borrador I

Miseria

Lágrima, lágrima inoportuna
que cae/se desploma sin ruido, en la noche
Como un rayo de luna
en la noche que huye.
5 El corazón vasto como un sueño
Un sueño de niño
Sufriendo lejos
A usted llora
Juramentos, señuelos
10 de las horas
de antaño.

Murmullos, murmullos indistintos
que se desgranán sin fin
que se desgranán en vano
15 en los largos caminos,
En los caminos indistintos.
Las penas,
Las pequeñas penas,
Las grandes penas
20 las penas lejanas
Regresan
A palidecer

el recuerdo.

Lamento, lamento dulce
25 sin cesar volado lejos
Que impulsa
el alma abandonada/sola
Sobre el ala de un sueño
Revienta/Muere
30 Como la bolsita/el **sachet**/fundita
de un
perfume
secreto.

En el *Borrador I* se hizo una traducción literal del poema. Cada verso se tomó como unidad, así, vemos que la traducción no tiene una unidad integral y el sentido del poema se pierde. Lo más notable es la ausencia de ritmo que, en el original, es un elemento indispensable. Las rimas y juegos de palabras tampoco lograron mantenerse en este primer borrador. También encontramos muchas vacilaciones respecto a ciertas palabras debido justamente a la falta de apreciación del poema en conjunto. Lo siguiente será tratar de buscar el sentido general del poema en una traducción libre, nuevamente, haciendo énfasis directo en el sentido, más que en los elementos poéticos restantes, como lo son la rima o la sonoridad antes mencionadas. Como agregado, valiéndonos de una de las tantas posibilidades lúdicas que permite nuestro campo de juego (el poema de partida), escribiremos la traducción a modo de caligrama, de manera que la imagen sirva como refuerzo del sentido general del texto.

Traducción libre I
[a modo de caligrama]

Miseria

Lá
grima,
lágrima
inoportuna
como la pluma
que se cae de un
pájaro en la noche
Como un rayo de luna
en la noche oscura en que
todo empluma. El vasto cora
zón que a usted llora cual sueño
de niño Sufriendo en un lugar dista
nte Sermones, señuelos de las horas
de antaño. Murmullos, murmullos incier
tos que se desgranán interminablemente
que se desgranán inútilmente por los larg
os caminos, Los largos caminos inciertos. Lo
s pesares Los exiguos pesares, Los grandio
sos pesares los remotos pesares Siempre
terminan por Nublar el recuerdo. Lame
ntación, dulce lamentación Desahuci
ada incansable Que el alma sola
Impulsa Sobre el ala de un sue
ño Muere Como el sachet
de un perfume se
creto.

Traducción libre II
[a modo de caligrama]

MISERIA

Lá
grima,
lágrima
inoportuna
como la pluma
que se cae de un
pájaro en la noche
Como un rayo de luna
en la noche oscura en que
todo empluma. El vasto co
razón que a usted llora cual
sueño Sueño de niño Sufrien
do en un lugar distante Ser
mones, señuelos de las
horas de antaño.

Mur
mullos,
murmillos
incierto que
se desgranar in
terminablemente
que se desgranar inútil
mente por los largos cami
nos, Los largos caminos incier
tos. Los pesares Los exiguos
pesares, Los grandiosos pesa
res los remotos pesares
Siempre terminan por Pa
lidecer el recuerdo.

La
Men
tación,
dulce lamen
tación Desahu
ciada incansable
Que el alma sola
Impulsa Sobre el ala
de un sueño Revienta
Como el sachet de
Un perfume
secreto.

Tras las traducciones libres I y II se logró una interpretación más consistente del poema. Primero, su naturaleza abrumadora, su tristeza exacerbada, que hace llorar su propia estructura (véase la *Traducción libre II*), se descubre tras la comprensión del texto en su totalidad. Las frases vagamundas del *Borrador I* encuentran en esta traducción su punto de encuentro, se ligan ideas y se resuelven algunos problemas de ininteligibilidad observados en las construcciones sintácticas del poema, tal es el caso de los versos 5-8 y 26-28. Asimismo, hay un progreso visible en el ritmo y la rima. A continuación, realizaremos una traducción donde se incluyan los nuevos hallazgos en lo que se refiere al sentido integral del poema.

Borrador II
[con anotaciones]¹⁸

Miseria

Lágrima, lágrima inoportuna
que cae sin ruido, en la noche oscura¹⁹
Como un rayo de luna
de noche cuando todo empluma.

5 El corazón vasto como un sueño
un sueño de niño
Llorando por usted
Sufriendo en otro sitio²⁰
Sermones, señuelos
10 de las horas
de antaño.

¹⁸ Véase supra nota 13.

¹⁹ El verso se alarga demasiado con esta forma. Seguir buscando soluciones para comprimir el verso, asimismo habrá que encontrar algún modo de mantener la rima de *nuit* [noche] y *bruit* [ruido] cuyo sonido en castellano es muy distinto.

²⁰ Se invirtieron los versos 7 y 8 para mayor inteligibilidad.

Murmullos, murmullos indistintos
que desgranamos infinitamente
que desgranamos vanamente²¹

15 por los largos caminos,
por los caminos indistintos.

Las penas,
Las pequeñas penas,
Las grandes penas

20 las penas lejanas

Vuelven
A desteñir
el recuerdo²².

Lamento, lamento dulce

25 sin remedio extraviado

Que impulsa
el alma solitaria
Sobre el ala de un sueño
Se quiebra

30 Como la escarcela

de un
perfume
secreto.

En el *Borrador II* encontramos visibles progresos; primero, en el sentido general del poema, que ahora es percibido como una unidad en la que todas las partes se relacionan entre sí y cada verso es punto de encuentro con el próximo y el precedente. En segundo lugar, encontramos mayor precisión en las palabras y mayor definición en las

²¹ Junto con el anterior, este verso indica un pronombre neutro que puede significar, según su contexto, un sujeto impersonal o de la primera persona plural. En esta traducción, decidí probar con el pronombre “nosotros”, no obstante, parece que lo mejor será mantener el impersonal.

²² Buscar palabras que rimen. La opción “desteñir el suvenir” resulta interesante pese a que el significado de “suvenir” en castellano es distinto pues se refiere a un objeto.

estructuras sintácticas que no interfieren las presentadas en el original. Las complicaciones que aún persisten son aquellas vinculadas al ritmo y la rima, todavía hay una ausencia de cadencia y una potencia disminuida con respecto al poema de Birago Diop. Así pues, para continuar es necesario desplazarse de la estructura y del sentido al elemento rítmico, que tomaremos como centro de nuestra traducción; esto es, una traducción rítmica, la cual permitirá aproximarnos con mayor exactitud a la sonoridad del mismo, buscando rescatar el armonioso dinamismo suscitado en el texto de partida.

Traducción libre III
[ritmo]

Miserere

Dáakri, dáakrimam portúna
que pozi ñe brúo, dal núbeo.
Bez padú so melú
ti neisí yestavví.
Li quer fastu col ena óniro
óniro di paidi
Suférino andierso
Vol plakat
Siblar, arpat
o tunt
ann'tar.

Murinós, murinós ampár
kenos atvalk corá
kenos atvalk mará
su líberi proménea

su prómene ampár
esdanie
i pieni esdanie
i creiso esdanie
esdanie in lonantsa
Voltebe
Álbat
memento.

Planto, planto dolche
bez corá es plumé
Cui pulso ánima síngula
So l'uchel a óniro
Lei vóyiro
Tel li sachet
Ce
tam-tam
secret.

Tras la *Traducción libre III*, nos hemos familiarizado con el ritmo del poema, el cual resulta ser muy pausado, a menudo entrecortado, alternando en ciertas partes alguno que otro encabalgamiento. Por otra parte, casi accidentalmente, el poema revela un perfil un tanto místico cuando se le relaciona mediante el título lúdico con el salmo 51 (50), conocido por el nombre de “Miserere”. En este salmo se habla de quien busca expiar sus culpas y pide la misericordia de dios para que perdone todas las negligencias cometidas en el pasado. Por lo anterior, encuentro cierta correspondencia con el poema de Diop, pues en él también se expone la miseria del pecador y su arrepentimiento, esas “penas lejanas” que se revelan frente al poeta como en un “sueño de niño” no dejan de

acometerlo puesto que siempre terminan por regresar a desteñir y quebrantar su espíritu solitario.

Una vez realizada la traducción rítmica del poema, podemos utilizarla, del mismo modo que utilizamos las traducciones libres I y II, para hacer una traducción final que incluya los más recientes hallazgos.

Traducción Final

Miseria

Lágrima, lágrima importuna
que cae muda, cuando es de queda,
Como un rayo de luna
la queda se empluma.

5 Corazón vasto como un sueño
sueño de niño
Que lejos sufre
A usted le llora
Tratos, tretas
10 de las horas
de antaño.

Murmullos, murmullos vecinos
que sin fin² se desgranán
que se desgranán sin fin³
15 sobre arduos caminos
sobre caminos vecinos.
Las penas,
Pequeñas penas,
Las grandes penas,
20 Penas en miras apenas

Vuelven
A desteñir
el souvenir.

Queja, queja dulce
25 por siempre huida
Que impulsa el alma baldía
Sobre el ala de un sueño
Se quiebra
Como el saché
30 de un
perfume
secreto.

La *Traducción final* presenta el resultado asimilado de todas las traducciones precedentes, en ella encontramos una estructura, un ritmo, rimas y juegos de palabras similares a los del texto original de Birago Diop. Los versos varían en métrica con respecto a los del original, sin embargo, el ritmo es *casi* el mismo, los encabalgamientos que se suceden en el poema en francés se establecen en el mismo sitio en la traducción al español, asimismo, los juegos sonoros son reproducidos parcialmente, con muchas variantes. Por ejemplo, en la primera estrofa encontramos una constante repetición de la consonante “l” y el sonido líquido que ésta produce invade esta primera estructura relacionando términos tales como “lágrima”, “empluma” y “luna”. Por otro lado, la palabra “queda” se convoca en su segunda acepción según el DRAE: “hora de la noche señalada en algunos pueblos para que todos se recojan, lo cual se avisa con la campana”, de modo que el sentido de la estrofa se ve apenas afectado e, incluso, obtiene un agregado al tomar cierto tenor político, pues el toque de queda se relaciona con un

gobierno opresivo, como el que veremos más tarde, en el siguiente apartado, que trata sobre la reclusión de Abdellatif Laâbi.

Por su parte, la segunda estrofa, que está repleta de juegos de palabras, se logró traducir con muy buenos resultados. En el caso de “sans fin” y “en vain” decidí servirme de la misma estructura pues ésta significa ambas cosas en español: *fin*² (en su segunda acepción según el *DRAE*) con el sentido de final o término y *fin*³ (en su tercera acepción) con el de intención u objetivo. En último lugar, es importante mencionar que optamos por el término “souvenir”, galicismo a todas luces, a pesar de que su significación en español alude *incontinenti* al pestífero consumismo. No obstante, tras una evaluación pertinente, consideré que el sentido de dicho vocablo está vinculado de cualquier modo a la memoria, al recuerdo-objeto u objeto-fetiché, que a su vez provoca la conmemoración de algo.

❖ *Caso 3: Laâbi y su visillo*

EL SIGUIENTE Y ÚLTIMO POEMA consta de versos libres, con un vocabulario cotidiano, suerte de denuncia que despliega el activista Abdellatif Laâbi (Marruecos, 1942), exiliado en Francia desde 1991 y acreedor del Gran Premio de la Francofonía en 2010. A continuación, muestro el poema (publicado aproximadamente en 1994) seguido del primer borrador de la traducción:

Je tire les rideaux
pour pouvoir fumer à ma guise
Je tire les rideaux
pour boire un verre
5 à la santé d'Abou Nouwas
Je tire les rideaux
pour lire le dernier livre de Rushdie
Bientôt, qui sait
il faudra que je descende à la cave
10 et que je m'enferme à double tour
pour pouvoir
penser
à ma guise

Borrador I

Cierro las cortinas
para poder fumar a gusto
Cierro las cortinas
para beber un vaso
5 a la salud de Abou Nouwas
Cierro las cortinas
para leer el último libro de Rushdie
Luego, quién sabe
sería necesario bajar a la cava
10 y encerrarme con doble llave
para poder
pensar
a gusto

Aunque este poema pudiera parecer más sencillo de traducir que los anteriores; ya sea porque el vocabulario florece con naturalidad o porque el ritmo, pausado, se presta fácilmente a la escucha; es preciso señalar que no es así, pues en realidad presenta serias complicaciones. En este caso en particular, sería innecesario empezar por una traducción del sentido (camino por el cual habíamos optado en las traducciones precedentes de Claudel y Diop), puesto que el poema es *suficientemente* claro de por sí. Inclusive, se podría decir que, en este primer borrador, ya nos encontramos con una traducción bien cohesionada, *casi* definitiva, salvo por algunos detalles como la métrica. No obstante, consideramos que lo más significativo del poema reside en la fuerza que posee, la determinación con la que se articula la denuncia y, al mismo tiempo, se busca la libertad. Por ello, es necesario seguir un procedimiento distinto al que usamos en poemas anteriores; ahora en vez de traducir a partir del ritmo o del sentido, trataremos de traducir el *tono*, es decir, la situación emocional manifiesta, por decirlo académicamente, no sin antes hacer un segundo borrador mejorado y con anotaciones, con el objetivo de obtener una traducción aún más rítmica y más consistente que la presentada en el *Borrador I*.

Borrador II

[con anotaciones]²³

Cierro las cortinas
para poder fumar a placer
Cierro las cortinas
para beber una copa

²³ Véase supra nota 13.

- 5 a la salud de Abú Nuwás²⁴
Cierro las cortinas
para leer el último libro de Rushdie²⁵
Luego... quién sabe
tendré que bajar a la cava
- 10 y encerrarme a calicanto
para poder
pensar
a placer

Una vez realizada la indagación pertinente, exhibida en las anotaciones, sabemos que el poema no sólo denuncia la represión monstruosa que sufrieron los personajes de que habla, también defiende la libertad de expresión y el libre pensamiento de todo individuo. Así, el poema adquiere más vehemencia, una fuerza descomunal invade cada verso y esa fuerza es justamente la que buscamos mantener, *traducirla* al idioma de llegada, desplazando o supliendo nuestro centro para instalarnos y traducir, lúdicamente, desde el elemento tonal.

²⁴ Abou Nouwas (Ahvaz, Irán, 747 - Bagdad, 815). Figura destacada en la poesía de inspiración beduina de siglo VIII que buscaba alejarse de la poesía árabe tradicional para introducir poemas de amor, báquico y erótico, de corte homosexual. Hay varias versiones sobre su muerte, una de ellas sugiere que Nuwás murió en prisión, tras su encierro por un verso sacrílego a propósito del profeta. Por otro lado, Federico García Lorca considera que Nuwás, junto con Ibn Farid, encarna la contracultura que denuncia todas las taras de Occidente.

²⁵ Salman Rushdie (Bombay, 19 de junio de 1947). Escritor y ensayista cuya obra *Los versos satánicos* causó controversia en el mundo musulmán debido a la supuesta irreverencia con que trata la figura de Mahoma. Por lo que fue perseguido e incluso se ofreció una recompensa de aproximadamente tres millones de dólares por su asesinato, de modo que Rushdie permaneció escondido varios años bajo la protección del gobierno británico. Diversas manifestaciones contra el libro de Rushdie, que lo acusaban de “blasfemo contra el islam”, se sucedieron en todo el mundo y los traductores de *Los versos satánicos* fueron agredidos; el traductor japonés fue asesinado, el italiano, golpeado en Milán, el noruego, tiroteado frente a su casa y más de 30 personas murieron al ser quemadas por manifestantes que protestaban contra Aziz Nesin, traductor de Rushdie al turco. Por eso, colegas, nunca deben traducir a Rushdie...

Traducción libre I

[tono folclórico]

Cierro las cortinas
para echarme un tabiro
Cierro las cortinas
para embriagarme
a la salud de Abou Nuwás
Cierro las cortinas
para reventarme el último libro de Rushdie
Luego, qué chingados
Me voy a tener que mover
para no caer en cana
Para poder
pensar
agustín lara

Traducción libre II

[a modo de palimpsesto]

Cierro los estores
para fumar a mi antojo
Cierro los estores
para brindar
a la salud de García Lorca
Cierro los estores
para leer el último libro de Galeano
¿Y luego? ¡Quién sabe!
¿tendré que refugiarme en un foso
para poder
pensar
a mi antojo?

La primera traducción libre, que para algunos aparecerá con un tono más bien jocoso, resulta ser de índole decididamente académico pues, a través de ella, logramos percibir un elemento del poema que hasta ahora permanecía oculto: la oralidad. Henri Meschonnic apunta que la supresión de signos de puntuación no comprende una supresión *hic et nunc* de la puntuación, sino un llamado para que el lector examine los espacios en blanco, la tipografía, la unidad-página y los vínculos entre ritmos visuales y ritmos audibles, generando así un nuevo sentido de oralidad (211). De este modo, podemos decir que la *Traducción libre I* es de suma importancia pues muestra un virtuoso, florido vocabulario que resalta el carácter oral contenido en el poema original.

Por otra parte, las traducciones II (pág. 44) y III (para continuar la lectura es necesario ver previamente las págs. 47 y 48 del presente trabajo) pertenecen al distinguido grupo de lo que llamo “traducciones palimpsestuosas” [sic], textos que surgen duplicados, como calcas apócrifas del poema, y se construyen en contextos y situaciones distintas a las del original con el fin de acercar (lúdicamente) al lector/traductor hacia una mejor comprensión del texto de partida, aunque también para referenciar el texto de llegada.

En el caso de la *Traducción Libre II* suplantamos las referencias metatextuales del autor, quien hace alusión al poeta persa Abu Nuwás y al autor de *Los versos satánicos*, Salman Rushdie. Para ello, fue necesario acudir a las indagaciones que previamente anotamos para el *Borrador 2*, en las cuales descubrimos que ambos personajes fueron asediados por cuestiones religiosas. Así también, García Lorca fue perseguido y asesinado por cuestiones políticas,²⁶ lo mismo que Eduardo Galeano, cuyo libro *Las venas abiertas de América Latina* fue censurado por las dictaduras militares de

²⁶ También por su orientación sexual.

Uruguay, Chile y Argentina. Si bien las situaciones no son las mismas, se puede establecer un vínculo parcial entre dichos autores y sus circunstancias, que el traductor/lector puede utilizar (no para sino) con el fin de comprender mejor, con ejemplos que le son más familiares, las referencias establecidas en el poema original; en este caso, el texto denuncia la persistente censura de la libertad de expresión, sobre todo, en el ámbito literario. Además, esto revela el carácter autorreferencial del poema pues sabemos que Laâbi también fue prisionero y exiliado político.

Enseguida, tenemos la *Traducción libre III* (págs. 47 y 48), la cual conserva las referencias metatextuales del original, pero propone una relación a nivel del paratexto con la inclusión de una imagen que *refuerza e ilustra* el contenido del poema. Por un lado, los versos 9 y 10 son representados gráficamente; la cerradura de la cava donde el autor deberá encerrarse para poder pensar libremente y evitar ser perseguido como los personajes que en el texto se mencionan, mientras una llave inminente se aproxima con dramatismo, ya sea para concretar el encierro *à double tour* o para abrir la cerradura, salir de esa caverna y enfrentar la realidad que se vive ahí afuera. Es el lector quien decide. Además, esta traducción incluye un nuevo elemento: a través de la cerradura se entrevé una mujer sosteniendo una pancarta con la frase “¿Qué cosecha un país que siembra cuerpos?”, imagen que implícitamente nos remite al contexto de una manifestación y, específicamente, para ojos expertos, una manifestación en México (2015). Esto tiene como objetivo relacionar los eventos de que trata el poema con las desapariciones forzadas y los homicidios que ocurren en nuestro país, sobre todo, en lo que se refiere a la libertad de prensa pues sabemos que en los últimos 25 años han sido asesinados 120 periodistas,²⁷ sin mencionar otros casos de violencia.

²⁷ <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/sociedad/2016/02/3/registran-120-periodistas-asesinados-en-mexico-en-los-ultimos-25>, consultado el 22 de junio de 2016.

*Traducción libre III
[a modo de palimpsesto,
con algo de caligrama]*



Foto: Adolfo Vladimir / CUARTOSCURO. Diseño: Pola San Loz

			CIERRO
			LAS CORTINAS PAR
		A PODER FUMAR A MI AN	
		TOJO CIER	RO LAS CO
RTINAS PARA BRINDAR A LA SALUD DE ABÚ NUWÁS CI			ERRO LA
S CORTINAS PARA LEER EL ÚLTIMO LIBRO DE RUSHDIE Y			LUEGO Q
UIÉN SABE... TENDRÉ QUE DESAPARECER EN UN FOSO O			ENCERR
ARME CO	N DOBLE	LLAVE PA	RA PODE
R PENSA	R A MI A	NTOJO CIERRO LAS CORTI	
INAS PA	RA PODE	R FUMAR A MI ANTOJO	
CIERRO	LAS COR	TINAS PARA BRIN	
		DAR POR A	

Finalmente, realizamos una traducción definitiva que tomó los hallazgos más importantes de cada una de las traducciones libres, así como de los borradores *I* y *II*: la oralidad, el tono, el ritmo visual, *et cætera*. En dicha traducción logramos mantener la estructura del original, la visible oralidad, así como el ritmo pausado. La mayor complicación reside en el tono de denuncia que manifiesta el autor, para ello fue necesario emplear frases breves pero frenéticas, con un dejo de ironía evidente. Por ejemplo, la fórmula “a mi gusto”, sugerida en los primeros borradores, es reemplazada por la fórmula “a mi antojo”, locución enérgica que acrecienta la sensación de resistencia y determinación que exige el poema. Por otro lado, las constantes aliteraciones presentes a lo largo de todo el texto encuentran en esta traducción excelentes alternativas, notablemente, podemos mencionar dos. Primero, en el verso 4, “pour boire un verre” se convierte en “para tomar un trago”, espíritu coloquial que sustituye el sonido “b” por el de la “t”, alterando un poco el sentido del verso, pero manteniendo la cadencia del original. Enseguida, en el bordón séptimo, “pour lire le dernier livre de Rushdie”, la aliteración es doble pues hay una muchedumbre embravecida de erres, y también nos hallamos delante de la liquidez aludida por las alargadas eles, así, opté por el vocablo “último” en vez de “reciente”, sustituyendo la erre de “dernier” por la ele de “último”, favoreciendo de este modo la aliteración líquida.

Traducción Final

Cierro las cortinas
para poder fumar a mi antojo
Cierro las cortinas
para tomar un trago
5 a la salud de Abú Nuwás
Cierro las cortinas
para leer el último libro de Rushdie
Luego, quién sabe
tendré que bajar a la cava
10 y encerrarme con doble llave
para poder
pensar
a mi antojo

Conclusiones

LA TRADUCCIÓN LÚDICA propone una alternativa a la “traducción tradicional”; desde el modo de concebir una traducción hasta la manera en que el acto de traducir se lleva a la práctica, esto es, como un lugar de encuentros e implicaciones que, como ya lo señalé, alienta lo diverso, lo mismo que la diversión, y dentro del cual los elementos son intervalorizados, es decir, ninguno se ve degradado frente a otro. A pesar de no seguir un método estrictamente ortodoxo, la propuesta y las traducciones demuestran que la traducción lúdica puede ser más precisa que la académica o canónica debido a su potencialidad de *playground*; la suplementariedad de los elementos poéticos hace de esta manera de traducir una práctica más completa y, quizá, más consciente.

Los alcances de la traducción lúdica se pueden condensar esencialmente en los siguientes tres puntos.

1) La traducción lúdica, una vía para la comprensión de lo diverso

LA TRADUCCIÓN LÚDICA abre nuevos panoramas en el campo de traducción de poesía. Antes se creía que era imposible traducir fielmente un poema debido a todos los elementos que *están en juego* —y que hemos mencionado tanto a lo largo de este trabajo—, razón por la cual los traductores habían optado por enfocarse en sólo uno de ellos, generalmente, el sentido del poema. En consecuencia, los elementos restantes se veían reducidos a un mero encuentro fortuito. En la traducción lúdica, por el contrario, se busca mantener todos y cada uno de los elementos integrantes del poema,

sustituyendo el punto focal de la(s) traducción(es) desde las perspectivas necesarias (traducción de *tout-monde*), para llegar a una traducción más **vívida** del poema, cuyo influjo y reflujo con otros poemas de otras culturas es reflejo de unas y otras culturas, esto es, un lugar común donde una idea sobre el mundo descubre una idea sobre el mundo.

2) Del juego a la resistencia

ANTERIORMENTE mencioné la propuesta de resistencia (hacia los sistemas político-sociales establecidos, hacia los discursos dominantes y promotores del “*soft colonialism* en general) que se ejerce desde una corriente de la traducción postcolonial, específicamente, la vertiente activista. Entre algunas de las aportaciones de la teoría postcolonial, está la participación activa del traductor; una de las responsabilidades de este traductor-activista consiste en devolver la voz a los desclasados o subalternos (traductor cimarrón, diría Jean-Marc Gouanvic), es decir, su función es la de legitimar los discursos surgidos en la periferia o, lo que es lo mismo, centralizarlos. No obstante, en la traducción lúdica los términos periferia y centro son obsoletos.

Al establecerse en el ámbito del juego, el traductor lúdico puede desplazarse libremente originando una multiplicidad de centros y, consecuentemente, un sinfín de periferias, esto es, en palabras de Derrida, el movimiento de la *suplementariedad*. De acuerdo con Michel de Certeau, hay “mil maneras de hacer/deshacer el juego del otro, es decir, el espacio instituido por otros” (*La invención de lo cotidiano I: artes de hacer* 22), y una de ellas sin duda es el juego mismo.

3) La traducción lúdica como recurso didáctico

ES USUAL ENCONTRAR la escisión entre investigación, crítica, didáctica, traducción y estudios culturales, pero la realidad es que todas estas áreas convergen entre sí. Los investigadores, los traductores, los profesores, lo mismo que los críticos y los lingüistas se formaron dentro de un aula. Ahí reside la importancia y la necesidad imperiosa de mantener un vínculo con la institución escolar para proponer nuevas prácticas dentro de ese dispositivo del cual todos formamos parte, sea gustosa o reprimida y desconsoladamente. Si no somos nosotros, ¿quién va hacerlo? Todo alumno lleva consigo la responsabilidad de hacer de la institución un lugar mejor, de buscar nuevas y mejores vías en el ámbito de la educación.

Así, la traducción lúdica puede servir también para la didáctica de la traducción al tratarse de un método dinámico y campechano, basado en el juego de las significaciones, los sonidos y la estructura. Los ejercicios que se realizan durante el proceso bien podrían ser ejecutados dentro de un aula, así como los mismos alumnos podrían descubrir o indagar nuevas maneras de llegar a una comprensión más completa del poema. Para ello se tendría que empezar por eliminar las barreras entre lo académico y lo lúdico, como si el juego interfiriera en el proceso de aprendizaje o como si la enseñanza que reside en lo serio fuera la única y verdadera.

ANEXOS

Paul Claudel y su miniatura

Les anges avec le ciel
abeilles avec le miel
le luth au lys qui se mêle
du calice et de l'ombelle
5 le papillon qui se démêle
au fond de la nuit réelle
vierges sages et fidèles
les étoiles pêle-mêle
toutes les cloches pêle-mêle
10 Priez pour Paul Claudel !

Los ángeles con el cielo
abejas con la miel
el láud a la lis que se mezcla
del cáliz y de la umbela
5 la mariposa que se desenreda
al fondo de la noche real
vírgenes sabias y fieles
las estrellas **pêle-mêle**
todas las campanas **pêle-mêle**
10 Recen por Paul Claudel!

Los ángeles van al cielo
Las abejas a la miel
El laúd de lis busca comunión
Con el cáliz y los pámpanos
Mas la mariposa anuncia la Palabra
En mitad de la honda noche oscura
Vírgenes los astros sabios y fieles
Escuchan atentos el designio
Y la campanada
Para iniciar
Plegarias
Para Paul Claudel

Borrador II

Los ángeles van al cielo
las abejas a la miel
laúd de lis que se mezcla
al cáliz y a la umbélula
5 la mariposa que se revela
al fondo de la noche cierta
vírgenes doctas y fieles
las estrellas confundidas
todas las estrellas confundidas.
10 ¡Recen por Paul Claudel!

Andiele nebo andare
vechela andare mied
lutna lis-z se messturá
dele kalig e delokolitse
motylia in lúchere
enjarnie noapte etserna
viguier gnosos e túshmialor
Ó stela pentru nebunie
Ó yerezá pentru nebunie.
Mod'lít per toate nóyios Al'áhs!

Traducción final

Ángeles al cielo
abejas a la miel
laúd de lis que se mezcla
al cáliz y a la umbélula
5 la mariposa que se revela
al fondo de la noche cierta
vírgenes sabias y fieles
las estrellas por babel
todas las campanas por babel.
10 ¡Oren por Paul Claudel!

Birago Diop y su miseria

Misère

à Jô KA

Larme, larme importune
qui choit sans bruit, dans la nuit
Comme un rayon de lune
dans la nuit qui fuit.

5 Le cœur vaste comme un rêve
un rêve d'enfant
Souffrant ailleurs
Vous pleure
Serments, leurres
10 des heures
d'antan.

Murmures, murmures indistincts
qu'on égrène sans fin
qu'on égrène en vain
15 sur les longs chemins,
Sur les chemins indistincts.
Les peines,
Les petites peines,
Les grandes peines
20 les peines lointaines
Reviennent
Ternir
le souvenir.

Plainte, plainte douce
25 sans cesse envolée
Que pousse
l'âme esseulée
Sur l'aile d'un rêve
Elle crève
30 Comme le sachet
d'un
parfum
secret.

Novembre 1929.

Miseria

Lágrima, lágrima inoportuna
que cae/se desploma sin ruido, en la noche
Como un rayo de luna
en la noche que huye.

5 El corazón vasto como un sueño

Un sueño de niño
Sufriendo lejos
A usted llora
Juramentos, señuelos

10 de las horas
de antaño.

Murmullos, murmullos indistintos
que se desgranán sin fin
que se desgranán en vano

15 en los largos caminos,
En los caminos indistintos.

Las penas,
Las pequeñas penas,
Las grandes penas

20 las penas lejanas

Regresan
A palidecer
el recuerdo.

Lamento, lamento dulce

25 sin cesar volado lejos

Que impulsa
el alma abandonada/sola
Sobre el ala de un sueño
Revienta/Muere

30 Como la bolsita/el **sachet**/fundita
de un
perfume
secreto.

Miseria

Lá
grima,
lágrima
inoportuna
como la pluma
que se cae de un
pájaro en la noche
Como un rayo de luna
en la noche oscura en que
todo empluma. El vasto cora
zón que a usted llora cual sueño
de niño Sufriendo en un lugar dista
nte Sermones, señuelos de las horas
de antaño. Murmullos, murmullos incier
tos que se desgranán interminablemente
que se desgranán inútilmente por los larg
os caminos, Los largos caminos inciertos. Lo
s pesares Los exiguos pesares, Los grandio
sos pesares los remotos pesares Siempre
terminan por Nublar el recuerdo. Lame
ntación, dulce lamentación Desahuci
ada incansable Que el alma sola
Impulsa Sobre el ala de un sue
ño Muere Como el sachet
de un perfume se
creto.

MISERIA

Lá
grima,
lágrima
inoportuna
como la pluma
que se cae de un
pájaro en la noche
Como un rayo de luna
en la noche oscura en que
todo empluma. El vasto co
razón que a usted llora cual
sueño Sueño de niño Sufrien
do en un lugar distante Ser
mones, señuelos de las
horas de antaño.

Mur
mullos,
murmillos
inciertos que
se desgranán in
terminablemente
que se desgranán inútil
mente por los largos cami
nos, Los largos caminos incier
tos. Los pesares Los exiguos
pesares, Los grandiosos pesa
res los remotos pesares
Siempre terminan por Pa
lidecer el recuerdo.

La
Men
tación,
dulce lamen
tación Desahu
ciada incansable
Que el alma sola
Impulsa Sobre el ala
de un sueño Revienta
Como el sachet de
Un perfume
secreto.

Miseria

Lágrima, lágrima inoportuna
que cae sin ruido, en la noche oscura
Como un rayo de luna
de noche cuando todo empluma.

5 El corazón vasto como un sueño
un sueño de niño
Llorando por usted
Sufriendo en otro sitio
Sermones, señuelos
10 de las horas
de antaño.

Murmullos, murmullos indistintos
que desgranamos infinitamente
que desgranamos vanamente
15 por los largos caminos,
por los caminos indistintos.
Las penas,
Las pequeñas penas,
Las grandes penas
20 las penas lejanas
Vuelven
A desteñir
el recuerdo.

Lamento, lamento dulce
25 sin remedio extraviado
Que impulsa
el alma solitaria
Sobre el ala de un sueño
Se quiebra
30 Como la escarcela
de un
perfume
secreto.

Miserere

Dáakri, dáakrimam portúna
que pozi ñe brúo, dal núbeo.
Bez padú so melú
ti neisí yestavví.
Li quer fastu col ena óniro
óniro di paidi
Suférino andierso
Vol plakat
Siblar, arpat
o tunt
ann'tar.

Murinós, murinós ampár
kenos atvalk corá
kenos atvalk mará
su líberi proménea
su prómene ampár
esdanie
i pieni esdanie
i creiso esdanie
esdanie in lonantsa
Voltebe
Álbat
memento.

Planto, planto dolche
bez corá es plumé
Cui pulso ánima síngula
So l'uchel a óniro
Lei vóyiro
Tel li sachet
Ce
tam-tam
secret.

Miseria

Lágrima, lágrima importuna
que cae muda, cuando es de queda,
Como un rayo de luna
la queda se empluma.

5 Corazón vasto como un sueño
sueño de niño
Que lejos sufre
A usted le llora
Tratos, tretas
10 de las horas
de antaño.

Murmullos, murmullos vecinos
que sin fin² se desgranán
que se desgranán sin fin³
15 sobre arduos caminos
sobre caminos vecinos.
Las penas,
Pequeñas penas,
Las grandes penas,
20 Penas en miras apenas
Vuelven
A desteñir
el souvenir.

Queja, queja dulce
25 por siempre huida
Que impulsa el alma baldía
Sobre el ala de un sueño
Se quiebra
Como el saché
30 de un
perfume
secreto.

Abdellatif Laâbi y su visillo
(también podría ser con ce de cigarro)

Je tire les rideaux
pour pouvoir fumer à ma guise
Je tire les rideaux
pour boire un verre
5 à la santé d'Abou Nouwas
Je tire les rideaux
pour lire le dernier livre de Rushdie
Bientôt, qui sait
il faudra que je descende à la cave
10 et que je m'enferme à double tour
pour pouvoir
penser
à ma guise

Cierro las cortinas
para poder fumar a gusto
Cierro las cortinas
para beber un vaso
5 a la salud de Abou Nouwas
Cierro las cortinas
para leer el último libro de Rushdie
Luego, quién sabe
sería necesario bajar a la cava
10 y encerrarme con doble llave
para poder
pensar
a gusto

Cierro las cortinas
para poder fumar a placer
Cierro las cortinas
para beber una copa
5 a la salud de Abú Nuwás
Cierro las cortinas
para leer el último libro de Rushdie
Luego... quién sabe
tendré que bajar a la cava
10 y encerrarme a calicanto
para poder
pensar
a placer

Traducción libre I (folklórica)

Cierro las cortinas
para echarme un tabiro
Cierro las cortinas
para embriagarme
a la salud de Abou Nuwás
Cierro las cortinas
para reventarme el último libro de Rushdie
Luego, qué chingados
Me voy a tener que mover
para no caer en cana
Para poder
pensar
agustín lara

Cierro los estores
para fumar a mi antojo
Cierro los estores
para brindar
a la salud de García Lorca
Cierro los estores
para leer el último libro de Galeano
¿Y luego? ¿Quién sabe!
¿tendré que refugiarme en un foso
para poder
pensar
a mi antojo?

Traducción final

Cierro las cortinas
para poder fumar a mi antojo
Cierro las cortinas
para tomar un trago
5 a la salud de Abú Nuwás
Cierro las cortinas
para leer el último libro de Rushdie
Luego, quién sabe
tendré que bajar a la cava
10 y encerrarme con doble llave
para poder
pensar
a mi antojo



Foto: Adolfo Vladimir / CUARTOSCURO. Diseño: Pola San Loz

			CIERRO
			LAS CORTINAS PAR
			A PODER FUMAR A MI AN
		TOJO CIER	RO LAS CO
RTINAS PARA BRINDAR A LA SALUD DE ABÚ NUWÁS CI			ERRO LA
S CORTINAS PARA LEER EL ÚLTIMO LIBRO DE RUSHDIE Y			LUEGO Q
UIÉN SABE... TENDRÉ QUE DESAPARECER EN UN FOSO O			ENCERR
ARME CO	N DOBLE	LLAVE PA	RA PODE
R PENSA	R A MI A	NTOJO CIERRO LAS CORTI	
INAS PA	RA PODE	R FUMAR A MI ANTOJO	
CIERRO	LAS COR	TINAS PARA BRIN	
		DAR POR A	

Bibliografía

BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. Impreso.

_____. "Carnaval y literatura." *Eco* 1976: 310-318. Impreso.

BARRENA, Sara. "La traducción como actividad creativa: El caso de Charles S. Peirce". Universidad de Navarra. 26/09/2012. Consultado el 22/10/2015. <<http://www.unav.es/gep/TradActividadCreativa.html>>.

CLAUDEL, Paul. *Miniaturas = Miniatures /.* México D.F.: Tucán de Virginia, 1968. Impreso.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. Ciudad de México: ITESO-IBERO, 2000. Impreso.

_____. *La invención de lo cotidiano II: habitar, cocinar*. Ciudad de México: ITESO-IBERO, 2000. Impreso.

DERRIDA, Jacques. "La structure, le signe et le jeu dans les discours des sciences humaines", *L'écriture et la différence*. París: Éditions du Seuil, 1967. 409-428. Impreso.

ECO, Umberto. *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Barcelona: Lumen, 2008. Impreso.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*. Le Plessis-Trévisé: Gallimard, 1996. Impreso.

HUIZINGA, Johan. *De lo lúdico y lo serio*. Madrid: Casimiro, 2014. Impreso.

- _____. *Homo Ludens: A study of the play-element in culture*. Londres: Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1949. Impreso.
- JILL-LEVINE, Suzanne. *The Subversive Scribe*. Saint Paul (Minnesota) : Graywolf Press, 1991. Impreso.
- LAÂBI, Abdellatif. *Le spleen de Casablanca*. París : Éditions de la Différence, 1996. Impreso.
- MABANCKOU, Alain, comp. *Poésie africaine. Six poètes d'Afrique francophone : Léopold Sédar Senghor, Birago Diop, Jacques Rabemananjara, Bernard B. Dadié, Tchicaya U Tam'Si, Jean-Baptiste Tati Loutard*. L'Isle-d'Espagnac : Éditions Points, 2010. Impreso.
- MESCHONNIC, Henri. *Célébration de la poésie*. Saint-Amand-Montrond : Éditions Verdier, 2001. Impreso.
- SIMON, Sherry y Paul ST-PIERRE, eds. *Changing the terms: translating in the postcolonial era*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2000. Impreso.
- STRATFORD, Madeleine. "Pizarnik through Levine's Looking Glass: How Subversive Is the Scribe?". *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 89-116. Consultado el 21/10/2016. < <http://id.erudit.org/iderudit/017826ar> >.
- TIMOCZKO, Maria, comp. *Translation, Resistance, Activism*. Michigan: University of Massachusetts Press, 2010. Impreso.