



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

UNA ERÓTICA DE LA TRADUCCIÓN. *MIMNERMOS: THE BRAINSEX
PAINTINGS* DE ANNE CARSON.
TRADUCCIÓN COMENTADA Y ANOTADA

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRA EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

SILVIA JIMÉNEZ BARBA

ASESORA

DRA. MARÍA ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ

COASESOR

MTRO. JUAN CARLOS CALVILLO REYES

Para los que en estos casi tres
años me enseñaron sobre otros
tipos de amor:

José

Cecilia, Claudia, Fernanda, Isabel, Patricia, Victoria

AGRADECIMIENTOS

Hacer una tesis es un trabajo difícil que yo no hubiera podido lograr sin la ayuda de las siguientes personas: mi querida asesora, la Dra. Elena Madrigal, que además de haber sido una gran profesora en una de las clases más importantes de la maestría, fue muy atenta y paciente al leer este trabajo. Al Mtro. Calvillo le agradezco su ayuda con la traducción y durante la primera parte de mi *opus magnum*. El Dr. Adrián Muñoz me leyó en tres ocasiones y me escuchó muchas veces más hablar de Anne Carson, así que estoy muy agradecida por sus observaciones, y sobre todo porque le gustó lo que hice. El Dr. Raúl Torres es un querido profesor mío y es para mí un honor que haya leído esta tesis; sus comentarios siempre son muy eruditos. Al Dr. Anthony Stanton no tenía el placer de conocerlo antes de su revisión, por lo que le debo muchas gracias: su atenta lectura me ayudó a corregir muchas faltas y a pensar en problemas que no había considerado antes. En los coloquios de tesis, también las observaciones de la Dra. Nayeli Castro y Dra. Danielle Zaslavsky me ayudaron a mejorar mi marco teórico y la organización de la información.

Pero no sólo fue a mi comité lector a quien molesté con preguntas y opiniones, también mis seres queridos sufrieron las consecuencias de la dificultad de traducir a Anne Carson. Cecilia y Patricia fueron lectoras oficiales en un coloquio, así como en las redes sociales y a la hora de la comida, junto con Victoria, tan buena para dar consejos, y Armando y Mauricio, muy buenos para escuchar. Isabel y su dibujo de mí con Anne Carson me ayudaron a inspirarme. Finalmente agradezco de todo corazón a José, que siempre me escucha, me lee, me ayuda con la bibliografía y me perdona.

ÍNDICE

Introducción	2
I. Anne Carson. Vida, obra y poética	7
II. La traducción de los clásicos grecolatinos como reescritura	29
III. Traducción creativa	35
IV. <i>Mimnermos: The Brainsex Paintings</i> . Comentario	46
V. Fragmentos y comentarios	66
VI. El ensayo. Texto confrontado	113
Comentario a <i>Mimnermos and the Motions of Hedonism</i>	136
VII. Las entrevistas	147
Comentario a <i>Las entrevistas de Mimnermo</i>	157
Conclusión	164
Bibliografía	169

Introducción

I was even then acquainted with the [classical] poets... and perhaps it was the immature and immoderate love of them which stamped first, or rather engraved, these characters in me; they were like letters cut into the bark of a young tree, with which the tree still grows proportionally.
Abraham Cowley

Equiparar el deseo por el cuerpo de otro con el deseo por la lectura y escritura ha sido un tópico constante en la literatura. En el *Fedro*, Platón usó los discursos sobre el amor para decir que, así como primero hay lujuria y de ella nace el amor, de la retórica puede surgir la argumentación filosófica. El fr. 31 de Safo parece ser el relato de un triángulo amoroso, pero también puede leerse como el deseo de plasmar con letras el reconocimiento de sí mismo.¹

Georges Bataille dice que la crisis erótica es el momento preciso en que se reconoce la individualidad. Reconocer la distancia que te separa del ser al que amas, o al menos al que deseas, te obliga a reconocer tu individualidad, o la falta de ella: “As Sokrates tells it, your story begins the moment Eros enters you. That incursion is the biggest risk of your life. How you handle it is an index of the quality, wisdom, and decorum of the things inside you. As you handle it you come into contact with what is inside you, in a sudden and startling way. You perceive what you are, what you lack, what you could be.”² La literatura escrita comienza con el dolor de esta distancia entre amado y amante, pues los primeros en escribir sus creaciones poéticas fueron los primeros en hablar del amor.³ ¿Es un anhelo por el otro o

¹ Cfr. Anne CARSON, “‘Just for The Thrill’: Sycophantizing Aristotle’s *Poetics*”, *Arion*, 1, 1 (1990), pp. 142-154.

² A. CARSON, *Eros The Bittersweet*, Champaign-Londres, Dalkey Archive Press, 1986, p. 45.

³ Es una coincidencia que a Carson le intriga: “Is it a matter of coincidence that the poets who invented Eros, making of him a divinity and a literary obsession, were also the first authors in our tradition to leave us their poems in the written form?”, A. CARSON, *ibid.*, p. 41.

por tu entereza? De cualquier manera, es una pulsión que crea literatura, y quizá sean inseparables, como se ha dicho a propósito de Bataille:

Existe apasionamiento erótico sólo a través de la narración de las pasiones ajenas: mientras que la sexualidad es espontánea e inmediata, el erotismo pasa a través del filtro de la imaginación; esto implica y exige el doble de la narración. Por ello, la realización del deseo erótico es siempre el teatro, la representación, la puesta en acto de un texto que existe con anterioridad y que es la condición de cualquier pasión.⁴

También Marguerite Duras afirma que el deseo es una actividad latente y que por eso es similar a la escritura: “se desea como se escribe, siempre”.⁵ Pero los lectores también pueden sentir esta atracción por el texto escrito. La novelista Eudora Welty dice de su madre: “She sank as a hedonist into novels. She read Dickens in the spirit in which she would have eloped with him.”⁶ Asimismo, Virginia Woolf considera la lectura como un acto disociativo: “we split into two parts as we read [...] the state of reading consists in the complete elimination of the ego, while promising perpetual union with another mind.”⁷

Mimnermos: The Brainsex Paintings es el retrato del deseo erótico que puede existir entre el lector y la obra que está leyendo, deseo que se refleja en una relación amorosa con el autor.

Esta tesis está cruzada por diferentes relaciones. Primero, las que están dentro del texto fuente: Mimnermo y Anne Carson, tradición literaria y traducción, literatura antigua y

⁴ Mario PERNIOLA, *El iconoclasma erótico de Georges Bataille*, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632014000100008 consultado el 15 de octubre 2016.

⁵ En una entrevista publicada el 14 de noviembre de 1986 en *Le Nouvel Observateur*, apud Berenice ROMANO HURTADO, *Deseo y plasticidad narrativa en Ana Clavel*, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/deseo-y-plasticidad-narrativa-en-ana-clavel/> consultado el 12 de octubre 2016.

⁶ apud, Jan NORDBY GRETLUND y Karl-Heinz WESTARP (eds.) *The Late Novels of Eudora Welty*, Columbia, S.C., University of South Carolina Press, 1998, p. 177.

⁷ Ceridwen DOWEY, “Can Reading Make You Happier?” en *The New Yorker*, junio 2015, <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/can-reading-make-you-happier> consultado el 15 de octubre 2016.

moderna, un género literario y otro, y segundo, las del texto fuente y meta en el marco de un proyecto que contempla la teoría y la práctica de la traducción. No es el objetivo principal demostrar o no la eficacia de una teoría, pero al final podremos ver qué tanto se unieron ambas en el desarrollo de la propuesta. Cerniéndose sobre dichas relaciones está la mía con Anne Carson. Es la relación que organiza todo el discurso de la tesis, ya que cada capítulo busca explicar algún aspecto de cómo me relaciono yo con el original, que sin duda está condicionado por mi formación y mis lecturas. Si bien trato de explicarlo por medio de la teoría de la traducción, no deja de ser una experiencia personal y particular.

El poema de Carson fue publicado en 1980, en *Plainwater*,⁸ donde se reúnen otras obras. Consta de tres partes: la primera son fragmentos del poeta lírico arcaico griego, del cual no se sabe mucho más que su lugar de origen y los aproximadamente 80 versos que de él sobreviven. Según se hará evidente en los comentarios, los fragmentos en inglés sólo mantienen un eco distante del original griego. La segunda parte es un ensayo, “Mimnermos and the Motions of Hedonism”, donde se explora el tema principal del lírico griego: el tiempo y su postergación por medio del hedonismo y la expresión formal de este contenido. La tercera parte es una entrevista a Mimnermo, para la cual Anne Carson realiza un viaje literario por el tiempo.

La autora es Anne Carson. Es canadiense y doctora en filología clásica. Ha sido profesora de literatura griega, pero es más conocida como poeta, incluso fue la primera mujer en ganar el premio de poesía T.S. Eliot. También ha publicado traducciones de obras clásicas y en sus creaciones poéticas incorpora elementos de esta tradición literaria. El capítulo que

⁸ Anne Carson, *Plainwater: Essays and Poetry*, Nueva York, Vintage, 2015.

lleva su nombre tiene como propósito conocer su obra y estética y no su persona, así como estar familiarizados con las principales características de su estilo, para saber en qué elementos hay que poner especial atención en los textos fuente y meta.

La teoría de la traducción que me ha servido de apoyo es la expuesta por el académico checo Jiri Levý en su libro *The Art of Translation* de 1965. Dicho estudio fue contemporáneo de Roman Jakobson pero no ha tenido tanta influencia como podría esperarse de una obra tan erudita, porque hasta antes del 2011, año en que una traducción al inglés se hace accesible, sólo había una traducción al alemán. En el capítulo del marco teórico no resumiré todo lo que dice en torno a esta disciplina, pues es un libro muy amplio y detallado, sino que sólo comentaré las ideas que son pertinentes para el texto fuente. Su teoría es lo suficientemente general como para trabajar con diversos tipos de obras, y sus propuestas me han servido como un principio rector de mi traducción, más que como manual de consulta para cada decisión. Formulo el objetivo de este trabajo a partir de su teoría: hacer una traducción creativa de *Mimnermos: The Brainsex Paintings*, conservar el mismo efecto y la misma función, es decir, que sea una obra de arte.

En los comentarios de la traducción expondré cuál es el efecto de algunas partes en específico y cómo lo he rehecho con las herramientas del español, con el propósito de que *Los retratos sexometales* sean tan poéticos, y de la misma manera, que *The Brainsex Paintings*. Puesto que el efecto es total, como la obra, opto por detallar selectivamente cómo llegué a una decisión y por qué he preferido una palabra antes que otra. El objetivo es que las elecciones particulares dependan del principio rector general y que se sostengan por sí solas sin necesidad de explicaciones superfluas.

Para cerrar, sólo explicaré que cada una de las tres partes del texto fuente está intercalada con el texto meta y con el comentario, a fin de que todo pueda ser aprehendido con mayor facilidad.

I. Anne Carson. Vida, obra y poética

To explain what I do is simple enough. A scholar is someone who takes a position. From which position, certain lines become visible. You will at first think I am painting the lines myself; it's not so. I merely know where to stand to see the lines that are there. And the mysterious thing, it is a very mysterious thing, is how these lines do paint themselves.

Anne Carson

Anne Carson. Su formación y la academia

No hay mucho que decir sobre la vida personal de Anne Carson porque la información es poca y superflua.⁹ Ha ganado varios premios,¹⁰ como poeta y traductora. En sus más recientes creaciones multimediáticas, ha contado con la colaboración de su esposo, Robert Currie. Lo que me parece pertinente para esta tesis es señalar algunos detalles sobre su formación, su desempeño profesional como académica, traductora y creadora y la relación que estos ámbitos guardan con su poética. En cuanto a su formación, en la preparatoria estudió latín¹¹ y después tomó clases particulares de griego.¹² Las lenguas clásicas, y en especial el griego,

⁹ Nació el 21 de junio de 1950 en Toronto, Canadá. Su padre era gerente de bancos y por eso a lo largo de su infancia y adolescencia vivió en doce lugares. Ahora reside en Estados Unidos, en Michigan y Nueva York. Ha estado casada dos veces y no tiene hijos.

¹⁰ 1996 Lannan Literary Award, 1997 Pushcart Prize, 1998 Guggenheim Fellowship, 2000 MacArthur Fellowship, 2001 Griffin Poetry Prize por *Men in the Off Hours*, 2001 T. S. Eliot Prize por *The Beauty of the Husband*, 2010 PEN Award for Poetry in Translation, 2012 un grado honorífico de parte de la Universidad de Toronto, 2014 Folio Prize shortlist por Red Doc>, 2014 Griffin Poetry Prize Canadian winner también por Red Doc>.

¹¹ “We could take Latin or typing. And I took Latin, and then I regretted it and did typing the second year, but then went back to Latin,” John D’AGATA, “A Talk with Anne Carson,” *Brick*, 57 (otoño 1997), pp. 16.

¹² “I think I was in a shopping mall in Hamilton, Ontario in about 1965; I was trolling around the bookstore and for some reason they had a bilingual edition of Sappho by Willis Barnstone, the translator and editor, with the Greek on the left, the English on the right and it just looked so fascinating I thought I should learn this. The next year we moved to Port Hope and I went to a high school where the Latin teacher knew Greek. When she found I was interested she offered to teach me on my lunch hour. So I owe my career and happiness to Alice

le interesan por lo siguiente: “Greek is so good, after you discover it there’s no point doing anything else. It’s really the best language in the world. It’s better than Latin. Latin is good, but Latin is a sort of mathematics of thought whereas Greek is an art. It’s just amazing.”¹³ “It just seemed to me the best language [...] It’s just intrinsic. Just a different experience.”

También le gusta pintar cuadros, a veces de volcanes, uno de los cuales está en la portada de *Autobiography of Red*. De hecho, la pintura fue su primer interés:

The starting point for me from the beginning was drawing/painting. I had little interest in writing as a child but did drawings all the time and still seem to approach writing as a very complicated, rule-bound form of drawing.

Su enamoramiento de la poesía griega inició en la adolescencia:

When I discovered Sappho at age fifteen, the physicality of ancient poetry (transmitted via the mystique of the fragment) fitted easily into this aesthetic. And Greek letters themselves, the first time I saw them, seemed to me fantastic drawings.¹⁴

Todos sus estudios clásicos fueron en la Universidad de Toronto, excepto un año que estuvo en St. Andrew’s¹⁵. Dejó la carrera dos años y estudió arte. Regresó, y después de doctorarse, dio clases en Calgary, McGill, Princeton y Michigan, principalmente de literatura griega. Ahora no se limita a una sola materia o institución:

In her day job, Carson, who is 62, is a professor of erratic subjects (ancient Greek, attention, artistic collaboration) at various universities around North America, where she appears for a semester at a time as — as she often puts it — “a visiting [whatever].” (Even when she says this out loud, she makes the bracket sign with her

Cowan in Port Hope High School.” Eleanor WACHTEL, “An Interview with Anne Carson”, *Brick*, 2011, <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/> consultado el 15 de octubre 2016.

¹³ J. D’AGATA, *op.cit.*, p. 15.

¹⁴ Peter CONSTANTINE, “Ancient Words, Modern Words. A Conversation with Anne Carson”, *World Literature Today* (enero-febrero 2014), p. 36.

¹⁵ En una entrevista explica por qué fue a Escocia a estudiar: “When I graduated from college I felt incompetent in Greek to do anything significant, so I thought the way to get competent was to study with a hard person. The hardest person in Greek was in Scotland at the time. I wrote to him and asked if I could study with him. They had this program at St. Andrew’s for one year. He invited me so I went to study Greek metric with him. [...] Kenneth Dover. [In] 1975-76.” J. D’AGATA, *op.cit.*, p. 16. Kenneth Dover se dedicó al estudio de la estilística de la prosa del período clásica y escribió un libro sobre Aristófanes.

hands.) This, I think, is the best catchall description of Carson. Wherever she goes, whatever she does, she is always a “visiting [whatever].”¹⁶

Con ella tenemos todos los géneros imaginables: un poco de lírica, un poco de épica, algo de poesía dramática, fragmentos, epitafios, elegías. Sus traducciones son variadas entre sí por cómo traduce y en los textos fuentes que usa; en los ensayos lo más usual es que traten sobre alguna obra o autor grecolatino. En *Plainwater*, Anne Carson dice que el académico es alguien que asume una posición. La posición que yo asumo para estudiar la obra de esta autora es enfocarme primero en su trabajo como traductora, como poeta y finalmente como filóloga, para después poder más fácilmente ver cómo estas tres personalidades se entrecruzan *The Brainsex Paintings*.

Anne Carson traductora. *A puzzle mode of mind*

Las traducciones que Carson ha publicado son todas de autores clásicos griegos: *Electra*¹⁷; *If Not, Winter: Fragments of Sappho*,¹⁸ *Grief Lessons: Four Plays by Euripides*,¹⁹ *An Oresteia*,²⁰ *Iphigenia Among the Taurians*,²¹ *Antigonick*.²² Estos libros son traducciones en el sentido convencional del término y en gran medida se apegan a la expectativa general de cómo es una obra antigua. Pero también hay ciertas particularidades que hacen original la manera en que Carson afronta la traducción. En *Grief Lessons* hay una introducción sobre el autor, la obra y qué es lo trágico, lo cual es usual al comentar tragedias antiguas, pero luego

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ SÓFOCLES, A. CARSON (trad.), *Electra*, Nueva York, Oxford University Press, 2001.

¹⁸ A. CARSON, *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, Nueva York, Vintage, 2009.

¹⁹ A. CARSON, *Grief Lessons: Four Plays by Euripides*, Nueva York, The New York Review of Books, 2006.

²⁰ ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES, A. CARSON (trad.), *An Oresteia*, Nueva York, Faber and Faber, 2009.

²¹ EURÍPIDES, A. CARSON (trad.), *Iphigenia among the Taurians*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2014.

²² A. CARSON, *Antigonick*, Nueva York, New Directions Publishing, 2015.

hay un ensayo de Eurípides, “Why I Wrote Two Plays About Phaidra”, dirigido a su público espectador. Empieza así: “Your faces, I don’t understand them. At night I stand at the back of the theater. I watch you suck in sex, death, devastation, hour after hour in a weird kind of unresisting infant heat, then for no reason you cool, flicker out.”²³ Cabe preguntarnos por qué intercalar un ensayo espurio en una colección de traducciones y qué nos dice esto sobre cómo ve ella la traducción e indudablemente lo ve como un ejercicio académico ligado a la creatividad. En *If Not, Winter*, publicado por Vintage, un sello editorial no académico o especializado (lo cual sorprende porque es una edición bilingüe y anotada), explica su criterio de traducción: “In translating I tried to put down all that can be read of each poem in the plainest language I could find, using where possible the same order of words and thoughts as Sappho did. I like to think that, the more I stand out of the way, the more Sappho shows through.”²⁴ Y en efecto, podemos decir que esta versión no es especialmente libre. En fr. 1 tenemos:

For if she flees, soon she will pursue.
 If she refuses gifts, rather will she give them.
 If she does not love, soon she will love
 even unwilling.²⁵

Se conservan las aliteraciones y paralelismos del original, pero, a pesar de que le gusta entretener la idea de que la persona del traductor puede permanecer invisible, hay un elemento novedoso en esta edición: la colocación de los corchetes en la traducción, pues los traductores no siempre los ponen. Veamos:

Not for her children nor her dear parents
 Has she a thought, no—

²³ A. CARSON, *Grief Lessons: Four Plays by Euripides*, p. 309.

²⁴ A. CARSON, *If Not, Winter. Fragments of Sappho*, p.xvi.

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

] led her astray
] for
] lightly
] reminded me now of Anaktoria
who is gone.

Carson explica su decisión: “I emphasize the distinction between brackets and no brackets because it will affect your reading experience, if you allow it. Brackets are exciting. Even though you are approaching Sappho in translation, that is no reason you should miss the drama of trying to read a papyrus torn in half or riddled with holes or smaller than a postage stamp—brackets imply a free space of imaginal adventure.”²⁶ A este efecto le llama *an aesthetic gesture towards the papyrological event*, y de esta manera traduce no sólo la voz poética de Safo sino toda su historia textual.²⁷

Cuando Anne Carson se atrevió a hacer una traducción libre de *Antígona*, se encontró con la crítica de George Steiner, pues en un artículo dijo que la versión de Carson era una traición al original y al ideal mismo de la traducción,²⁸ y que más bien hace una apropiación de la persona autorial, una impersonación del dramaturgo y que, por eso, ella no considera que su texto sea una reescritura:

I don't see any “rewrite” going on. Everything I've done in translation is an attempt to convey a move or shock or darkening that happens in the original text. This doesn't always mean reproducing the words and sentences of the original in the same order, but a play is (note etymology of “drama” from Greek DRAN “to do or act”) a collection of actions or doings, this is what needs to be rendered from Greek to English. It's true Sophokles doesn't mention Hegel on the first page of Antigone, but

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ Cfr. “Anne Carson differentiates her translation of the complete fragments of *Sappho, If Not, Winter*, from the ventriloquism of previous Sappho translations not only through her spare constructions and precise syntax but, more radically, by folding the space between text, medium, and reader/listener into the very process of translating.” Joshua Marie WILKINSON, *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, Anne Arbor, Michigan University Press, 2015, libro electrónico, s/p.

²⁸ George STEINER, “Anne Carson ‘Translates’ Antigone,” *The Times Literary Supplement*, 1 Aug. 2012.

he does refer to the long tradition of A's catastrophic family in order to remind his Greek audience of the legend and for us, in 2012, the Antigone legend includes Hegel.

En un artículo en que analiza la relación entre traducción y performatividad en esta obra de Carson, Ben Hjorth opina que “Carson’s apparently ‘unfaithful’ translation in fact constitutes and performs a challenge to conservative, chronological, teleological temporal frames that constantly threaten to bury the irruptive potential of this text, and this figure, within the deathly chamber of a distant, fixed ‘original’ past.”²⁹ En otras palabras, lo que ella hace con la traducción es superar los límites del tiempo y no querer traspasar las barreras del lenguaje.

Creo que también es pertinente mencionar sus opiniones sobre la traducción. En una entrevista explica su proceder:

A translation usually has a specific purpose. If it is a commission for a certain theatre director or company, the translator will be given parameters as to what kind of translation is required. If it's a free adventure of creativity, the translator will have their own attitude to that. I generally try to work first and most attentively out of the grammar, syntax, allusions of the original while keeping the language alive in a way that interests me, then later crazy it up if that seems appropriate. I put Hegel and Brecht into *Antigonick* because those readings of her are part of how she lives in our minds. I put Beckett in because Antigone would have liked him.³⁰

Por lo primero que dice en el pasaje anterior, Anne Carson parece simpatizar con los funcionalistas. Después, tiene preocupaciones de tipo filológico, de profesora de griego. Puesto que es tan sensible a las delicadezas lingüísticas del original, no puede menos que considerarlas para su traducción. Y, desde luego, como también es poeta, su creatividad y estética son parte del texto fuente. Lo que le interesa como traductora, sobre todo al referirse

²⁹ Ben HJORTH, “‘We’re Standing in/the Nick of Time’. The Temporality of Translation in Anne Carson’s *Antigonick*”, *Performance Research*, 19, 3 (2014), p. 137.

³⁰ Andrew David KING, “Unwriting the Books of the Dead: Anne Carson and Robert Currie on Translation, Collaboration, and History,” entrevista a Anne Carson en *The Kenyon Review*, <http://www.kenyonreview.org/2012/10/anne-carson-robert-currie-interview/> consultado el 25 de octubre 2016.

a su trabajo con la tragedia griega, es mantener vivo el lenguaje: “keep the language alive in a way that interests me, then later crazy it up”. Sus traducciones son poco convencionales, con objetivos específicos: “an act of composing elements from different epochs and speech genres, rather than an exercise in maintaining a uniform identity for the text across languages and periods”.³¹

A pesar de que Carson sólo en un par de ocasiones menciona a un teórico de la traducción, y éste no es Levý, parece evocar sus ideas al comparar a Francis Bacon con un traductor. Lo hace aclarando que es en términos metafóricos, “Let’s pass on to a less dire example of the escapade of translation, but one that is equally driven by the rage against cliché—or, as the translator himself in this case puts it, ‘I want to paint the scream not the horror’”. Y más adelante: “When I say Francis Bacon wants to translate sensation to your nerves by means of paint I’m using the verb translate metaphorically. In our usual usage, to translate is an operation of language, not paint.” Esta comparación la hace porque él es un *representational painter*: “His subjects are people, birds, dogs, grass, sand, water, himself and what he wants to capture of these subjects is (he says) their reality or (once he used the term) essence or (often) the facts. By facts he doesn’t mean to make a copy of the subject as a photograph would but rather to create a sensible form that will translate directly to your nervous system the same sensation as the subject.” Sus palabras acerca de la descripción de la plástica de Bacon podrían pertenecer a algún traductólogo que está hablando de la finalidad de la traducción. En conclusión, para Carson la traducción también es un arte de reproducción, y aquello que para la canadiense se debe mantener en la traducción es el efecto.

³¹Ian RAE, “Dazzling Hybrids: The Poetry of Anne Carson”, *Canadian Literature*, 166 (2000), p. 24.

El paralelismo con Francis Bacon no está sólo en ese ensayo. Tiene unas versiones de los *carmina* de Catulo que introduce diciendo: “The following bear as much relation to translation as Francis Bacon’s paintings do to mugshots. They are quite similar.”³² Por ejemplo:

Odi et Amo (I Hate and I Love Perhaps You Ask Why)

Catullus is in conflict.

Hate hate hate hate hate hate hate hate hate hate.

Hate hate hate hate hate hate hate hate hate hate.

Love love love love love love love love love love.

Love love love love love love love love love love.

Why why why why why why why why why why.

Why why why why why why why why why why.

IIIIIIIIIIIIIIIIIIII IIIIIIIIIIIII.

IIIIIIIIIIIIIIIIIIII why IIIII IIIIIIIIIII

Probablemente su obra más hermosa, más físicamente hermosa, es *Nox*, un libro objeto sobre la muerte de su hermano y el *carmen* 101 de Catulo. Del lado izquierdo están las entradas del diccionario de cada una de las palabras del *carmen*, a la derecha Carson habla de su hermano, y al final del libro presenta su traducción de esta elegía, que ella, en una entrevista, sostiene que es intraducible. *Nox* es un poema que busca demostrar el proceso de traducción y no funcionar como tal.³³ ¿Cuán importante es la traducción para Carson que la

³² A. CARSON y CATULO, “Carmina”, *American Poetry Review*, 21, 1 (enero/febrero 1992), p. 15.

³³ Según Elena THEODORAKOPOULOS, “Women’s Writing and The Classical Tradition,” en *Classical Receptions Journal*, 4, 2 (2012), p. 159.

usa como metáfora para expresar su dolor ante el deceso de su hermano? He aquí una posible respuesta:

The book is also unashamedly autobiographical, and the process of understanding and translating Catullus is presented as part of her process of grieving for her brother. When she speaks of trying to piece together her memories of her brother, it becomes clear that he shares in the elusiveness of ancient texts. Carson speaks, for instance, of studying the few sentences she remembers from their very rare conversations “as if I'd been asked to translate them”.³⁴

Y otra que también es muy interesante:

It translates every word of Catullus 101 in a separate entry so as to make us aware of the impossibility of a full retrieval of meaning, and ends up making the integral translation entirely illegible. Both hypermediacy and translation function as metaphors for the inability of the speaker to represent her deceased brother Michael.³⁵

Mientras que en *Nox* describe por medio de tropos la relevancia de la traducción para su poética y lectura de textos, en otras partes es más explícita sobre sus ideas al respecto. Anne Carson tiene un artículo que trata sobre la traducción, “Variations on the Right to Remain Silent”,³⁶ y en él hace un paralelismo entre traducción y pintura. Ahí afirma que los fragmentos de los líricos griegos tienen silencio físico, pues no sobrevivieron enteros. También existe el silencio metafísico, sucede dentro de las palabras, y esto es lo que dificulta la traducción: “Every translator knows the point where one language cannot be translated into another.” Pues, “languages are not sciences of one another, you cannot match them item for item”.³⁷ Todo filólogo clásico trata de hacer eso en sus traducciones, y la postura de Carson es que esto no es posible por la naturaleza del lenguaje. Y ella, a pesar de traducir

³⁴ *Ibid.*, p. 158.

³⁵ Keine Brillenburg WURTH, “Re-vision as Remediation. Hipermediacy and Translation in Anne Carson’s *Nox*”, *Image & Narrative*, 14, 4 (2013) p. 20.

³⁶ A. CARSON, “Variations on the Right to Remain Silent”, *A Public Space*, 7, 174 (2008), http://poems.com/special_features/prose/essay_carson.php consultado el 25 de octubre 2016, s/p.

³⁷ *Loc. cit.*

obras clásicas, más que sentirse disuadida por la dificultad/imposibilidad de la traducción, es seducida: “There is something maddeningly attractive about the untranslatable, about a word that goes silent in transit.”³⁸

Es importante hablar de Carson como traductora porque la traducción es un tropo dentro de su obra y forma parte de su manera de acercarse a la literatura. En el caso de esta poeta, hablar de traducción es hablar de su poética. En sus palabras, traducir es algo que habita en sus sueños:

During the days and weeks when I was working on this play, I used to dream about translating. One night I dreamed that the text of the play was a big solid glass house. I floated above the house trying to zero in on v. 363. I was carrying in my hands wrapped in a piece of black cloth the perfect English equivalent for *lupein* and I kept trying to force myself down through the glass atmosphere of the house to position this word in its right place. But there was an upward pressure as heavy as water. I couldn't move down. I swam helplessly back and forth on the surface of the transparency, waving my black object and staring hard at the text through fathoms of glass. And I was just about to remove the black cloth and look at the word (so as to memorize it for later) when I awoke.³⁹

Desde luego que la traducción en Carson no se puede separar de su trabajo académico, porque es un ejercicio constante en la formación de todo estudioso de las lenguas clásicas, y por lo tanto están ligados: “The ancient texts are a constant source of problems. Problems revive engagement. Easy to become anaesthetized to the problems of one's own language, which are no less real but slip below the surface of habit. The effort of translation can jolt all this awake.”⁴⁰

En su caso, la traducción no es sólo un vehículo de creatividad, como ya lo vimos, sino un medio de acercamiento y una herramienta de lectura, que la hace aproximarse a los

³⁸ *Loc. cit.*

³⁹ A. CARSON y Czeslaw MILOSZ, *et al.*, “A Symposium on Translation”, *The Threepenny Review* (1997), p.15.

⁴⁰ E. WACHTEL, *op. cit.*

griegos de manera más íntima, en lugar de alejarnos, como suele pasar en los estudios clásicos; sobre todo parece gustarle cómo se leen los textos antiguos:

I think it's partly the content of the works. They're some of the most thoughtful pieces of literature anyone's ever come up with. But also the mental activity of being inside a translation is something I simply love. It's like doing an endless crossword puzzle but with a valuable product. And that puzzle mode of mind is simply the best thing.⁴¹

Anne Carson filóloga. *Painting the lines*

Su ocupación principal durante mucho tiempo fue el de profesora universitaria, oficio que se ha vertido en su quehacer poético, a pesar de lo que ella pueda pensar. O más bien, a pesar de lo que pueda opinar la crítica, pues para ella su escritura creativa está separada de su trabajo como académica, como sostiene en una entrevista:

AC: I guess after I wrote the Eros book. It was possibly the last time I got those two impulses to move in the same stream—the academic and the other. After that, I think I realized I couldn't do that again. [...] It was my last flailing at holiness,⁴² so to speak, trying to make the psyche come together into one stream. It's what's called an essay also.

I: Some people would say you're still doing it, though, that you're still working with both in the same stream. That there's no suggestion of two desks at work.

AC: No.⁴³

Esa alusión al escritorio se refiere a que, después de que escribió *Eros the Bittersweet*, ella empezó a trabajar con un escritorio para sus labores académicas y otro para “lo demás”, y es así como, en su opinión, ha logrado separar ambos impulsos.

En este apartado creo que lo más interesante es preguntarnos cómo lee Anne Carson, porque en su poesía, al menos en *Mimnermos: The Brainsex Paintings*, reproduce el proceso

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² *Sic.* Está transliterando el griego, *holos* significa *entero*.

⁴³ J. D'AGATA, *op. cit.*

y el resultado de la lectura, que es sobre todo de carácter filológico. Empieza centrando su atención en cada palabra: “Etymology is the place where I begin any research. The story of how a word began to mean what it means is a point of entry to everything else about it.”⁴⁴ Meditando en los significados es como se va introduciendo en los textos.

Cuando explica su proceso de lectura en ensayos de corte académico, es evidente que encuentra estructuras en la obra que en ese momento estudia para después analizar su carga semántica. Ve significado en las formas, en cómo se conservó el fragmento y en dónde están las rupturas. Por ejemplo, al explicar la obra de Eurípides, dice:

Herakles is a two-part man. Euripides wrote for him a two-part play. It breaks down in the middle and starts over again as does he. Wrecks and recharges his own form as he wrecks and recharges his own legend. [...] The first eight hundred lines of the play will bore you, they're supposed to. Euripides assembles every stereotype of a Desperate Domestic Situation and a Timely Hero's Return in order to place you at the very heart of Herakles' dilemma, which is also Euripides' dilemma: Herakles has reached the boundary of his own myth, he has come to the end of his interestingness. Now that he's finished harrowing hell, will he settle back on the recliner and watch TV for the rest of time? From Euripides' point of view, a playwright's point of view, the dilemma is practical. A man who can't die is no tragic hero. Immortality, even probable immortality, disqualifies you from playing that role. (Gods, to their eternal chagrin, are comic).⁴⁵

Veamos un ejemplo de cómo la lectura filológica puede devenir en una explicación lírica:

Inflection indicates whether a name is nominative, genitive or dative, and so on; inflection indicates whether a name is singular or plural, many men or one man. It may be that Aristotle here has in mind another epigram of Simonides in which inflection acts in all of these ways at once upon its fallen subject:

Σᾶμα τόδε Σπίνθερ Σπίνθερ' ἐπέθηκε θανόντι.

(frg. 133D)

Here is the tomb that Spinther upon Spinther set having died.

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ A. CARSON, *Grief Lessons*, p. 13.

Spinther seems to have been a man who commissioned his own tombstone. Thus *Spinther* in the nominative case stands as subject of the sentence directly beside *Spintheri* (here elided to *Spinther'*) in the dative case as indirect object of the sentence. Spinther's action as agent of the verb *epetheke* is to confer a tomb or *sema* (here in the Doric form *sama*) upon his own dead self. The Greek word *sema* also means "sign": Spinther's epitaph signifies that in some sense he is not after all a dead object, for the syntax of his relationship to mortality is changed by the action of the verse. Metric requires Spinther's name in the dative case (*Spintheri*) to be elided of its final vowel before conjunction with the verb *epetheke*. The orthographic result of this elision is to reinflect *Spinther'* from dative dependence on death to double subjectivity in his own sentence. According to Aristotle, "names are of two kinds, single... and double" (ὀνόματος δὲ εἶδη τὸ μὲν ἀπλοῦν, ἀπλοῦν δὲ λέγω ὃ μὴ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οἶον γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν: 1457a31). Spinther is both. *Spinther Spinther'* imitates himself in a semantic friction that generates two lives from one death and two men from one name. The name itself is also the Greek word for "spark"-a spark struck by the imitative action of Simonides's poem and sent flying forward to perpetuate Spinther's meaning beyond the grave.⁴⁶

No es que ella sea sensible a cuestiones que otros filólogos no lo son, sino que lleva su lectura filológica a un nivel más poético, y eso dificulta separar a la filóloga de la poeta y de la traductora.

En el artículo sobre Simónides se ve cuán importante es para ella la disposición tipográfica de un texto, pues a eso se dedicaba el poeta de Ceos y lo ve como una especie de diseñador gráfico-poeta. Esto demuestra que el tópico de la pintura que usa en *The Brainsex Paintings* es, sin duda, uno que le interesa, pero aquí vemos que no sólo le intriga como material creativo, sino también como objeto de estudio.

En el ensayo ya citado sobre la *Poética* de Aristóteles (¿y qué es más propio de la filología clásica que hablar de Aristóteles?), Carson comienza con una alusión a Ray Charles. La respuesta que da a una pregunta tan compleja (¿o inane?) como "¿Por qué la gente escribe

⁴⁶ A. CARSON, "Just for The Thrill": Sycophantizing Aristotle's *Poetics*", *Arion*, 1, 1 (1990), p.148.

poesía?” es con las palabras del cantante: *Just for the thrill*. Constantemente está rompiendo las barreras entre un ensayo académico y otros órdenes más literarios.

Puesto que es difícil separar la vida profesional de la creativa, al menos en este caso, hay que tener presente cómo ella ve a los clásicos, pues es así donde los integra de una manera tan orgánica en su obra:

[...] it's more our task to be relevant to them [*sc.* the classics] to go back and see what they were really doing, from their side. John Cage says, “No one can have an idea once he really starts listening,” and I think that's what's important about studying the past, to listen to the ancients rather than replacing them with your own ideas of how they are relevant to you.⁴⁷

Me parece que esa cita resume bien su trabajo académico, pero considero que en donde más brillan sus conocimientos de la literatura clásica es en su poesía y cuando entreteje su vida en la literatura que ella más aprecia y admira.

Anne Carson poeta. *Curious art form, curious artist*⁴⁸

Un buen ejemplo de cómo en la obra de Carson se entrecruzan la filología y la creación poética es su poema “Shoes: An Essay on How Plato's *Symposium* Begins”, publicado por la revista literaria *The Iowa Review*. Carson ha dicho que escribió algunas de sus obras en prosa, como *Autobiography of Red*, y luego decidió romper los enunciados y al final parecía verso. Veamos algunos ejemplos:

“It was and it was not the case” is how a good story begins.
Plato begins the Symposium with an anecdote about feet.
“For he said that he met Sokrates coming from the bath

and wearing shoes-
which is something that man did very infrequently” (174a).

⁴⁷ E. WACHTEL, *op. cit.*

⁴⁸ Dice Carson de Eurípides, cfr. A. CARSON, *Grief Lessons*, p. 8.

So Apollodorus begins. Now it is a notorious feature

of Platonic narrative to map its own roads well.
Apollodoros, speaking to unnamed companions, is
retelling a story he told the day before yesterday to Glaukos,

who had already heard it from someone who heard it from Phoenix,
but which Apollodorus heard from the one who told it to Phoenix,
who had been an eyewitness.

Why does Apollodoros emphasize that Sokrates had shoes on?
Perhaps because Aristodemos emphasized it in his telling.
Why does Aristodemos notice shoes? Perhaps

because Aristodemos himself was someone
“who went always barefoot” (173b).
A narrator picks out details that are important to himself

and shape his tale.
Some of these are as obvious as shoes.
Others may escape our notice although their effect on the telling

is powerful-like for example the fact that,
at the time the *Symposium* took place,
Aristodemos was himself “one of the chief among Sokrates’ lovers”

(173b). What difference does it make to the *Symposium*
that we witness it entirely through the eyes of a lover?
It is a consideration of at least historical importance,

insofar as the universal erotic experience of the Greek tradition
up to Plato was witnessed in this way.
It is a lover’s experience seen from a lover’s point of view.⁴⁹

Además de que resalta la paginación *Stephanus* en un poema, si lo leyéramos con
todas las líneas continuas, como prosa, parecería uno de sus ensayos:

“It was and it was not the case” is how a good story begins. Plato begins the
Symposium with an anecdote about feet. “For he said that he met Sokrates coming
from the bath and wearing shoes-which is something that man did very infrequently”
(174a). So Apollodorus begins. Now it is a notorious feature of Platonic narrative to

⁴⁹ A. CARSON, “Shoes: An Essay on How Plato’s ‘Symposium’ Begins”, *The Iowa Review*, 25, 2 (primavera-verano 1995), pp. 47-48.

map its own roads well. Apollodoros, speaking to unnamed companions, is retelling a story he told the day before yesterday to Glaukos, who had already heard it from someone who heard it from Phoenix, but which Apollodoros heard from the one who told it to Phoenix, who had been an eyewitness. Why does Apollodoros emphasize that Sokrates had shoes on? Perhaps because Aristodemos emphasized it in his telling. Why does Aristodemos notice shoes? Perhaps because Aristodemos himself was someone “who went always barefoot” (173b). A narrator picks out details that are important to himself and shape his tale. Some of these are as obvious as shoes. Others may escape our notice although their effect on the telling is powerful-like for example the fact that, at the time the *Symposium* took place, Aristodemos was himself “one of the chief among Sokrates’ lovers” (173b). What difference does it make to the *Symposium* that we witness it entirely through the eyes of a lover? It is a consideration of at least historical importance, insofar as the universal erotic experience of the Greek tradition up to Plato was witnessed in this way. It is a lover’s experience seen from a lover’s point of view.

Es una lectura de un diálogo platónico hecho poema, o es poema porque la autora lo quiere presentar así. Esto nos dice mucho sobre su obra en general, donde nada es estático o fácil de clasificar; el lenguaje es sencillo, al parecer, pero también puede ser oscuro.⁵⁰ Consideremos una por una sus principales características como escritora: la yuxtaposición de contextos antiguos y contemporáneos para enfatizar la semejanza y diferencia y la creación de relaciones entre textos mediante la contemporaneidad y la traducción. Sobre la primera, se ha dicho: “Carson’s engagement with ancient Greek allows her, as an English-speaking poet, to draw on the tension between the two languages, to make both their interactions and their differences a source of poetic power.”⁵¹ Muchos concuerdan con que ésta es la característica principal de su obra:

Canadian classicist and poet Anne Carson has turned the tables by bringing scholarship into poetry, not only by including her radicle versions of Catullus and Sappho in her 2000 volume *Men in the Off Hours*, but also by positioning academic essays, such as “Dirt and Desire: Essay on the Phenomenology of Female Pollution in Antiquity”, complete with full notes and marginalia, within the frame of the poetry

⁵⁰ Al respecto, ella dice: “I think in that book, or in everything I write, there is an attempt at tolerance, to put down as much as I can figure out and let the reader make what sense they make.” E. WACHTEL, *op. cit.*

⁵¹ Chris JENNINGS, “The Erotic Poetics of Anne Carson”, en *University of Toronto Quarterly*, 70, 4 (2001), p. 924.

collection. A truly innovative move, this not only suggests that poetry can embrace the academic but that, as Pound's work had previously suggested, the academic is in itself creative and poetic. Nevertheless, Carson herself remains hidden behind the masks of her poetic/scholarly personae; [...]

Puesto que la traducción tiene que ver con distancias temporales, al unir textos diferentes, juega con el tiempo:

What is characteristic in Carson's poems is her making all time contemporaneous. Proust can enter contemporary TV. The ancient Greek poets exist with current ones. There is a certain kind of play with this arrangement, but the contemporaneity of all time has its serious side for Carson. It as if Sophocles were her usual breakfast mate. The classical Helen of Troy appears on TV (and not as an actress) as does Hector in a "Death Valley Shoot" but all references to his life become part of current time.⁵²

En su obra la traducción funciona como un elemento de unión con el pasado:⁵³

Autobiography of Red, like *Men in the Off Hours*, uses translation as a coupling device. Both volumes contain translations from classical authors, which are included as a separate section of the work. *Autobiography of Red* offers Carson's experimental translation of the *Geryoneis*. These fragments signal those parts of the story which Carson will develop in her own narrative coming later in the book.

Al igual que le permite el tránsito inverso, de su propia poesía a la clásica para obtener un triángulo perfecto:

Carson's use of Greek as a resource ranges from her translations and invocations of her literary predecessors to evocations of the subtleties of individual words. At either extreme of this spectrum lie structural triangles. By foregrounding translation as trope, and juxtaposing ancient and contemporary contexts to emphasize both similarity and difference, *Mimnermos: The Brainsex Paintings* and *Autobiography of Red*, both built from the fragmentary remains of the work of a classical poet, cultivate relationships between texts.⁵⁴

⁵² Harriet ZINNES, "What is Time Made Of?" *Hollins Critic*, 38, 1 (2001), p. 3.

⁵³ "Translation is one of the brushstrokes she uses to bring together disparate realities, to gather them into the frame of a poem." Sherry SIMON, "A Single Brushstroke". Writing through Translation: Anne Carson", en Paul ST-PIERRE y KAR, Prafulla C. (eds.), *In Translation - Reflections, Refractions, Transformations*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins Translation Library, 2007, p. 107.

⁵⁴ C. JENNINGS, *op. cit.*, p. 925.

En su inglés transluce su veneración por el griego, pues copia construcciones sintácticas griegas al preferir el uso de participios, al usar polisíndeton y marcadores discursivos usuales en la prosa griega (y que nos remiten a sus conocimientos profundos de la estilística griega). Sherry Simon concuerda: “Her work is an illustration of the way in which a second language and tradition can nourish the writing process. Translation is principal and method in her work.”⁵⁵

Acerca de su estilo, el consenso es que es elegante, digamos que es aticista posmoderno: “And amazingly for a classicist, with obviously heavy erudition, her language as I have noted earlier is always colloquial, simple, direct”,⁵⁶ con lo cual yo no estaría muy de acuerdo. Es cierto que su sintaxis no es rebuscada, pero repite ciertas estructuras de la prosa griega, y a veces sus elecciones léxicas son cultas y muchas veces sorprendentes, aunque también emplea frases idiomáticas que recuerdan al lenguaje oral, y ella misma lo admite: “It’s true I do mix registers of discourse, maybe inadvertently.”⁵⁷ Sherry Simon explica esto: “In every piece of Carson’s writing there is a surprising intrusion of the personal. The sudden switches in tone, the persistent alternation between registers are Carson’s way of maintaining attention.”⁵⁸

Otra característica de su estilo, y que también podríamos relacionar con su conocimiento del griego, es que le gusta crear palabras con base en sus conocimientos de la lengua. En “Jaget”⁵⁹ hay diversos fragmentos de autores, desde Píndaro a Wittgenstein y

⁵⁵ S. SIMON, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁶ H. ZINNES, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁷ *Loc. cit.*

⁵⁸ S. SIMON, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁹ A. CARSON, “Jaget,” *Chicago Review*, 42, 2 (1996), pp. 38-41.

Emily Brontë, y en todos está la palabra *jaget* usada como comodín, por ejemplo, el epígrafe dice: “‘A jaget is a jaget is a jaget’-Gertrude Stein,” o el siguiente:

Wittgensten on Jaget:

The idea that in order to get clear about the meaning of a general term one had to find the common jaget in all its implications has shackled philosophical investigation...

También es adepta de jugar con la categoría gramatical de las palabras; como ejemplo aquí está “First Chaldaic Oracle:”⁶⁰

There is something you should know.
And the right way to know it
is by cherrying of your mind.

Because if you press your mind towards it
and try to know
that thing

As you know a thing,
you will not know it.
It comes out of red

With kills on both sides,
it is scrap, it is nightly,
it kings your mind.

No. Scorch is not the way
to know
that thing you must know.

But use the hum
of your wound
and flamepit out everything

Right to the edge
of that thing you should know.
The way to know it

is not by staring hard.
But keep chiselled
keep Praguig the eye

⁶⁰ A. CARSON, *Men in the Off Hours*, Nueva York, Vintage Contemporaries, 2009, p. 31.

Of your soul and reach—
mind empty
towards that thing you should know

until you get it.
that thing you should know.
Because it is out there (orchid) outside your *and*, it is.

En ambos casos, la escritora está imitando el carácter oscuro y enigmático de los oráculos antiguos al hacer de un sustantivo propio un verbo, por ejemplo (*Praguing*) o usar un infinitivo puro en lugar del participio (*Scorch is not the way*).

Finalmente, su estilo lírico también despierta curiosidad:

As a true classicist, the poet is nimble as a narrator. She loves to tell a story in her poems. Clearly, the prosody, even surprisingly the diction, are not the chief interest. There is really little lyricism. Her interest is not the lyric. It is only occasionally, as she is a true postmodernist, that a line stands out for what used to be called beauty. But a line can be startling in meaning and implication. Consider: “A stranger makes no fissure” (XIII). Her lineation is functional, and is more similar to prose than poetry. And it can be quite personal without the stickiness of the confessional. She writes: “I think I will call my nightmare The Fall of Rome” (XX). And she does.⁶¹

No toda su obra poética contiene el elemento grecolatino. Sobre todo en las piezas más autobiográficas — como *The Glass Essay* (un poema narrativo sobre su madre), *The Beauty of the Husband* (basado, no sabemos qué tanto, en su primer matrimonio y con alusiones a Keats), y *Anthropology of Water* (un diario de viaje que hizo por el Camino a Compostela) — las referencias clásicas no son conspicuas. Lo que sí comparte casi toda su obra es su originalidad formal. Por ejemplo, con frecuencia añade a los títulos de sus obras términos poco poéticos, como su libro *The Beauty of the Husband*,⁶² cuyo subtítulo es “A

⁶¹ H. ZINNES, *op. cit.*, p. 10.

⁶² A. CARSON, *The Beauty of the Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos*, Nueva York, Knopf, 2001.

Fictional Essay in 29 Tangos,”⁶³ el de *Decreation*⁶⁴ que es “Poetry, Essays, Opera.” Después no es claro hasta qué punto el contenido es poesía o ensayo (¿u opera o tango?). Esto es lo que sucede con *The Brainsex Paintings*.

No sólo en la obra que nos ocupa parece inventar una forma nueva para cada una de sus obras. Por ejemplo, sus “Short Talks,” como ella les llama, son una especie de pequeñas ponencias (de un párrafo) que están en *Plainwater*, pero también se encuentran reunidas en *The Acher Book of New American Short Stories* y en *Best American Essays*. Hay mucha mezcla de géneros en Anne Carson. Rae⁶⁵ llama “dazzling hybrids” a su habilidad para ofuscar las barreras entre géneros literarios, que comparten cierto lirismo, según Jennings.⁶⁶

Uno de sus libros más aclamados, *Autobiography of Red*, tiene el subtítulo de “A Novel in Verse,” aunque en realidad no es ninguna de las dos, al menos no en el sentido convencional. Al inicio pareciera que es un estudio crítico del poeta griego Estesícoro sobre sus fragmentos de Gerión, el monstruo rojo que vive en una isla también roja pastoreando un rebaño rojo. Como suele suceder, la versión final se alejó mucho de las intenciones originales que la autora tenía para su obra. Dice Carson: “I really wanted to write a novel, you know, an Arthur Hailey novel that people would read in airports.”⁶⁷ Quizá esto se deba a la rebeldía formal de Carson: “My only experience of getting to a way of writing when I want to write

⁶³ Para su concepción de lo que es un ensayo, cfr. su declaración: “I find that idea of the essay as self-exploration kind of creepy. Because when you write an essay you're giving a gift, it seems to me. You're giving this grace, as the ancients would say. A gift shouldn't turn back into the self and stop there. That's why the facts are so important, because a fact is something already given. It's a gift from the world or from wherever you found it. And then you take that gift and you do something with it, and you give it again to the world or to some person, and that keeps it going.” J. D'AGATA, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁴ A. CARSON, *Decreation: Poetry, Essays, Opera*, Nueva York, Knopf, 2005.

⁶⁵ Ian RAE, “Dazzling Hybrids: The Poetry of Anne Carson”, *Canadian Literature*, 166 (2000), p. 26.

⁶⁶ “Lyric intensity ripples through the strong narrative frameworks of her poems, and she often binds both to an interpretative context or genre, such as an essay.” C. JENNINGS, *op. cit.*, p. 932.

⁶⁷ J. D'AGATA, *op. cit.*, p. 20.

is to break rules or change categories or go outside where they say the line is”,⁶⁸ que sólo sabe escribir rompiendo con estructuras preconcebidas, como buena clasicista que imita la innovación formal de los grecolatinos.

Recordemos también que antes de lo clásico, de lo filológico y académico está lo pictórico. Ella describe su poética como “painting with thoughts and facts: “I think probably my painting notion comes out of dealing with classical texts which are, like Sappho, in bits of papyrus with that enchanting white space around them, in which we can imagine all of the experience of antiquity floating but which we can’t quite reach.”⁶⁹ El elemento visual es lo que le atrae de un texto, y el espacio es lo que le hace querer completarlo con sus propias palabras.

Ahora, ¿qué objetivo persigue al usar formas tan complejas? Trastocar la mente del lector, así como

[...] trying to make people’s minds move [...] which is not something they’re naturally inclined to do, [...] it’s really important to get somehow into the mind and make it move somewhere it has never moved before. That happens partly because the material is mysterious or unknown but mostly because of the way you push the material around from word to word in a sentence [rather] than mystifying by having unexpected content or bizarre forms. It’s more like: Given whatever material we’re going to talk about, and we all know what it is, how can we move within it in a way we’ve never moved before, mentally? That seems like the most exciting thing to do with your head. [...] it’s a weakness to fall back into merely mystifying the audience, which anybody can do. You know, throw in a bit of Hegel. Who knows what that means? But to actually take a piece of Hegel and move it around in a way that shows you something about Hegel is a satisfying challenge.

Esta poeta quiere removernos la mente, jugar con ella, establecer contacto y emprender nuevas relaciones mentales.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁹ E. WACHTEL, *op. cit.*

II. La traducción de los clásicos grecolatinos como reescritura

La poética traductológica de Anne Carson hace eco de algunas tendencias del siglo XX que usan la traducción de los clásicos como reescritura. Me refiero a las traducciones en el mundo anglosajón, por tratarse de la tradición de la que la poeta en cuestión forma parte.

Consideramos clásico un texto cuando es susceptible de ser traducido, e incluso retraducido, y porque sin importar cuántas veces y de qué manera y por quién sea retraducido, se cree (o se espera) que en todas sus reencarnaciones aparecerán las cualidades intrínsecas de la obra, aquello que lo hace clásico.⁷⁰ Los autores grecolatinos tienen la historia de la traducción más larga, por lo que siempre ha habido muchas maneras de leerlos e interpretarlos.

En la traducción de textos clásicos, el cambio hacia una traducción más literaria fue dado por Ezra Pound con su recopilación de traducción e inspiraciones intitulado *Homage to Sextus Propertius*.⁷¹ Esta obra fue un parteaguas en la historia de la traducción en inglés, porque a pesar de haber sido muy criticada por haberse desviado mucho del original, también inspiró a los clasicistas a hacer otro tipo de traducciones o incluso a usar traducciones para sus estudios. A Pound le molestaron tanto las opiniones conservadoras de la academia que afirmó que “the philologists have succeeded in stripping the classics of interest”. Además pidió a los editores que quitaran la palabra *traducción* de la cuarta de forros.⁷²

⁷⁰ *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*, Nueva York, Viking Press, 1975. No tuve acceso a este libro: las explicaciones se tomaron de Alexandra LIANERI y Vanda ZAJKO, “Introduction. Still Being Read After So Many Years: Rethinking The Classic Through Translation” en *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 1-23.

⁷¹ *Homage to Sextus Propertius*, Londres, Faber & Faber, 1934.

⁷² John Patrick SULLIVAN, *Ezra Pound and Sextus Propertius: A Study in Creative Translation*, Austin, University of Texas Press, 1964, p. 13.

A partir de este momento, algunos académicos empezaron a interesarse en las traducciones al inglés de textos clásicos como fuente primaria y como parte del trabajo filológico. En cierta medida, el cambio se debió a la creación en 1962 de la revista *Arion*,⁷³ una de las primeras publicaciones sobre estudios clásicos con una tendencia más hacia la crítica literaria que a la filología y donde se publicaban nuevas traducciones de los clásicos, con la esperanza de que fungieran como análisis discursivos de los originales. Pero no toda la academia ha estado dispuesta a abrir las puertas a los estudios de traducción. En 1987 la revista *American Journal of Philology* pedía que los artículos que se enviaran fueran exclusivamente de carácter filológico, es decir, que partieran de los textos mismos en la lengua original, afirmando que “while it will always have an interest in certain kinds of literary and philosophical interpretation, the emphasis is still on rigorous scholarly methods”.⁷⁴

Varios de los autores más célebres del siglo XX hicieron traducciones de obras grecolatinas, como Seamus Heaney (tragedia y Virgilio),⁷⁵ Ted Hughes (de Ovidio y tragedias)⁷⁶ y Christopher Logue (quien hizo una traducción indirecta de Homero). Algunos de los nombres más sobresalientes en la traducción de lírica arcaica griega son Richard Aldington y su esposa Hilda Doolittle quienes veían en los textos griegos un punto de partida

⁷³ Publicada por la Universidad de Texas y editada por un grupo de clasicistas estadounidenses y británicos, como W. Arrowsmith, D. S. Carne-Ross, C. J. Herrington y J. P. Sullivan.

⁷⁴ Josephine BALMER, *Piecing Together the Fragments: Translating Classical Verse, Creating Contemporary Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 5.

⁷⁵ SÓFOCLES y Seamus HEANEY, *The Cure at Troy: A Version of Sophocles' Philoctetes*, Nueva York, Noonday Press, 1991; VIRGILIO, SEAMUS HEANEY (trad.), *Aeneid. Book VI*, Londres, Faber and Faber, 2016.

⁷⁶ *Vid.*, R. REES, (ed.), *Ted Hughes and the Classics*, Oxford, Oxford University Press, 1966.

para sus propias creaciones Guy Davenport,⁷⁷ Richmond Lattimore,⁷⁸ Josephine Balmer y Anne Carson.

El descubrimiento de los fragmentos papiráceos, sobre todo los de Safo, influyó en la creación del imagismo. Los poetas que formaban parte de este movimiento, como H. D., Aldington, William Carlos Williams y Ezra Pound, hacían pasar traducciones como poemas originales y los incluían en sus antologías. Por ejemplo, Aldington tradujo a Safo para la antología inaugural de los imagistas en 1914 y publicó versiones de Ánite de Tegea, una poeta griega poco conocida; en 1921, H. D. publicó *Hymen*, que contenía versiones de los fragmentos de Safo, y el fragmento 51 de esa misma poeta fue incluido en su colección *Heliadora*, publicada en 1926. A su vez, William Carlos Williams incluyó versiones también de Safo en su poema épico *Paterson*. La versión minimalista de Pound de las primeras líneas del fragmento 98 de Safo, intitulada “Papyrus” apareció en su obra *Lustra*.

Desde finales del siglo pasado, gran parte del trabajo filológico y traductológico en inglés ha sido hecho por mujeres. Durante muchísimo tiempo los hombres fueron los receptores prácticamente exclusivos de la educación clásica y los principales lectores de la literatura griega y latina. Ahora que eso ya no describe la situación actual de la cultura, las mujeres se han puesto al corriente. Son muchas las obras escritas por mujeres que se han inspirado en un texto clásico. Aquí sólo mencionaré algunas de las más reconocidas. Por ejemplo, *Memorial. An Excavation of the Iliad* de Alice Oswald, nominada al T. S. Eliot Prize for Poetry en 2011, que en palabras de la autora es “una traducción de la atmósfera de la *Iliada* y no de su trama”. La poeta estudió filología clásica en la universidad y ha trabajado

⁷⁷ Guy DAVENPORT, *7 Greeks*, Nueva York, New Directions, 1995.

⁷⁸ Richmond LATTIMORE, *Greek Lyrics*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

con el texto en griego, a veces traducéndolo y otras interpretándolo. Jo Shapcott hace una lectura de las *Metamorfosis* de Ovidio en su libro *Of Mutability*. En 2012 la novelista Rachel Cusk publicó las memorias de su divorcio entremezcladas con fragmentos de *Agamenón* y *Antígona*. De autoras que no son clasicistas, podemos mencionar muchas obras más, como *Penelopiad* de Margaret Atwood,⁷⁹ un hermoso diálogo entre Penélope y las esclavas asesinadas por Odiseo; *Lavinia*, de la escritora de ciencia ficción Ursula K. Le Guin,⁸⁰ y *Achilles*, de Elizabeth Cook.⁸¹ Las obras de Shapcott y Cusk son una especie de interpretación subjetiva de los textos antiguos, mientras que el trabajo de Oswald es más objetivo y representa diferentes y nuevas lecturas de la *Iliada*. Josephine Balmer, en su libro *Chasing Catullus*,⁸² entremezcla traducciones y versiones de poemas clásicos con creaciones originales. En cuanto a trabajos de filología o crítica literaria clásica escritos por mujeres, el libro de Fiona Cox⁸³ es el único que trata con profundidad este tema, donde se encuentran artículos académicos de diez autoras que han trabajado sobre la tradición virgiliana.

Josephine Balmer, en su poesía y en sus trabajos más académicos, suele hablar de la relación entre traducción y creatividad; según ella, puede ser desde una traducción convencional a lo que llama “transgresiones,” poemas que “sin tapujos subvierten el significado o la intención del original”.⁸⁴ La poeta demuestra cuán poderoso puede ser el diálogo con la literatura de otra cultura para expresar las inquietudes humanas; por ejemplo,

⁷⁹ Margaret ATWOOD, *The Penelopiad*, Nueva York, Canongate Books, 2005.

⁸⁰ Ursula K. LE GUIN, *Lavinia*, Ontario, Houghton Mifflin Harcourt, 2008.

⁸¹ Elizabeth COOK, *Achilles: A Novel*, Nueva York, Picador, 2001.

⁸² J. BALMER y Gaius Valerius CATULLUS, *Chasing Catullus: Poems, Translations & Transgressions*, Tarsset, Northumberland, Bloodaxe Books Limited, 2004.

⁸³ Fiona Cox, *Sibylline Sisters: Virgil's Presence in Contemporary Women's Writing*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

⁸⁴ J. BALMER, *Catullus: Poems of Love and Hate*, Newcastle-upon-Tyne, Bloodaxe Books, 2004, p. 9.

en su poema *Set in Stone*, mezcla epitafios antiguos con versos suyos en honor a su sobrina difunta, o también hace hablar a Deméter en *Invierno*, uniendo el mito de la diosa con sus propios sentimientos.

En su artículo “Jumping their Bones: Translating, Transgressing, and Creating”,⁸⁵ Josephine Balmer dice que los traductores de obras contemporáneas tienen la ventaja de poder consultar con el autor del texto fuente dudas que tuvieran, o buscar ayuda para llegar a un consenso (aunque no siempre suceda), y que los traductores de obras antiguas deben ser innovadores, puesto que trabajan con textos no sólo muy conocidos sino también ya muy traducidos. Ella explica⁸⁶ que en sus traducciones de Safo deseaba seguir los pasos de Pound usando verso libre y formas poéticas modernistas de la tradición inglesa para transmitir el carácter fragmentario del texto. De Safo quedan algunos fragmentos extensos a partir de los cuales se puede armar una “estrofa” o una idea completa, pero hay otros que prácticamente son sólo palabras sueltas. Balmer se pregunta si uno debe llenar los vacíos o dejarlos como están. Decide reunir los fragmentos sueltos bajo un mismo apartado, como *Deseo* o *Desesperación*, y aquí explica su decisión: “giving them a new resonance for the reader, even if this was, of necessity, a highly subjective task, reliant on individual readings of ambiguous texts”.⁸⁷ La traductora está consciente de que el texto fuente es prácticamente intraducible en el estado en que se encuentra. La forma en la que ella lo modifica no es lingüística, es más bien editorial. Al reunir varios fragmentos ella está creando un nuevo poema nacido de palabras antiguas.

⁸⁵ J. BALMER, *Piecing Together...*, p. 41.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁸⁷ *Loc. cit.*

Después de los poemas homéricos, la lírica es el género poético más antiguo y con mayor tradición en Occidente. Los traductores se han afrontado a estos textos de diferentes maneras, unos con la reverencia propia de un académico, y otros con la familiaridad del poeta. El acercamiento a esta literatura demuestra diferentes actitudes hacia el pasado literario.

III. Traducción creativa

Esta tesis se trata de relaciones. La relación sexomental entre Anne Carson de Canadá y Mimnermo de Colofón, entre un texto fuente y un texto meta, entre filología y traducción, entre teoría y práctica, y entre contenido y forma. Como en toda relación, se necesita de un equilibrio para que ésta sea exitosa. El equilibrio lo aportará Jiri Levý con su libro *The Art of Translation* (respaldado por un par de ideas de otros teóricos), en donde expone cómo alcanzar la dorada medianía traductológica para tener una traducción que sea bella en tanto el original es bello. Pero en estas páginas también se explorará qué sucede cuando un traductor traspasa la línea que divide una obra original de su reproducción, como en el caso de Anne Carson y sus versiones de Mimnermo.

Muchas veces se ha cometido el error de exigir que la teoría de la traducción se ofrezca como una preceptiva para la resolución de problemas prácticos, pero la intención de toda reflexión teórica es explicar fenómenos particulares a partir de tendencias generales. Es por ello que en el presente marco teórico no se propone usar una teoría de la traducción con objetivos de tipo prescriptivo, sino como una explicación a la luz de la cual se aclaran las decisiones específicas y las características generales del texto fuente. Mi propósito es, por lo tanto, exponer los factores que me llevaron a preferir una unidad de sentido en lugar de otra. Las ideas de Levý en torno a la traducción literaria son lo suficientemente generales como para facilitar la explicación de diversos fenómenos, sin la pretensión de llegar a una manera única de traducir literatura. Para este trabajo, la teoría funcionará como telón de fondo al comentario del poema que presento vertido al español. Sigo la idea de Mary Snell-Hornby:

What is therefore important for translation studies is the usability of the method, the potential within a concept, and this must be both broad enough to have general validity and flexible enough to be adapted to the individual-and often idiosyncratic-text.⁸⁸

Mimnermos: The Brainsex Paintings es sin duda idiosincrático. Es difícil de definir desde una perspectiva genérica, pues es un poema largo dividido en tres partes que son géneros literarios distintos entre sí. En la primera parte hay fragmentos de poesía antigua que parecieran ser traducciones, seguidos de un ensayo y una entrevista ficticia. La teoría que pueda explicar las diferentes estrategias y los diferentes problemas de una obra de esta naturaleza debe ser en efecto flexible y de una validez general. En *The Art of Translation* hay capítulos que tratan de los problemas específicos de la poesía y el drama, por ejemplo, pero sus ideas sobre el criterio global que debe regir una traducción literaria son pertinentes para la literatura de diferentes géneros y diferentes tradiciones. Con este trabajo se pretende comprobar la tesis de Levý, así como explotar la multiplicidad de sus posturas, con la intención de desarrollar un entendimiento integral de la traducción, y en particular, de la traducción de textos híbridos, que permita explicar y justificar las decisiones que se toman en la práctica.

Levý. Teórico literario y de traducción

No es tan sencillo definir a qué corriente traductológica pertenece Levý, como lo señala Zuzana Jettmarova⁸⁹ en un artículo sobre la traducción al inglés que hizo de *The Art of Translation*. Según sea leído, se considera de una u otra corriente. Suele asociársele con el

⁸⁸ Mary SNELL-HORNBY, *Translation Studies: An Integrated Approach*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins Publishing, 1988, p. 3.

⁸⁹ Zuzana JETTMAROVA, "Translating Jiri Levý's *Art of Translation* for an International Readership," *Scientia Traductionis*, 11, (2012), p. 143-passim.

ruso Roman Jakobson, que era formalista, pero que después se adhirió a la Escuela de Praga. Jakobson publicó sus artículos en inglés sobre traducción en 1959 y 1960, antes de que Levý escribiera algo sobre el tema, y es sólo por esta relación temporal que al segundo se le considera discípulo del primero.

Asimismo, María Tymoczko, por ejemplo, lo considera un descriptivista:

Other important early contributions to descriptive translation studies were made by the Czech School, including Anton Popovic and Jiri Levý. These writers forged a connection between descriptive studies and Russian formalism, stressing formal aspects of translated texts and translator choice.⁹⁰

Para ella es uno de los primeros descriptivistas porque cronológicamente se ubica antes de la teoría de los polisistemas, que también hunde sus raíces en el formalismo ruso además de que alude a Jakobson.

En cambio, Gentzler⁹¹ afirma que el enfoque de Levý era la transferencia de la forma, lo que llama *literario* (término que, por cierto, él mismo nunca emplea), y dice que uno de los principales intereses de estos teóricos era describir las características del lenguaje que determinan el carácter literario de un texto y el modo en que temas e ideas encontraban su expresión en diferentes textos. Sin embargo, como se verá en estas páginas, Levý propugnaba por la tesis del estructuralismo checo y afirmaba que la forma y el contenido no se pueden separar, pues ambas conforman la estructura semántica de la obra. El crítico y teórico literario Jan Mukarovsky escribió:

Structural aesthetics at this stage of its development is a specific phenomenon of Czech scholarship; although partially similar phenomena may be found in other countries, none of them have methodological foundations elaborated with such

⁹⁰ Maria TYMOCKO, *Enlarging Translation, Empowering Translator*, Manchester, St. Jerome, 2007, p. 39.

⁹¹ Edwin GENTZLER, "Poetics of Translation" en Mona BAKER, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres-Nueva York, Routledge, 1998, p. 168.

consistency; moreover, the issues of artistic structure have been uniquely conceived as the issues of sign and meaning.⁹²

Las teorías checas sobre la traducción se remontan a finales del siglo XIX y principios del XX, y se les ha llamado teorías funcionalistas de la traducción de acuerdo con el estructuralismo funcionalista checo en el que están basadas. A ellas, Levý aportó una teoría integral e introdujo conceptos únicos, como *translation shift*, *functional hierarchy* e incorporó consideraciones pragmáticas. Gentzler dice que Levý se enfocaba en la forma, a diferencia de Nida y Chomsky, y que el enfoque de la teoría de la traducción checa era la transferencia de la forma superficial: lo que llaman *literariness*.

Jeremy Munday⁹³ tiene datos más precisos sobre Levý. Dice que él parte de la lingüística estructural de la Escuela de Praga y que da una categorización de algunas características de los textos en las que el traductor deba buscar la equivalencia, por ejemplo, con los significados denotativos o connotativos, adornos estilísticos, sintaxis y efectos sonoros.

Arte y traducción

El título de la obra sobre traducción más importante de Levý se explica con la siguiente cita: “Translation as an art form is a borderline case at the interface between reproductive art and original creative art.”⁹⁴ Su teoría parte de esta premisa y las ideas en torno a cómo se debe traducir se pueden ubicar como un justo medio entre arte original y una reproducción.

⁹²Jan MUKAROVSKY, *Studie I*. Brno, Host 2007, pp. 21-22, *apud* Z. JETTMAROVA, *op. cit.*, p. 139.

⁹³ Jeremy MUNDAY, *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, Londres-Nueva York, Routledge, 2008, p. 61-*passim*.

⁹⁴ La cita continúa con esta comparación: “In this respect, acting is the closest parallel to translation amongst all the arts, even if the original creative aspect is more prominent in acting than in translation, because the actor creates a work of a quite different category, transposing a literary text materialised in language into a stage

Los griegos, al proponer la primera teoría del arte en la historia de la literatura, sostenían que el arte era *mímesis*, que suele traducirse como *imitación*, pero es una cuestión delicada. Rodríguez Adrados señala lo siguiente respecto a la etimología de esta palabra: “Mímesis deriva de *mimos* y de *mimeisthai*, términos que se referían originariamente al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que los fieles sentían que se encarnaban en ellos seres de naturaleza no humana —divina o animal— o héroes de otro tiempo (...). *Mimeisthai* no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno.”⁹⁵ Levý parece tener una idea semejante al clasificar a la traducción dentro de las artes de reproducción, junto con el canto y la actuación.

La traducción tiene dos componentes o aspectos: primero, es creación artística, es arte, pero no es una producción original, no es independiente del texto fuente, al que tiene que mantener como *raison d'être*, parecido al actor que le da vida a un personaje y demuestra su creatividad, aunque siempre partiendo de las palabras del texto. Entonces, la traducción es una de las artes de reproducción, puesto que la traducción sólo imita o reproduce la creación intelectual y emocional de otro autor y no es una creación nueva y original.

Las artes de reproducción tienen dos normas; la primera obligación del que se dedica a traducir es capturar fielmente el original (valga una advertencia, que más adelante se discutirá a fondo, pues para Levý fidelidad no es lo mismo que literalidad). La segunda es que la traducción, o la obra reproducida, debe ser bella, lo cual no significa que sólo sea atractiva superficialmente, sino que debe conservar los valores estéticos del original a fin de

performance materialised by a human being, the actor. The translator, on the other hand, merely transposes a work from one type of verbal material to another within the same category.” J. LEVÝ, *ibid.*, p. 58.

⁹⁵ FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972, p. 52.

que se pueda sostener como una obra de arte por sí misma en la cultura meta. En otras palabras, si el traductor está trabajando con un original artístico, su responsabilidad es que no deje de serlo una vez que él lo haya transformado. Es por esto que el valor intrínseco de la traducción se pone en duda, aunque no por Levý, pues para él la originalidad de un texto meta radica en la creatividad que emplea el traductor para mantener los mismos valores estéticos y semánticos en otro sistema lingüístico.

Forma y contenido

Las teorías miméticas del arte conllevan un problema de naturaleza filosófica: se suele separar el contenido, lo imitado, de la forma (el modo de imitación) y a uno considerarlo esencial y al otro secundario.⁹⁶ Levý se opone a esta visión del arte y la traducción con estas palabras: “To translate a work of literature means to express it, maintaining the unity of its content and form in different verbal material.”⁹⁷ Esta definición ilustra cómo para él el contenido y la manera en que se expresa son indisolubles.

Tradicionalmente la forma ha estado subordinada al contenido: se ha puesto mayor interés en saber qué dice un texto, en querer extraer el mensaje oculto en la forma, que se ha pasado de largo lo que la obra crea con la convivencia entre contenido y forma. La armonía que existe entre las palabras y el contenido debe ser la misma en el texto fuente que en el meta, y esto es especialmente relevante en el caso de la poesía, pues la poesía es contenido

⁹⁶ Sobre la lectura que separa el fondo de la forma, cfr. Susan SONTAG, *Against Interpretation: And Other Essays*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1966. Disociación que podemos ver en ARISTÓTELES, *Poética*, 51a34-51b10: “En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder.”

⁹⁷ J. LEVÝ, *loc .cit.*

hecho forma. Para Levý la fidelidad en la traducción consiste en comunicar los atributos esenciales del original y mantener los valores estéticos y semánticos en el texto meta. El contenido semántico se encuentra evidentemente en el fondo y en el tema de la obra, pero también en la organización y estructura del poema. El traductor debe ser capaz de ubicar de qué manera la forma impacta en el mensaje y en la comprensión de la obra.

No es algo nuevo decir que una traducción debe conservar la misma idea y la misma expresión que el texto fuente, pero me parece importante resaltar este aspecto de la teoría de Levý por la naturaleza del texto que estoy traduciendo. Anne Carson juega con la separación de contenido y forma a lo largo de su obra. Primero, al unir tres géneros diferentes bajo el título de *Paintings*, está llamando la atención, por un lado, sobre la unidad de las artes, y por el otro, sobre la falta de homogeneidad formal en un poema que en parte se presenta como traducción. Después, si nos concentramos en los fragmentos, la primera impresión es que la poeta está traduciendo sólo la forma de la elegía griega de Mimnermo: se distinguen claramente los dísticos y los versos parecen fragmentarios. En cambio, el contenido sólo se conserva de manera muy general en algunos poemas, en las glosas y en el ensayo. Su creatividad reside en cómo disocia estos elementos que para el traductor de poesía deben ser indisolubles. Unas veces reproducir la forma y otras el contenido lleva a preguntarnos si el producto final ya no es una traducción. No es que la traducción de Carson sea libre, es fiel, pero sólo al reproducir uno de sus componentes. Asimismo, esta obra representa un ejemplo de cómo la forma está cargada de contenido semántico, pues *The Brainsex Paintings* es un retrato de cómo una lectora posmoderna une y mezcla géneros existentes desde la antigüedad clásica, y los diferentes géneros que adopta son un comentario a las distintas maneras de acercarse a un texto.

Traducción estética

Con creatividad un traductor puede reproducir responsablemente el original sin desbaratar la forma del contenido. Haroldo de Campos también habla de creatividad en la traducción y cómo ésta se manifiesta en la conservación de la idea y su expresión:

Para nosotros, la traducción de textos creativos será siempre recreación, o creación paralela, autónoma, aunque recíproca. Cuanto más lleno de dificultades esté un texto, será más recargable, más seductor como posibilidad abierta de recreación. En una traducción de esta naturaleza, no se traduce solamente el significado, se traduce el propio signo, o sea, su fisicalidad, su materialidad misma. El significado, el parámetro semántico, será apenas y tan sólo el marco de referencia de la empresa de recreación. Se trata de lo opuesto a la llamada traducción literal.⁹⁸

Levy y de Campos concuerdan en mantener el signo y el significado, y ambos consideran que el resultado de una traducción realizada de esta manera es una traducción creativa, la cual se opone a una versión literal.

Como muchos otros teóricos, Levy habla de traducción fiel, pero él no la equipara con literalidad sino con belleza. Una traducción bella no debe serlo sólo superficialmente, sino que debe conservar los mismos valores estéticos del original, y entonces habrá una traducción fiel. Es decir, para Levy la fidelidad es inseparable de la carga estética que debe existir entre original y reproducción y, por lo tanto, de la manera en que conviven el contenido y la forma.

La regla que debe seguir un traductor para que su trabajo no deje de ser una reproducción y no se pierda de vista el original es la siguiente: “Lo que debe permanecer constante es la concretización del contenido y la forma en la mente del receptor, es decir, la

⁹⁸ Haroldo DE CAMPOS, “De la traducción como creación y como crítica,” en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 2000, p. 189.

impresión, el efecto que crea en el lector.”⁹⁹ Tal idea será el eje rector de la traducción y el principio que gobernará la toma de decisiones: mantener el mismo efecto creado por la manera en que forma y contenido convergen.

Levý no insiste en que las percepciones del público fuente y del meta sean exactamente iguales, puesto que es casi imposible lograrlo dadas las diferencias entre los dos sistemas. Bajo este esquema teórico se propugna por una igualdad de funciones con respecto a la circunstancia histórico-social-ideológica a la que los lectores pertenecen. El teórico checo aclara de qué manera se puede conservar la misma función en texto fuente y meta:

Our concern will be to preserve not ‘the work of art in itself (*an sich*)’, but rather its values for the recipient, i.e. the distinctive or sociological functions of its elements. We will not insist that what readers experience through their perception of the original must be identical with what readers experience through their perception of the translation; rather we will insist on functional identity in terms of the respective overall cultural-historical frameworks to which the readers belong. It is a matter of subjecting individual entities to the whole, whether with respect to their systemic function or with respect to their typified stylistic values.¹⁰⁰

Se trata de subordinar aspectos individuales a los valores estilísticos que rigen toda la obra.¹⁰¹ Como punto de partida, Levý supone la premisa de que un traductor debe trabajar con los valores ideológicos de la literatura que se habrá de traducir, así como una noción de qué le quieren decir a los lectores del texto meta.¹⁰² Las características textuales y sus rasgos estilísticos distintivos son los que una traducción debe reproducir (dada la indivisibilidad de forma y contenido) para recrear el efecto que Levý sostiene es el objetivo de la traducción. Por ejemplo, cuando la forma del poema se presenta en verso libre, el traductor debe

⁹⁹ J. LEVÝ, *op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰¹ *Loc. cit.*

¹⁰² “A self-evident condition of the work of translators is a considered approach to the ideological values of the literature to be translated and a notion of what they want to say to contemporary readers through the translated work.” *Ibid.*, p. 21.

identificar los principios estilísticos que subyacen a la poética del autor y luego su transposición y recreación, pero manteniendo una expresividad equivalente. Asimismo, el estilo lingüístico de un autor también debe verse reflejado, así como su poética.

Es por todo esto que las traducciones “aburridas”, que carecen de creatividad, son una violación del propósito de reproducción, pues no logran dar cuenta totalmente de la idea del autor y sus valores estéticos.¹⁰³

Armonía

El arte del traductor es delicado y ambivalente; no es fácil hallar el punto medio entre reproducción fiel y creación original. Como lo dijo Steiner: “The craft of the translator is [...] deeply ambivalent: it is exercised in a radical tension between impulses to facsimile and impulses to appropriate recreation.”¹⁰⁴ Horacio en su *Arte Poética* dijo que el poeta debe alcanzar una *aurea mediocritas* entre dos extremos; también en la traducción hay que buscar la dorada medianía que permitirá que el texto meta funcione como arte en la cultura de llegada.

Podemos decir que Levý es un “dualista traductológico”, pues trabaja con conceptos binomiales, como fondo y forma, reproducción-original; y también habla de elementos específicos y generales de un texto. Los primeros deben estar subordinados a los segundos, es decir, las decisiones de traducción de detalles más específicos deben hacerse teniendo en

¹⁰³ “A slavish, uncreative translation is tantamount to a violation of the reproductive purpose in that it fails to reproduce the author’s idea”, *ibid.*, p. 74.

¹⁰⁴ G. STEINER, *After Babel. Aspects of Language & Translation*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1998, p. 235.

mente el objetivo global de la obra. Pero aquí también debe haber armonía y equilibrio para que el texto meta refleje la idea del autor.

Anne Carson, al hacer sus versiones de Mínermo, no persigue el balance, sus fragmentos son una reproducción artística desequilibrada en la que la creatividad empleada por la traductora hace que su obra sea una creación original. Ella a veces reproduce el contenido y a veces la forma del texto fuente, a veces elementos específicos, como la mención de las Moiras en el fr. 2, o elementos globales, como el mito de Helios en el fr. 8. La antinomia entre la norma de reproducción (la obligación de retratar fielmente el original) y la artística (la obligación de la belleza) se resuelve alcanzando el equilibrio. Es el balance al que todo traductor debe aspirar, así como el punto de equilibrio al que yo deseo llegar con mi traducción de *The Brainsex Paintings*. Si no alcanza una dorada medianía, mi traducción no será fiel ni bella en el sentido en que Levý define estos conceptos, puesto que su propósito trasciende las fronteras de la traducción para allegarse a la creación enteramente personal.

IV. *Mimnermos: The Brainsex Paintings*. Comentario

El poema es un nexo entre dos misterios: el del poeta y el del lector.
Dámaso Alonso

*Perhaps it is true that we do not really exist until someone
is there to see us existing; that we cannot properly speak
until there is someone there who can understand what we
are saying; that, in essence, we are not wholly alive until
we are loved.*
Alain de Botton

El análisis literario como preámbulo a una traducción

La forma en que Jiri Levý ve la traducción refleja su formación como teórico de la literatura, pues en *The Art of Translation* no separa sus ideas de la traducción de los procesos de lectura propios de un análisis literario. Para él, la lectura es parte no sólo del trabajo del traductor, sino también del autor, quien se ha hecho una lectura específica de la realidad. Todas sus ideas se explican a partir de su concepción de la traducción como un arte de reproducción: primero el autor reproduce de alguna manera la realidad, el lector aprehende el contenido y el traductor lo vuelve a reproducir. Entonces, antes de enfrentarme a la traducción del poema en cuestión, ha sido necesario hacer un análisis literario del mismo.

Levý distingue diversas etapas en el proceso de creación de una traducción. La primera es identificar las unidades formales que tienen una función semántica y preservarlas: por ejemplo, identificar el ritmo y su efecto para mantenerlos, aun con otro metro. La segunda etapa consiste en la percepción de la obra original. Para este teórico de la traducción y de la literatura, el traductor es ante todo un lector. El proceso de percepción concluye con la

concretización del texto, es decir, con la creación de la imagen de la obra en la mente del lector. Lo que diferencia a un traductor de un lector normal es que el primero después debe expresar esta concretización con otro material verbal. El proceso se resume de la siguiente manera: 1) El autor se formó una interpretación de la realidad; 2) El traductor formó una interpretación de la obra original; 3) El lector formó una interpretación de la traducción.

La importancia de este proceso se debe a las diferencias existentes entre el material verbal de las lenguas, lo cual imposibilita una correspondencia semántica total entre el original y la traducción. Es por eso que una traducción lingüísticamente correcta resulta inadecuada (al menos para la traducción de obras literarias) y es aquí donde entra el papel de la interpretación. Para que una interpretación sea válida, debe estar basada en los elementos esenciales de la obra y debe intentar transmitir sus valores objetivos, los cuales hay que identificar. Asimismo, la interpretación debe estar basada en valores artísticos e ideológicos contenidos explícita o implícitamente en la obra misma. Si, como se mencionó en el capítulo sobre traducción creativa, una traducción exitosa en el sentido artístico debe causar el mismo efecto que el original, entonces el traductor debe poder identificar cuál es el efecto que con determinado recurso literario se está creando y cómo lo hace el autor. Esto es algo que un lector casual no ve fácilmente: por eso, después de aprehender la obra (primera etapa), el traductor debe interpretarla (segunda etapa) para poder reestilizarla (tercera etapa).

Entender la realidad del texto es un prerequisite esencial para lograr una traducción veraz, y en opinión del profesor checo, un medio de alcanzar dicho objetivo es analizando de manera detallada las obras literarias, poniendo atención a las cualidades intrínsecas y extrínsecas de los personajes, las descripciones de la ambientación, el análisis de las relaciones entre personajes, entre el autor y la obra, la obra y su tiempo, así como de la idea

creativa del autor, etcétera. Identificar las particularidades ayudará a después aprehender las generalidades artísticas. Levý arguye que la imaginación es la mejor herramienta para que el traductor logre una apreciación integral de la obra y no sólo traduzca por unidades gramaticales. La reconstrucción de la realidad retratada en la obra exige el uso de la imaginación y una interpretación meditada del texto, más que sólo pasar de lengua fuente a meta.

Jiri Levý no es el único teórico de la traducción que ve a la interpretación como uno de los primeros pasos en la traducción de obras literarias. Susan Bassnett comparte esta postura:

The translator, then, first reads/translates in the SL and then, through a further process of decoding, translates the text into the TL language. In this he is not doing less than the reader of the SL text alone, he is actually doing more, for the SL text is being approached through more than one set of systems. It is therefore quite foolish to argue that the task of the translator is to translate but not to interpret, as if the two were separate exercises. The interlingual translation is bound to reflect the translator's own creative interpretation of the SL text.¹⁰⁵

Si bien él usa la palabra *interpretación*, parece que, más que hacer una lectura hermenéutica en la que se buscan los significados ocultos, Levý propone hacer un análisis a partir de la poética, que suele partir de significados o efectos ya establecidos en la obra para luego preguntar cómo se lograron, pues la hermenéutica toma las formas como punto de partida y se pregunta qué es lo que en realidad quieren decir, mientras que la poética explica cómo los lectores interpretan las obras literarias, cuáles son las convenciones que les permiten aprehender el texto de una u otra manera.

Brainsex Paintings

¹⁰⁵ Susan BASNETT, "Specific Problems of Literary Translation", en *Translation Studies*, Londres, Routledge, 2013, p. 92.

El análisis poético-interpretativo comenzará con el título. *Mimnermos: The Brainsex Paintings* es la primera de cinco obras reunidas en *Plainwater. Essays and Poetry*. El título es un neologismo que refleja cómo Anne Carson es capaz de crear concepciones nuevas a partir de otras previas. *Plainwater* es el agua como es en sí misma: pura y simple, pero a la vez es más que agua “normal”, porque es *plain* y *water* a la vez. El subtítulo también ilustra este concepto de innovación en la forma. *Essays and Poetry* no quiere decir que el libro contenga poemas intercalados con ensayos, sino que las obras ahí reunidas son tanto ensayos como poesía. *Essays and poetry* pueden verse como una hendíadis, ya que ambos son las dos cosas a la vez. Al unir dos cosas diferentes, Carson crea algo nuevo, no sólo en el título, sino en toda la obra. Así pues, el título es un presagio de la innovación formal que encontraremos en aquellas páginas.

La desinencia que la autora elige para el nombre del poeta griego es también una especie de comentario filológico. En inglés, lo más tradicional sería *Mimnermus*, con la terminación del nominativo singular masculino latinizada en *u*. Esto sucede porque la cultura griega nos llegó por influjo de la romana; es por eso que los nombres de los dioses, por ejemplo, se suelen latinizar. Al decidir transcribir los nombres directamente del griego, como lo vemos en el resto del texto — por ejemplo, *Kolophon* en lugar de *Colophon* — la poeta está reflejando una postura filológica que se opone a las ideas prevalentes en la academia y en los estudios clásicos.

Pero el nombre de Mimnermo no es lo que más llama la atención del título, sino lo que le sigue: *The Brainsex Paintings*. Nuevamente tenemos un neologismo. En la palabra *Brainsex* se encuentra la clave para la comprensión integral de la obra y he decidido traducirla como *sexomental*. En las tres partes de la obra, vemos a Anne Carson involucrada en una

relación con un autor al que no conoce sino por medio de la lectura. *Brainsex* es el único tipo de intimidad que puede haber entre ambos: intelectual, pero su relación no deja de implicar las ansias e insatisfacciones propias de una relación amorosa, aunque la unión no sea física.

El que la poeta haya elegido definir esta obra como pinturas (*paintings*) hace eco a su interés en esa disciplina y es un claro ejemplo de su manipulación de la forma, de su mezcla de géneros y unión de dos artes. Ella describe su poética como pintura con palabras.¹⁰⁶ La pintura —y la creación artística en general— es un recurso para unir la distancia histórica y textual entre los clásicos y nosotros. Ezra Pound, quien, como ya indicamos, inició en el siglo XX la reescritura de los clásicos a partir de la traducción, habla de la amalgama entre poesía y artes plásticas: “There have always been two sorts of poetry, which are, for me, at least, the most ‘poetic’; they are, firstly, the sort of poetry which seems to be music just forcing itself into articulate speech, and secondly, that sort of poetry which seems as if sculpture or painting were just forced or forcing itself into words.”¹⁰⁷ En un artículo sobre Simónides, uno de los poetas líricos que más ha estudiado, cita su sentencia: “poetry is painting that talks,”¹⁰⁸ con lo que delata su interés por el carácter plástico de la lírica.

Hay, por lo menos, dos tipos de lecturas que podemos hacer respecto al título y a la obra en general. Primero, cada sección es un retrato de una relación sexomental distinta: la de texto fuente con texto meta, la de una académica y su objeto de estudio, y la de un

¹⁰⁶ *Vid. Supra*, p. 6.

¹⁰⁷ Ezra Pound, “The Later Yeats,” en *Literary Essays*, by Ezra Pound, ed. T. S. ELIOT, (Norfolk, Conn., New Directions, 1954, p. 380, *apud* Andrew WELSH, *Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics*, Princeton, N. J., Princeton University, 1978, p. 276.

¹⁰⁸ A. CARSON, “Writing on the world: Simonides, exactitude and Paul Celan”, *Arion*, 4, 2 (1996), pp. 11. Citada por Plutarco: “πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. Pero Simónides consideraba al arte de la pintura poesía que calla, y a la poesía pintura que habla”. *De gloria Atheniensium* 3.346f.

admirador ansioso por conocer al autor. La forma es parte del relato, el medio por el cual se realiza el acto sexomental nos dice algo del tipo de unión que existe entre ambas partes. La otra lectura, y a mi parecer la más atinada, es tener a *The Brainsex Paintings* como el retrato de una sola relación sexomental: la de Anne Carson, lectora norteamericana de finales del XX y comienzos del XXI, con Mimnermo de Colofón (o Esmirna), un poeta griego a caballo entre los siglos VII y VI a. C. Sin embargo, este retrato se ha realizado con diferentes técnicas, como la serie del Monte saint-Victore de Cézanne, que se pinta desde diferentes perspectivas, o a Picasso pintando a sus esposas, ahora cubista, ahora expresionista, o incluso esculpiéndolas. En este caso, las técnicas serían las tres grandes divisiones de la literatura que los antiguos hicieron: verso, prosa y teatro.

En esta obra percibimos un maridaje de formas que juntas retratan el cuadro de la relación sexomental. Tal vez podamos ver *The Brainsex Paintings* como una pintura en tríptico, cada una de las partes relata una escena distinta. Individualmente cada parte está completa y se puede comprender por sí misma, pero tomadas en conjunto nos dicen una historia distinta.

El que la relación esté narrada cual pintura¹⁰⁹ nos dice mucho sobre la importancia que tiene la forma para el poema y cómo en ella están unidos el *signum* y el *signatum*. Como ya se mencionó, hay una larga tradición de poetas que unen en su poesía las palabras con la pintura: Horacio decía *ut pictura poesis*,¹¹⁰ la poesía como una pintura. Asimismo, nos permite ver *The Brainsex Paintings* más como una obra descriptiva que como un comentario

¹⁰⁹ “Carson takes a mixed-media approach to writing in which the defining genre (in this case painting) is absent except as a trace in the writing. The opening paragraphs of the essay that constitute the second section of Mimnermos identify painting as the model for the form of the translation.” Ian RAE, *From Cohen to Carson: The Poet’s Novel in Canada*, Montreal & Kingston-Londres-Itaca, McGill-Queen’s Press, 2008, p. 227.

¹¹⁰ HORACIO, *Ars Poetica*, vv. 361.

intertextual. El punto en común de los tres retratos es la unión: con otros, con textos, con el lenguaje, con la historia, pero pintado de diferente manera y poniendo en perspectiva diferentes aspectos de esta relación sexomental.

Así pues, si nos atenemos sólo a la forma, categorizar estas obras sería difícil, quizá porque sea un poema con tres géneros insertados, o quizá sólo sean tres cuadros pintados con palabras. Lo importante es reconocer que la manera en la que Carson manipula la forma reproduce su proceso de lectura y comprensión de Mimnermo.

Carson no se preocupa por hacer que sus obras concuerden con las categorías en que solemos encasillar a las obras literarias. De aquí que nos preguntemos si es un poema que necesita de tres géneros literarios distintos para plasmar su alegoría o si estamos frente a una especie de antología de tres textos distintos unidos por lo sexomental. Como todo en este texto, la multiplicidad de respuestas a la interrogante *¿qué es?* puede leerse como un comentario al imperativo artístico de Carson y como una contestación a una duda filológica. No sólo la obra de Anne Carson es difícil de clasificar, sino que tampoco podemos estar seguros del género al que pertenecen las obras antiguas, pues los contextos de producción actuales no son los mismos que los de aquella época. Si la elegía se creaba para ser cantada y no para ser leída, y ahora sólo podemos leerla, cuestionaríamos si es realmente elegía y, si lo sigue siendo, entonces interrogaríamos sobre la importancia de la categorización y si cada lectura la va a revalorizar. Las convenciones literarias también cambian, pero su categorización no. Nada seguro se puede afirmar de la forma de *The Brainsex Paintings*, como tampoco de *Nanno*, un poema perdido de Mimnermo.

Just what is erotic about reading and writing?¹¹¹

En *Eros the Bittersweet*, Anne Carson explora la relación erótica entre un texto y los lectores. Es un asunto que le inquieta. No puede ser una mera coincidencia, en su opinión, que los primeros poetas en fijar sus canciones en textos escritos hayan sido los poetas que cantaban a Eros. Explica que los procesos de escritura y lectura hacen que la persona se enfoque más en sí misma y en lo que la separa del mundo exterior. Al estar consciente de los límites y bordes de su ser, la acometida de Eros se siente más intensamente.¹¹²

Ella encuentra una semejanza entre el amor y el discurso porque están hechos de espacios y distancias, *edges* los llama ella, y así es como lo veían los griegos, quienes expresan en caso genitivo el complemento de los verbos de amar y desear, el caso de las carencias, las distancias, las separaciones y la posesión. Carson lo expresa así: “What is erotic about reading (or writing) is the play of imagination called forth in the space between you and your object of knowledge. Poets and novelists, like lovers, touch that space to life with their metaphors and subterfuges.”¹¹³ Para esta poeta, el erotismo es algo inherente a la literatura y forma parte de la experiencia lectora. Veamos la siguiente cita:

Think how it feels. As you read the novel your mind shifts from the level of

¹¹¹ A. CARSON, *Eros the Bittersweet*, p. 107.

¹¹² “If the presence or absence of literacy affects the way a person regards his own body, senses and self, that effect will significantly influence erotic life. It is in the poetry of those who were first exposed to a written alphabet and the demands of literacy that we encounter deliberate meditation upon the self, especially in the context of erotic desire. The singular intensity with which these poets insist on conceiving Eros as lack may reflect, in some degree, that exposure. Literate training encourages a heightened awareness of personal physical boundaries and a sense of those boundaries as the vessel of one's self. To control the boundaries is to possess oneself. For individuals to whom self-possession has become important, the influx of a sudden strong emotion from without cannot be an unalarming event, as it may be in an oral environment where such incursions are the normal conductors of most of the important information that a person receives. When an individual appreciates that he alone is responsible for the content and coherence of his person, an influx like Eros becomes a concrete personal threat. So in the lyric poets, love is something that assaults or invades the body of the lover to wrestle control of it from him, a personal struggle of will and physique between the God and his victim. The poets record this struggle from within a consciousness—perhaps new in the world—of the body as a unity of limbs, senses and self, amazed at his own vulnerability.” A. CARSON, *Eros the Bittersweet*, p. 45.

¹¹³ *Ibid.*, p. 209.

characters, episodes and clues to the level of ideas, solutions, exegesis. The activity is delightful, but also one of pain. Each shift is accompanied by a sharp sense that something is being lost, or has already been lost. Exegesis mars and disrupts sure absorption in the narrative. The narrative insists on distracting your attention from exegesis. Yet your mind is unwilling to let go of either level of activity, and remains arrested at a point of stereoscopy between the two. They compose one meaning. The novelist who constructs this moment of emotional and cognitive interception is making love, and you are the object of his wooing.¹¹⁴

Lo erótico en la literatura se encuentra también entre el lector y el texto. Hay una seducción entre el poeta y el receptor, quien debe interpretar las palabras de su amado como pueda. Anne Carson lo intenta de tres maneras diferentes, todas con una larga tradición literaria. En esta obra, Carson trata de acortar la distancia que separa a una amante de su amado, que son ella misma y Mimnermo, por medio de los diferentes procesos de lectura/escritura que se pueden hacer. Es por eso que en su obra el *signatum* equivale al *signum*, porque el género que ella adopta refleja el tipo de relación sexomental que está teniendo.

Plus in amore valet Mimnermi versus Homero¹¹⁵

Los antiguos llamaron elegía al género de composición poética caracterizada por el uso de un dístico formado de un hexámetro dactílico y luego un pentámetro. El género se define por criterios métricos o formales solamente y, a diferencia de la costumbre moderna, los antiguos no atribuían a la elegía el significado de poesía de temática melancólica o triste. En los diversos subgéneros de la poesía lírica (elegía, lírica monódica o coral y poesía yámbica) se encuentran mensajes de tipo autobiográfico, político o ético y la elección entre ellos depende

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁵ En el amor vale más Mimnermo que Homero. PROP., 1.9.11.

de la ocasión poética, la personalidad de cada autor o de las exigencias del público ante el cual cantaban. En todos se puede identificar una estructura verbal breve y autocontenida a fin de que el mensaje sea sintético y propicio a las expresiones gnómicas.¹¹⁶

El nombre de Mimnermo no es el más conocido de entre los poetas griegos. La fortuna no ha sido generosa con su obra y quedan sólo muy pocos fragmentos. De su vida, incluso su lugar de origen, no se tienen más que rumores antiguos. Los fragmentos que han llegado son de tradición indirecta. Anne Carson rescata diversos datos sobrevivientes de la vida de este poeta, distribuye la información creando suspenso, con pequeñas pistas para al final poder armar el rompecabezas de una vida ya lejana. Es una manera ingeniosa de difundir la obra de un poeta poco conocido: tomando sus palabras, mezclándolas con las suyas y confundiendo al lector para que él mismo necesite saber dónde se debe pintar la línea divisoria entre el poeta del siglo VII y la del siglo XX-XXI. A Carson le interesa adentrarse en el contenido más profundo de la obra poética de Mimnermo.

Los fragmentos del original griego celebran el amor en general y no le cantan a una mujer en específico. Sin embargo, ya en la Antigüedad había rumores de su relación con una flautista de nombre Nanno, y los filólogos posteriores reunieron sus elegías en un volumen así intitulado. La juventud y la vejez, el poder del amor y las distracciones pasajeras antes de la muerte son los temas que a él le preocupan. Anne Carson dice que el tiempo es su tema, y Hermann Fränkel, estudioso de la lírica arcaica, concuerda de cierta manera:

¹¹⁶“In effetti, se una diversificazione di contenuto si può identificare nell’elegia rispetto agli altri fenomeni poetici monodici, essa risiede proprio in una più ampia tensione gnomica o paideutica a cui appare ispirata la volontà elegiaca. /En efecto, si en la elegía se puede identificar una diversificación de contenido con respecto a los otros fenómenos de poesía monódica, ésta consiste en una tensión gnómica o paidéutica más elevada, de donde parece inspirarse la voluntad elegiaca.” Marina CAVALLI *et al.* (eds.), *Lirici greci*, Milán, Mondadori, 2007, p. 7.

Mimnermus looks not to what is lacking but to the moment; precisely because pleasure is so fleeting it should be enjoyed to the full while it is present. For him sexual love and joy are themselves the value. He is not primarily interested in the object which our emotions sweep us, but in desire and its fulfillment.¹¹⁷

A Mimnermo le interesa el deseo y, puesto que para los griegos *eros* es carencia,¹¹⁸ lo que le interesa es algo que no existe y no está ahí, un rasgo en común con la obra de la poeta canadiense, pues ella también le canta a una ausencia: a él.

La composición formal de la elegía —un verso en hexámetro, el metro usado para la poesía más antigua de esta tradición, seguido de un pentámetro— explica su amplio contenido temático, pues “con la aplicación de este esquema métrico se había conseguido una solución a medio camino entre la forma poética de la épica y la composición estrófica destinada al canto o, al menos, al acompañamiento musical”.¹¹⁹ En otras palabras, la elegía posibilita el pensamiento organizado en frases breves con abundancia de antítesis y paralelismos y los temas varían desde la exhortación a asuntos sobre la vida militar, política, moral y amorosa;¹²⁰ en general, según Suárez de la Torre, las elegías reflejaban la vida en diferentes ciudades del mundo helénico dependiendo también de cuándo se cantaban los poemas.¹²¹

A diferencia de lo que en la época moderna se ha pensado de la lírica, que es un discurso autorreferencial, en la antigüedad era un modo de expresión público que, por medio del diálogo, involucraba a toda la comunidad:

¹¹⁷ Hermann Ferdinand FRÄNKEL, *Early Greek Poetry and Philosophy: A History of Greek Epic, Lyric, and Prose to the Middle of the Fifth Century*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 206.

¹¹⁸ En el *Simposio*, Sócrates dice que sólo podemos desear lo que no tenemos, así como no podemos tener hambre si estamos llenos.

¹¹⁹ Emilio SUÁREZ DE LA TORRE (trad.), *Elegíacos griegos*, Madrid, Gredos, 2012, p. 9.

¹²⁰ F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Alma Mater, p. xvi.

¹²¹ E. SUÁREZ DE LA TORRE, *op. cit.*, p. 19.

There are numerous reasons to resist this normative model of lyric as dramatic monologue: it pushes lyric in the direction of the novel by adopting a mimetic model and focusing on the speaker as character, and it neglects all those elements of lyric—including rhyme, meter, refrain—not drawn from ordinary speech acts. But an alternative model of lyric emerges from Greek and Roman literature, illustrating the importance of treating lyric as a continuing genre that undergoes historical transformations. In *The Idea of the Lyric*, Ralph Johnson writes, “Lyric as inherited from the Greeks was sung to an audience, so that there is a you as well as an I, ‘a speaker, or a singer,’ talking to, singing to, another person or persons.” Modern conceptions of the lyric, he complains, have led us to imagine that the lyric in general is to be understood as the solipsistic meditation of an individual, expressing or working out personal feelings, if not the impersonal statement of someone unable to communicate, whereas in the classical model, “I” and “you,” speaker and listener, are, according to Johnson, directly related to one another in a community.¹²²

The Brainsex Paintings ilustra la relación entre hablante y receptor, así como esta tesis describe la misma relación, pero con otros individuos. No se trata solamente de si haya un receptor a quien esté específicamente dirigido el texto, sino que se establezca una especie de relación emotiva entre ambos.¹²³

El triángulo amoroso

El primer retrato está hecho en verso. Dado que la relación sexomental es la de un texto meta con el original. La primera pregunta que nos hacemos es por qué empieza con traducción. En su libro *Nox*, Carson dice: “I study his sentences the ones I remember as if I’d been asked to translate them”.¹²⁴ Ella está consciente de cuánto necesita la traducción para asimilar la carga

¹²² Jonathan CULLER, “Lyric, History, and Genre” en Virginia JACKSON y Prins YOPIE (eds.), *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014, p. 72.

¹²³ Lázaro Carreter cita a Van Dijk que explica este fenómeno: “Según Van Dijk, una de las condiciones de propiedad para que la comunicación literaria se produzca es que el autor intente que al lector le guste el texto, es decir que haya un cambio específico en el sistema de actitudes que existe en el poeta y el lector, de tal modo que éste sienta placer intelectual o emotivo suscitado por el texto.” Fernando LÁZARO CARRETER, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 42.

¹²⁴ A. CARSON, *Nox*, Nueva York, New Directions, 2010, s.v. *indigne*.

semántica de las palabras. En parte su perspicacia se debe a su formación en la filología clásica, pues el primer acercamiento metódico de un filólogo al texto es por medio de un análisis gramatical profundo y de la traducción. En el libro que nos ocupa se concilia la académica con la lectora y con la poeta. En *The Brainsex Paintings* la traducción y el trabajo académico están íntimamente ligados. Un indicio es que Carson no traduce dísticos elegíacos: sus fragmentos sólo parecen, sólo se ven como dísticos. Hay una representación visual de la forma, por eso la relación Anne Carson-Mimnermo se encuentra “retratada”, como *brainsex paintings* mediante la organización de los versos. A primera vista la obra parece una traducción académica: *fragmento* abreviado y en cursivas y en la distribución del texto, la enumeración sigue la de Diehls en su edición crítica.

Poner un título a los poemas es una convención desconocida para los griegos; cuando alguna edición los titula, suele tomarse del primer verso del poema, como sucede aquí. Es sólo en los títulos donde vemos algo del Mimnermo del siglo VII. Podemos decir que es lo que queda del poeta una vez que los puntos de encuentro y distancia fueron retratados por Anne Carson. La poeta decide no traducir ella misma el primer verso introductorio, simplemente lo toma de la traducción publicada por Loeb,¹²⁵ un sello de ediciones clásicas ejemplarmente académico. Las versiones de este sello editorial son las que un verdadero filólogo clásico debe hacer. Esas sí son traducciones, no lo que Carson hace.

Los títulos de los fragmentos se presentan seguidos de una glosa, una breve nota que resume alguna impresión relevante que tuvo la lectora. Al analizar la obra, no podemos evitar

¹²⁵ David A. CAMPBELL (ed. y trad.), *Greek Lyric*, Cambridge, Mass., Loeb Classic Library, Harvard University Press, 1990.

preguntarnos si acaso es a partir de esa anotación que la poeta le da rienda suelta a sus ideas e impresiones para crear su propio poema.

Es notorio que el grado de creatividad o alejamiento con respecto al “texto fuente” varía de fragmento en fragmento; las minucias se discutirán después, pero hay ciertas características que es importante mencionar de antemano. La creación de neologismos y la sintaxis rota ajena al inglés son también una reproducción de la lectura del griego. Es como si en esta sección Carson se propusiera traducir la forma, la apariencia, el efecto y la sensación del griego, pero no las palabras. Es desconcertante leer algo que parece traducción, pero que también es evidente que no lo es.

El segundo retrato se intitula *Mimnermos and the Motions of Hedonism*. La técnica es prosa, a primera vista un ensayo literario sobre la poesía de Mimnermo de Colofón; sin embargo, es difícil definir qué tipo de ensayo es, pues al carecer de notas pareciera que más bien es un ensayo literario, pero al citar fragmentos y frases en específico, parece que Carson no deja de lado su formación filológica. En esta parte explica su lectura de Mimnermo, qué es lo que ella ve en sus fragmentos y no en qué la hacen pensar. También hace exégesis e informa a su lector del tema principal de la elegía de Mimnermo: el tiempo y las distracciones hedonísticas previas a la muerte. Cuando alude a éste, no toma la cita de sus versiones sino del original griego. Es como si la primera parte, el primer retrato, no existiera. Esto nos alerta sobre la autonomía que existe entre los tres géneros de la obra.

El único elemento que hace sospechar de la seriedad de este texto como ensayo académico es la abundancia de metáforas, puesto que ella explica los fragmentos con medios

poéticos. La razón quizá la podamos encontrar en otro poema suyo: “Essay On What I Think About Most”,¹²⁶ en el que comenta el fragmento 20 de Alcman. Veamos:

In what does the freshness of metaphor consist?
Aristotle says that metaphor causes the mind to experience itself

in the act of making a mistake.
He pictures the mind moving along a plane surface
of ordinary language
when suddenly
that surface breaks or complicates.
Unexpectedness emerges.

Con las metáforas, Anne Carson traza los bordes que separan y alejan al amante y al amado literario. Son también las armas de seducción e interpretación de la poeta. El efecto es además sorprendente, pues después de la dificultad de los poemas, pensamos que el ensayo y la prosa no sólo serán más sencillos de leer, sino que explicarán la primera parte. Pero, como ya vimos, no hay conexión entre estas partes, sino ruptura.

The Mimnermos Interviews es la tercera y última parte de este opúsculo. Es también el retrato de una relación sexomental, pero en este caso la técnica es el diálogo, el teatro con esticomitia. Es una fantasía erótica entre una lectora que desea saber más y un autor que no tiene más palabras que las de sus poemas. Aquí no hay interpretación y lecturas, sólo hay intentos vanos por querer desenterrar el significado oculto dentro de la obra. Ella hurga en los textos y en la tradición por información sobre Mimnermo que la pueda ayudar a comprender la obra. Al final, se vuelve una historia de amor no correspondido entre dos personas separadas por la historia, o por el tiempo, el tema principal de Mimnermo.

¹²⁶ En *Men in the Off Hours*, p. 30.

Juntar tres formas tan diversas sin realmente unir las también es una representación de la obra de Mimnermo y la traducción simula la sensación que tiene el lector al momento de la lectura. Al final de los tres géneros compartimos las inquietudes de la entrevistadora/Mimnermo “I wanted to know you”, y nuestro deseo, como el de Carson, queda insatisfecho. La obra de Carson está tan fragmentada como la de Mimnermo. Individualmente veremos cómo cada sección nos deja con alguna insatisfacción particular. Pero tomada en conjunto, sólo al contemplar y ojear *The Brainsex Paintings* nos abrumamos por la complejidad de las formas: traducción, que exige una lectura detallada y un estado de ánimo serio; un ensayo, que pensamos nos podrá explicar los poemas, y una entrevista de ultratumba, una *nekkyā* o *katábasis* (viaje al inframundo, al estilo de Odiseo y Eneas) para conocer al poeta. Nos esforzamos por entender qué es lo que une estas partes y si en verdad están unidas. La respuesta no es sencilla.

Lo que tienen en común estos tres textos rotos son Carson y Mimnermo. Las diferentes voces de Carson tienen diferentes maneras de leer a Mimnermo; es por eso que podemos decir que el texto es descriptivo. No hay un gran descubrimiento o una lectura diferente de Mimnermo: sólo retratos de la voz poética, académica y traductológica de Carson. Los tres retratos sexometales culminan en una metáfora que se ve reflejada en el título: la de la relación erótica entre lectora y autor.

Género literario y lírica

Al analizar la naturaleza del texto, vi que ciertos problemas eran un tanto evidentes, principalmente la cuestión del género literario al que pertenece la obra. Me preguntaba si tenía ante mí un poema o a una especie de antología de tres pequeñas obras unidas por el

contenido. Esta tesis no se propone ser una discusión sobre un tema tan amplio y complejo como el de los géneros literarios, pero hay unos puntos dignos de mencionar que contribuyen a la comprensión de la obra. Primero, es importante tener en mente que la clasificación por géneros se hace *a posteriori* con propósitos estéticos o sociales.¹²⁷ También puede ser una herramienta útil para la lectura del texto, pues leer algo como un poema o ensayo involucra convenciones literarias o expectativas sobre la naturaleza del texto, aunque no los cumpla.¹²⁸ Entonces, para emprender la traducción y la lectura, establecer el género puede ser, por un lado, de gran utilidad, porque el género revela qué se debe esperar del texto y cómo debe ser recibido,¹²⁹ pero, por el otro, si la obra en cuestión no cumple con las convenciones esperadas, puede también dificultar la lectura innecesariamente. Levý formuló su teoría basándose en las necesidades de cada género y, como veremos en las siguientes páginas, si bien mi criterio de traducción es el mismo para toda la obra (hacer una traducción estética), la manera en que afronto cada sección depende del género que se está discutiendo.

¹²⁷ Cfr., “My argument about text classes or genres can be summarized as follows: Classifications are empirical, not logical. They are historical assumptions constructed by authors, audiences, and critics in order to serve communicative and aesthetic purposes. Such groupings are always in terms of distinctions and interrelations, and they form a system or community of genres. The purposes they serve are social and aesthetic. Groupings arise at particular historical moments, and as they include more and more members, they are subject to repeated redefinitions or abandonment.”, Ralph COHEN, “History and Genre” en V. JACKSON, Virginia, y YOPIE, Prins *op. cit.*, p. 57.

¹²⁸ La idea es de Jonathan Culler, que dice: “The theory of a genre is an abstract model, an account of a set of norms or structural possibilities that underlie and enable the production and reception of literature: reading something as an epic or as a novel involves sets of conventions and expectations even when the text is contesting or undermining them. A claim about a generic model is not an assertion about some property that all works that might be attached to this genre possess. It is a claim about fundamental structures that may be at work even when not manifest, a claim which directs attention to certain aspects of a work, which mark a tradition and an evolution, that is to say, dimensions of transformation. The test of generic categories is how far they help relate a work to others and activate aspects of works that make them rich, dynamic, and revealing.” J. CULLER, “Lyric, History, and Genre”, en *The Lyric Theory Reader*, p. 67.

¹²⁹ Esta idea es de Elizabeth Bruss citada por COHEN: “The genre does not tell us the style or construction of a text as much as how we should expect to ‘take’ that style or mode of construction—what force it should have for us. And this force is derived from the kind of action that text is taken to be.” *op. cit.*, p. 58.

Otra postura es ignorar este tipo de clasificación y considerar las tres secciones como textos “que contienen poesía”, localizar la poesía en un texto es un modo de extraer el efecto de la obra, como lo explica Herbert Tucker:

In order to emphasize poetry's universal appeal as human communication, Brooks and Warren also made all poems into the genre they called “poetry”: rather than defining a poem as “a class of experiences,” they define “a poem as a piece of writing which gives us a certain effect in which, we discover, the ‘poetry’ inheres.” This tautology: a poem is writing that contains poetry-has the benefit of erasing generic differences between poems, so that “arbitrary and irrational classifications” between sonnets, odes, elegies, eclogues, hymns, etc. can be abandoned in favor of attention to “poetry as a thing in itself worthy of study.”¹³⁰

Mi postura ante la obra es que toda es poesía: los fragmentos, el ensayo y las entrevistas están cargadas de lo poético y lo lírico, y leer cada sección ignorando las otras partes distorsiona el significado de la obra.

¿Cómo traducir?

Ya se ha explicado cómo las ideas de Levý acerca de la traducción de literatura son aplicables para toda la obra; las decisiones de traducción y el criterio general que rigen la presente propuesta están explicados en la sección dedicada a la traducción creativa y en los comentarios a cada apartado. Una vez que se ha hecho un análisis literario y se han identificado qué efectos hay en la obra y cómo se logran, proponer cómo se deben traducir es un paso natural. Desde luego que al traductor le queda la tarea de reestilizar la obra, y sin duda habrá muchas maneras en que se pueda expresar lo que el traductor ha leído, pero para eso él o ella cuenta con su creatividad:

¹³⁰ Herbert F. TUCKER, “Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric”, en *The Lyric Theory Reader*, p. 161.

Opportunities for inventiveness and choice begin at the point where a number of stylistic options are available to the translator, requiring him to select from them in the light of the given context; this is also the point at which craft becomes art. It is here that the nature of the translator's creative role is more closely defined; what is demanded of him is creativity which entails subordinating inventiveness to selectivity, the capability of being selectively inventive. The translator requires vivid linguistic imagination and inventiveness, in order to cope with the great variety of expressive means and to be capable of making the most appropriate choices.¹³¹

Las tres partes, los tres retratos, forman un conjunto y la traductora de una obra tripartita no debe olvidar esto. Toda la obra es un poema, aunque no toda esté en verso: es por eso que traducirlo teniendo como primer motor el valor estético de la obra hará que el texto meta sea una traducción fiel.

Anne Carson eligió traducir (o adaptar o reescribir o crear) sus poemas en verso libre y no con metro, como lo hacían los griegos, debido a que la forma dominante en su contexto de producción es el verso libre, y es tan libre y tan flexible que incluso encontraremos prosa, cinco páginas de prosa, pero el lenguaje es tan poético y el ritmo tan melodioso que no deja de ser poesía. Así como sucedía con la elegía en la antigüedad, la forma de un poema puede ser muy variable:

Es evidente que hay versificadores y que hay poetas. Hay los que se entregan a un juego retórico por amor al juego y hay los que viven un juego dramático del hombre frente al mundo, del espíritu frente al obstáculo. Como materialista tengo que ver el principio inicial en la naturaleza y no en el hombre. Esto no impide que lo patético del poeta consiste en que este ser limitado, como todos los seres, trata de expresar lo ilimitado. Es el drama de lo finito y lo infinito. Precisamente esta tendencia al absoluto, esa aspiración a integrarse el mundo o a integrarse en él es característica del poeta, unida a un anhelo de perfección. Éste es el verdadero poeta, escriba en verso o en prosa. El versificador quedará siempre en un plano puramente estético. Yo creo que hoy esta categoría tiende a desaparecer. Es evidente que la poesía ha roto las formas retóricas y las formas clásicas, de lo que generalmente se entiende por clásico o simples convenciones creadas en épocas que no son la nuestra. El verso ha roto sus cadenas convencionales, aunque se mantiene dentro de otras. Su juego es más amplio,

¹³¹ J. LEVÝ, *op. cit.*, p. 55.

más libre, obedece a razones de un movimiento fisiológico más auténtico y no a sonsonetes de la oreja.¹³²

Evidentemente, los procesos de traducción de cada sección fueron muy distintos, puesto que había diferentes exigencias. Los fragmentos requirieron de mayor creatividad, había que conservar los efectos sintácticos y los neologismos; en cambio el ensayo, por ser un texto informativo, no podía ser tan flexible, se requería mayor apego en la traducción. Las entrevistas, por ser la representación escrita de una conversación, necesitan reflejar la naturaleza y desenvoltura propias de la oralidad.

Ya que se habló de la importancia de tener clara la estructura total de la obra y su repercusión en el significado y cómo se relacionan las tres partes de la obra entre sí,¹³³ ahora habrá que explorar con mucha mayor precisión de qué manera y en qué sentido se lograron los objetivos ya expuestos.

¹³² Vicente HUIDOBRO, *Poesía y poética (1911-1948)*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 241-242.

¹³³ Citando a Anne Cluysenar, Susan Bassnett se refiere a una preocupación similar: “The translator [...] should work with an eye ‘on each individual structure, whether it be prose or ver’ since ‘each structure will lay stress on certain linguistic features or levels and not on others’. Also, a ‘description of the dominant structure of every individual work to be translated.’ Not to ignore the relation of parts to each other and to the whole.” *Op. cit.*, p. 89.

V. Fragmentos y comentarios

Equally valuable would be acts of criticism which would supply a really accurate, sharp, loving description of the appearance of a work of art. This seems even harder to do than formal analysis.

Susan Sontag

Acerca de esta sección ya se habló con mayor detalle en el comentario general a la obra. El presente capítulo servirá para asentar la interpretación del texto fuente, así como para comentar algunas decisiones de traducción. En los epígrafes y comentarios haré alusión a otros poetas, porque me parece que la mejor forma de comentar a Carson es uniendo diferentes tradiciones a partir de mis propias lecturas, pues así es como ella lee y analiza los textos, aunque en este caso el pozo cultural no sea tan profundo. Primero presentaré el original de Carson y en seguida mi traducción. Después estará el comentario, precedido por el texto en griego de Mimnermo¹³⁴ y una traducción hecha por mí cuyo único objetivo es poder trazar los vasos comunicantes entre las versiones, por lo tanto, mi traducción de Mimnermo no será una traducción creativa, como sí la que he hecho de *The Brainsex Paintings*.

¹³⁴ El texto griego está tomado de la edición de David A. CAMPBELL, *op.cit.*, porque a juzgar por los títulos de los fragmentos, es la que Anne Carson usó.

fr. 1

What Is Life Without Aphrodite?

He seems an irrepressible hedonist as he asks his leading question

Up to your honeybasket hilts in her ore—or else
 Death? for yes
how gentle it is to go swimming inside her the secret
swimming
 Of men and women but (no) then
the night hide toughens over it (no) then bandages
 Crusted with old man smell (no) then
bowl gone black nor bud nor boys nor women nor sun no
 Spores (no) at (no) all when
God nor hardstrut nothingness close
 its fist on you.

fr. 1

¿Qué vida es ésta sin Afrodita?

Con esta pregunta introductoria parece un hedonista irremediable

¿Hasta que tu cesta melosa se empuña en su veta, o mejor
 la Muerte? Es que sí
qué dulce es entrar en ella nadando el secreto nadar
 de hombres y mujeres pero (no) después
el cuero de la noche se curte sobre él (no) después vendas
 encostradas con olor a anciano (no) después
el cuenco oscuro sin capullos ni jóvenes ni mujeres ni sol ni
 Esporas (no) en (no) absoluto cuando
Dios ni el vacío andante y altanero te
 envuelven con su puño.

Comentario fr. 1

*When you are old and grey and full of sleep,
And nodding by the fire, take down this book,
And slowly read, and dream of the soft look
Your eyes had once, and of their shadows deep;
William Butler Yeats*

τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσεῆς Ἀφροδίτης,
τεθναίνην ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,
κρυπταδίη φιλότης καὶ μείλιχα δῶρα καὶ εὐνή,
οἷ' ἥβης ἄνθεα γίγνεται ἀρπαλέα
ἀνδράσιν ἢ δὲ γυναιξίν· ἐπεὶ δ' ὀδυνηρὸν ἐπέλθη
γῆρας, ὃ τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ κακὸν ἄνδρα τιθεῖ,
αἰεὶ μιν φρένας ἀμφὶ κακαὶ τείρουσι μέριμναι,
οὐδ' ἀγὰς προσορῶν τέρπεται ἡελίου,
ἀλλ' ἐχθρὸς μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν,
οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε θεός.

¿Pero qué vida, qué placer sin Afrodita dorada?
Ojalá muera cuando ya no me interesen el secreto amor,
los dulces dones y el lecho,
deseadas flores de juventud para hombres y mujeres.
Pero luego que se presenta la penosa vejez,
que hace al hombre feo y miserable,
tristes preocupaciones que siempre le atormentan el ánimo;
ya ni siquiera se deleita al ver los rayos del sol,
sino que es odioso para los jóvenes y despreciable para las mujeres.
Así de dura hizo un dios la vejez.

El tema es la brevedad de la juventud y sus placeres, una de las ideas más recurrentes en la lírica antigua y en toda la literatura griega. Inicia como si fuera un poema erótico, con una invocación a Afrodita y, aunque no cante al ser amado, sí canta en el primer verso a la diosa que encarna el amor y el placer.

Los poemas antiguos no tenían títulos; titular es una convención moderna. Para identificarlos, la gente se refería a ellos con el primer verso del poema y ése es el título que Carson le da a todas estas versiones de fragmentos antiguos. Es sólo aquí que Mimnermo se conserva en Carson de manera más transparente, pues en el resto del poema los elementos que vinculan el texto en inglés con el griego no son claramente evidentes.

En Carson, a la dorada Afrodita no la vemos ya, sólo podemos reconocer algunos de los símbolos que la literatura griega solía asociar con la diosa del amor: la miel (*honeybasket*), por ejemplo, que es un símbolo de fertilidad. También está el canasto que, en otros poemas, como el de *Europa* de Mosco de Esmirna¹³⁵ y en la descripción del escudo de Aquiles,¹³⁶ se relaciona con doncellas que salen al campo a retozar y recolectar flores cuando un evento amoroso las interrumpe.

El tópico de un cambio repentino en la vida de los hombres y mujeres, quienes primero gozan de la juventud y placer y luego padecen la vejez y dolor, en Carson se encuentra expresado de una manera más cruel: *night hide toughens over it, bandages crusted with old man smell*. Es más escatológico de lo que la poesía antigua suele ser. Mientras que Mimnermo sólo dice “así de terrible hizo un dios la vejez”, Carson da una imagen un tanto agresiva de lo que sucede al hombre cuando envejece (*close its fist on you*). He aquí una diferencia clara entre la poesía antigua y la moderna: la primera de éstas expresa las cosas de manera directa, pues es literatura mimética, y en la poesía moderna se reemplaza por una imagen de Dios y la vejez que nos envuelven con su puño.

¹³⁵ La doncella Europa va al campo a recoger flores con sus compañeras de juventud: “Todas llevan canastas primorosas para flores, y Europa se reserva de oro puro magnífica cestilla, del arte verdadera maravilla”. MOSCO, *Idilio* II, vv.35-passim.

¹³⁶ *Il.*, XVIII.561.

En el poema de Carson se interrumpen las ideas y los deseos del hombre con la realidad. Uno inicia sumergido en el amor y en los placeres de la vida (*up to your honeybasket hilts [...] / how gentle it is to go swimming [...]*) y hay algo, una voz, un presentimiento que interrumpe el goce: (*no*). El poema se puede leer de dos maneras: incluyendo los adverbios de negación que están entre paréntesis o también omitiéndolos. Es un corte que rompe la sintaxis de los versos y que refleja la sensación de leer un papiro fragmentado, a la vez que refuerza la negativa ante el envejecimiento.

Es importante conservar el sentido de ruptura en la sintaxis y la aparente aleatoriedad de las imágenes, pues son elementos de la estética de la autora y, por lo tanto, del contenido del poema, no sólo del fragmento. La primera dificultad es la manera en la que Carson inventa palabras uniendo imágenes y conceptos para crear algo nuevo, como casa un poema antiguo con uno moderno, y tópicos clásicos con impresiones personales. *Honeybasket, up to your hilts, ore, hardstrut nothingness*, no podían traducirse de manera literal, sino que había que conservar con creatividad el efecto producido. *Tu cesta melosa se empuña en su veta* crea un efecto parecido porque el verbo se está usando en un contexto que no es el usual, es incluso paradójico, y melosa como adjetivo de ese sustantivo en particular, aunque no es un neologismo como *honeybasket*, sí es una imagen innovadora al calificar a cesta. Este primer verso fue de los más difíciles de toda la colección, empezando por la puntuación. Puesto que el inglés no tiene signo de interrogación de apertura, había que analizar dónde iría en español y me parece que la “pregunta introductoria” de la que habla la glosa está constituida por los primeros dos versos, es decir, si no es mejor la muerte antes que vivir sin sexo. Hay además dos maneras de leer este verso: como si *hilts* fuera parte de una frase verbal (*up to your hilts: hasta el borde*), o como si fuese el verbo de la oración, que es la interpretación que elegí para

mi traducción. *Ore* también es una palabra compleja. Quizá lo primero que venga a la mente sea la acepción de *veta*, pero un sentido arcaico es también *gloria*, y un filólogo clásico no podría pasar por el alto que el ablativo singular de *os*, *oris* —boca— es también *ore*, aumentando las connotaciones sexuales. Dado que en español no hubiera sido posible conservar este juego, que además es sólo claro para el erudito, conservé el de *veta*, también por el contexto sexual y de penetración que existe en esta primera parte del fragmento.

Bowl gone black nor bud nor boys nor women nor sun es una forma de resumir las imágenes más comunes en la poesía elegíaca y que también están en la versión de Mimnermo: flores, la juventud y la belleza y la luz del Sol. Pero más que constituir un resumen, el polisíndeton de este verso recalca la cantidad e importancia de los placeres que se van perdiendo con la edad. *Bowl gone black* puede referirse a la bóveda celeste que se oscurece y que a su vez representa la senectud,¹³⁷ pero también puede ser el contrario de *basket* del primer verso, es decir, un objeto cóncavo que ya no está lleno de miel sino de obscuridad. La aliteración de labiales le da premura al verso que después se ralentiza¹³⁸ en el siguiente verso con los dos paréntesis. Es una enumeración de todas las cosas que se pierden al envejecer, y debe leerse tan rápido como se pierden en la vida de una persona. Fue imposible conservar esta aliteración en labiales, pues como afirma Levý, los efectos creados con sonidos son muy difíciles de mantener. Entonces, para no perder la carga semántica que transmite la

¹³⁷ Carson explica esta imagen en el ensayo: “These plants grow as the light does, for their life is one long day ‘knowing neither good nor evil’ (fr. 10) until the sun slips over the rim and everything goes dark. He does not use the words for dark, but substitutes events: death, old age, poverty, blind eyes, empty rooms, vacated mind. It is as if the darkness invents these evils, which arrive for no reason except the light has gone”. *Vid. infra*, p. 116.

¹³⁸ En opinión de Levý, “The syntactic structure of a line determines the intonation, which is a factor common to free and bound, syllabic and accentual-syllabic verse. S. Karcevski claimed that every sentence is bi-partite: ‘Every indicative sentence, unless it is very brief, tends to split into two parts [...] Its intonation rises in the first part and falls in the second.’” J. LEVÝ, *op.cit.*, p. 296.

aliteración, la hice con guturales: *cuenco oscuro sin capullos ni jóvenes ni mujeres*, frase que a pesar de tener más sílabas que en el inglés, gracias a la yuxtaposición, se puede leer rápidamente y sin pausas. El problema de esta aliteración es que *boys* se traduce por un término más ambiguo: *jóvenes*, y ya no queda claro ni el género de los amantes, ni la edad.

Después del título, los fragmentos del poema contienen una glosa escrita en prosa y en un lenguaje más académico que poético, similar a una típica anotación que haría una estudiosa del poeta griego. El tono difiere en el título, en la glosa y en el poema; el primero es poético en un sentido muy tradicional (como uno esperaría que fuera una traducción académica de literatura clásica), el segundo es académico y va directo a lo que quiere decir, y el tercero es más lírico.

Otra marca significativa de la estética de Carson es el uso de los signos de puntuación;¹³⁹ por ejemplo, en este fragmento sólo hay un signo de interrogación y un guión. La única pauta que tenemos para leerlo es la manera en la que están divididos los versos, una línea más larga seguida de una más breve. La conservación en la traducción de la forma es esencial para reflejar la *poiesis* traductológica: que la versión de Anne Carson, más que una traducción, es una reelaboración del griego que no pierde de vista el original.

¹³⁹ Ésta es además una característica de la poesía moderna que es importante conservar en la traducción: “Flowing punctuation-free ‘zones’ became not only a common technique in modern poetry but also a stylistic feature within more complex poetic compositions.” *Ibid.*, p. 296.

fr. 2

All We as Leaves

He (following Homer) compares man's life with the leaves.

All we as leaves in the shock of it:
spring—
one dull gold bounce and you're there.
You see the sun?—I built that.
As a Lad. The Fates lashing their tails in a corner.
But (let me think) wasn't it a hotel in Chicago
where I had the first of those—*my body walking out of the room*
bent on some deadly errand
and me up on the ceiling just sort of fading out—
brainsex paintings I used to call them?
In the days when I (so to speak) painted.
Remember
that oddly wonderful chocolate we got in East
(as it was then) Berlin?

fr. 2

Todos nosotros como hojas

Compara la vida del hombre con las hojas (a imitación de Homero).

Todos nosotros como hojas en su asombro:
primavera—
un salto dorado y opaco y llegas.
¿Ves el sol? —Yo lo hice.
De Joven. Las Moiras azotando sus colas en el rincón.
Pero (déjame pensar) ¿no fue en un hotel en Chicago
donde tuve el primero de esos —*mi cuerpo que salía del cuarto*
empecinado en un encargo mortal
y yo arriba en el techo medio desvaneciéndome—
retratos sexometales como les decía?
En los días en que (por así decirlo) pintaba.
¿Recuerdas
aquel chocolate por sorpresa maravilloso del Berlín
(entonces) Oriental?

Comentario fr. 2

*After the leaves have fallen, we return
To a plain sense of things. It is as if
We had come to an end of the imagination,
Inanimate in an inert savoir.
Wallace Stevens*

ἡμεῖς δ' οἶά τε φύλλα φύει πολυανθέος ὥρη
ἕαρος, ὅτ' αἰψ' ἀγῆς αὔξεται ἠελίου,
τοῖς ἴκελοι πήχυιον ἐπὶ χρόνον ἄνθεσιν ἤβης
τερπόμεθα πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακὸν
οὔτ' ἀγαθόν· κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,
ἢ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου,
ἢ δ' ἐτέρη θανάτοιο· μίνυνθα δὲ γίγνεται ἤβης
καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κίδναται ἠέλιος·
αὐτὰρ ἐπὶν δὴ τοῦτο τέλος παραμείνεται ὥρης,
αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίωτος·
πολλὰ γὰρ ἐν θυμῷ κακὰ γίγνεται· ἄλλοτε οἶκος
τρυχοῦται, πενίης δ' ἔργ' ὀδυνηρὰ πέλει·
ἄλλος δ' αὖ παιδῶν ἐπιδεύεται, ὧν τε μάλιστα
ἱμείρων κατὰ γῆς ἔρχεται εἰς Αἴδη·
ἄλλον νοῦσος ἔχει θυμοφθόρος· οὐδέ τις ἐστὶν
ἀνθρώπων ᾧ Ζεὺς μὴ κακὰ πολλὰ διδῶ

Nosotros, como las hojas¹⁴⁰ que dio a luz la florida estación de la primavera cuando crecen con los rayos del sol; al igual que éstas gozamos de las flores de juventud por un breve momento, desconocedores del bien y del mal¹⁴¹ que otorgan los dioses. Las sombrías parcas están junto a nosotros,

¹⁴⁰ *Il.*, VI 145-49. Los símiles usados por Homero pervivieron en la tradición literaria de Grecia. Aquí Mimnermo le da un significado nuevo a la metáfora, comparando a la juventud con el verdor de las plantas: “Omero usa l’immagine delle foglie per esprimere l’alterna e ciclica vicenda naturale di nascita e morte delle generazioni umane mentre Mimnermo, pasando dalla considerazione di generazioni senza nome ai singoli destini umani, vede nella breve efflorescenza delle foglie un simbolo della giovinezza umana, gaudente ma breve e priva di consapevolezza./Homero usa la imagen de las hojas para expresar la vivencia natural de los ciclos de nacimiento y muerte de las generaciones humanas, mientras que Mimnermo, pasando de la consideración de las generaciones anónimas a destinos humanos en específico, ve en el breve florecimiento de las plantas un símbolo de juventud humana, feliz pero breve, y carente de conocimiento.” Chiara DI NOI, *Lirici greci*, Roma, Salerno Editrice, 2015, p. 32.

¹⁴¹ El hedonismo de Mimnermo en parte consiste en ignorar los infortunios inherentes a la vida humana: “I mali e i beni di cui la giovinezza non ha consapevolezza, sono spiegati nei versi successivi: i mali sono i destino di vecchiaia e di morte (vv. 5-7); i beni sono la dolcezza del ‘frutto di giovinezza.’/Los males y los bienes que la juventud no conoce son explicados en los versos subsiguientes: los males son el destino de vejez y muerte; los bienes la dulzura del ‘fruto de la juventud’”. *Ibid.*, p. 29.

una sosteniendo el penoso destino de la vejez, la otra el de la muerte.
El fruto de la juventud permanece poco tiempo,
el mismo que tarda el sol en esparcirse sobre la tierra.
Después, cuando este límite de la estación haya pasado,
entonces será mejor estar muertos que la vida.
Pues muchos males hay en el ánimo: ahora la casa se consume,
y se presentan los dolorosos esfuerzos de la pobreza.
Uno carece de hijos y, deseándolos muchísimos, va hacia el Hades,
debajo de la tierra. Otro tiene una enfermedad mortal.
No hay hombre a quien Zeus no otorgue muchos males.

En Mimnermo este poema trata sobre el paso del tiempo y utiliza una de las comparaciones más conocidas de Homero: las hojas que caen y vuelven a florecer. Con su típico estilo posmoderno, Carson lo transforma tomando elementos del original: *The shock of it/en su asombro* porque la juventud está despreocupada de lo que vendrá, ni se preocupa por la vejez y la podredumbre sino hasta que lleguen.

Éste quizá sea el poema más personal de la colección. Después de los primeros dos dísticos y medios, Anne Carson abandona la Grecia arcaica y se dirige a un interlocutor que no sabemos quién es y que en los otros fragmentos está ausente. Lázaro Carreter quiere ver en este tipo de interpelaciones al dios al que en los primeros ejemplos de poesía lírica se dedicaban los poemas, un pequeño resabio del antiguo carácter religioso de la lírica que ahora funciona para atraer al lector hacia dentro del poema.¹⁴² Con esta segunda persona del singular, Carson quiere recrear en nosotros lo que Mimnermo hizo en ella.

¹⁴² “En los textos en que tú es nombrado, hay, pues, dos personas tú: la que funciona en el poema, invocada por el poeta; y el lector, a quien el lírico se dirige, a veces explícitamente, pero que no suele nombrar, y que es, sin embargo, el destinatario real del mensaje. La segunda persona interna funciona simplemente, como figura retórica: la del antagonista silencioso; y existe, sólo o principalmente, para que la segunda persona externa, el lector, pueda recibir la acción perlocutiva de los versos, descubriendo en sí mismo, o creándolas, las emociones reales o miméticas experimentadas por quien los escribió.” F. LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 45. Aunque, por otra parte, Jonathan Culler ve esta pérdida de identidad que puede haber entre poeta y lector como algo propio del género: “Lyric language is not relativized to a fictional speaker or narrator. Lyric utterance is about this world rather than a fictional world. And a correlate of this is that with lyrics, unlike novels, where the discourse is attributed to the narrator, the reader can occupy the position of the speaker, ritualistically performing this lines. CULLER, *The Language of Lyric*,” p. 162. Y también: “Este tú, ya lo hemos dicho, funciona como la figura del antagonista mudo que ha reemplazado al dios lejano de la plegaria; una figura a la que el poeta puede dirigir sus casi-actos de lenguaje: le implora, reprocha, elogia, ofrece, ordena, denigra o pide, para que el tú externo pueda implorar, reprochar, elegir, ofrecer, denigrar o pedir en comunión con el lírico, tal vez recreando en él una situación parecida, o, lo que es más frecuente, creándola a partir del poema”, F. LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 46.

También es en este fragmento que aparece *brainsex paintings*. Al parecer está aludiendo al primer momento en el que sintió ese tipo de relación íntima con un autor, relación que ella describe: —*my body walking out of the room/ bent on some deadly errand and me up on the ceiling just sort of fading out*—, palabras que describen un momento de concentración y distanciamiento del mundo, propios del enamoramiento y la lectura. En español se debe conservar esta misma manera de leer apresuradamente, pues todo funciona como un adjetivo de *brainsex paintings*. Lo que ella siente con Mimnermo es una experiencia que se repite en su vida, y es como si este tipo de relación íntima con un autor se repitiera constantemente y nos estuviera relatando la primera con el *fr.* 2.¹⁴³

Además del ejemplo anterior, la sintaxis se corta en el último dístico con *that oddly wonderful chocolate we got in East / (as it was then) Berlin*. Yo no quería usar un adverbio de modo que alargara mucho el verso, así que tuve que hacer un cambio con *oddly* y éste es: *por sorpresa*. También la frase entre paréntesis sufrió un cambio, y sólo se quedó (*entonces*). El orden de las palabras del español refleja el del inglés, que a su vez refleja el del griego. Es importante que el lector meta experimente el desconcierto que suscita leer una lengua muerta.

Pero sin duda la principal dificultad de este poema es la polisemia de *spring*, difícilísima de conservar en español. Una lectura interesante es que esté en imperativo, en la segunda persona: *brinca* sería la traducción, lo cual queda bien con el siguiente verso: *brinca/un salto ... y llegas*. Sin embargo, he preferido traducir *spring* como un sustantivo (*primavera*), porque Mimnermo precisamente habla de la *estación florida*, y por eso me parece que en este contexto es el significado más importante de *spring*, una palabra más rica en inglés que en español.

¹⁴³ Es importante que se repita esta experiencia erótica con la literatura, pues los líricos arcaicos constantemente usan adverbios temporales para marcar la repetición del evento amoroso; a Carson, al parecer, también le sucede *otra vez*.

fr.3

However Fair He May Once Have Been

In the offing he sees old age.

Yes lovely one it's today forever now what's that shadow unzipping

Your every childfingeread wherefrom?

fr. 3

No importando cuán bello alguna vez fue

En la lejanía contempla la vejez.

Sí hermosura hoy es eterno ahora ¿qué es esa sombra que desabrocha

Todos tus dedóndededos aññados?

Comentario fr. 3

*You do not do, you do not do
Any more, black shoe
Sylvia Plath*

τὸ πρὶν ἔὼν κάλλιστος, ἐπὶν παραμείνεται ὄρη,
οὐδὲ πατὴρ παισὶν τίμιος οὔτε φίλος¹⁴⁴

Aunque antes fue muy hermoso, cuando la buena estación lo abandona,
un padre ya no es ni digno de honor ni querido para los hijos.

Este poema explica el hedonismo de Mimnermo. La vejez acecha a la juventud, pero la esperanza en los placeres imperecederos permanece: *Yes lovely one it's today forever*. Como dirá después Carson en el ensayo, la solución al paso del tiempo está en el hedonismo del hoy.

La manera en que la oscuridad irrumpe en Carson es diferente a la de Mimnermo: es una sombra que se va abriendo camino, que desnuda. *Unzipping* no tiene un equivalente léxico en español, habría que decir “bajar el cierre”, lo cual alargaría mucho el verso con tantas sílabas, y es importante conservar la apariencia de los dísticos elegíacos del griego, pues, así como ella traduce la disposición textual de Mimnermo, yo también traduzco la suya. Asimismo, quería mantener una palabra con un prefijo de negación, como el *un* del inglés. Desabrochar conserva la connotación sexual de *unzip*.

Childfingered está en posición de adjetivo, entonces me pareció que era un epíteto que recordaba al que se usa para la aurora en inglés: *rosy-fingered*, rosáceos dedos. Para hacer adjetivos, el español cuenta con otro tipo de recursos, además de que tenemos un adjetivo que se refiere a niño: *aniñado*. *Dedóndededos* tiene la ventaja de la aliteración y que *dedo* se repite al inicio y al final de la palabra. Lo que hice fue juntar las palabras para formar un neologismo: *dedóndededos*, y calificarla con otra ya existente. El efecto de extrañeza es el mismo, pero con otros recursos.

¹⁴⁴ HESÍODO, *Los trabajos y los días*, vv. 185.

fr. 4

To Tithonos (God's Gift)

For poor Tithonos.

They (on the one hand) made his chilly tears immortal neglecting to tell him

His eyes were not.

fr. 4

Para Títono (el don de Dios)

Para el pobre Títono.

Ellos (por un lado) hicieron inmortales sus gélidas lágrimas olvidando decirle

Que sus ojos no lo eran.

Comentario fr. 4

*Whatever is fickle, freckled (who knows how?)
With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;
He fathers-forth whose beauty is past change:
Praise him.
Gerard Manley Hopkins*

Τιθωνῶ μὲν ἔδωκεν ἔχειν κακὸν ἄφθιτον ὁ Ζεὺς
γῆρας, ὃ καὶ θανάτου ῥίγιον ἀργαλέου.

A Títono¹⁴⁵ Zeus dio tener un mal imperecedero:
La vejez, más horrible que la muerte dolorosa.

En la narración de este mito se plantea la idea de la indefensión del hombre, uno de los temas que más preocupaba a los poetas griegos, y el retrato del “hombre como un ser de tremenda limitación ante el poder superior de los dioses”.¹⁴⁶ Es con un poco de ironía que la poeta retoma esta angustia de los antiguos.

El título de Carson proporciona una clave para la comprensión del fragmento y para saber cómo relacionarlo con la versión de Mimnermo. Estobeo cita este fragmento como parte de *Nanno*¹⁴⁷ y no se tiene más información que estas palabras, pero, puesto que el mito es conocido, no es difícil llenar los espacios en blanco. A Carson le gusta leer los fragmentos de la lírica como si fueran textos completos y cerrados, y así es como explica este poema en el ensayo. Ella está resaltando la falta de la segunda parte de esta construcción bipartita,¹⁴⁸ pues estando sola la partícula correlativa *men*, podría no traducirse, y al hacerlo, la poeta está recalcando el hecho de que el regalo de Zeus también estaba incompleto.

¹⁴⁵ Para conocer este mito, cfr. *Himno a Afrodita*, vv. 218 ss.

¹⁴⁶ RODRÍGUEZ ADRADOS, *Líricos griegos*, p. XII.

¹⁴⁷ STOB. IV, 50, 68.

¹⁴⁸ Carson lo menciona en el ensayo, *vid. infra*, p. 128.

Los fragmentos de los líricos son de dos tipos: los que se encontraron en papiros y los que provienen de citas en autores antiguos, que pueden ser escoliastas, gramáticos, etc., que coloreaban sus textos con un poco de poesía ajena. El contexto es mínimo.

Lo que dice Carson en el ensayo es que, a pesar de que es evidente que el fragmento está incompleto, pues sólo hay una parte de la cláusula que sabemos es bipartita, el resto no es necesario. En este dístico se resume el hedonismo de Mimnermo: no importa qué otros beneficios obtuvo de Zeus, sólo la vejez es imperecedera.

fr. 5

A Sudden Unspeakable Sweat Floweth Down my Skin

He gazes, perhaps he blames

Sweat. It's just sweat. But I do like to look at them.
Youth is a dream where I go every night
And wake with just this little jumping bunch of arteries
In my hand.
Hard, darling, to be sent behind their borders.
Carrying a stone in each eye.

fr. 5

Un repentino e impronunciable sudor rezuma por mi piel

Observa, tal vez con reproche

Sudor. No es más que sudor. Pero cómo me gusta verlos.

La juventud es un sueño al que voy cada noche
Y me despierto con sólo este montoncito de arterias saltando
En mi mano.
Difícil, amor, cuando te mandan al otro lado de sus fronteras.
Con una piedra en cada ojo.

Comentario fr. 5

*What happens to a dream deferred?
Does it dry up
like a raisin in the sun?
Or fester like a sore—
And then run?
Does it stink like rotten meat?
Or crust and sugar over—
like a syrupy sweet?
Langston Hughes*

[αὐτίκα μοι κατὰ μὲν χροίην ῥέει ἄσπετος ἰδρῶς,
πτοιῶμαι δ' ἔσορῶν ἄνθος ὀμηλικῆς
τερπνὸν ὁμῶς καὶ καλόν, ἐπεὶ πλεόν ὄφελεν εἶναι:]
ἀλλ' ὀλιγοχρόνιος γίγνεται ὥσπερ ὄναρ
ἦβη τιμήεσσα: τὸ δ' ἀργαλέον καὶ ἄμορφον
γῆρας ὑπὲρ κεφαλῆς αὐτίχ' ὑπερκρέμαται
ἐχθρὸν ὁμῶς καὶ ἄτιμον, ὃ τ' ἄγνωστον τιθεῖ ἄνδρα,
βλάπτει δ' ὀφθαλμοὺς καὶ νόον ἀμφιχυθέν.

Inmediatamente corre por mi piel un sudor indescriptible,¹⁴⁹
me asusto al ver la flor de mis contemporáneos
placentera y a la vez hermosa, cuando era más duradera,
pero es efímera como un sueño
la juventud querida; y la vejez horrible y pesarosa
inmediatamente pende sobre nuestra cabeza.
Odioso y despreciable, y a la vez irreconocible, hace al hombre:
te daña los ojos y se esparce por tu mente.

He gazes, perhaps he blames. La traducción responde al inglés, pero también al griego. La voz poética está viendo, conmovida, a un joven gozando de su efímera belleza y siente envidia: *observa, tal vez con reproche.*

Este poema es difícil de leer si no se conoce el de Mimnermo, pues si no lo hacemos no sabremos quiénes son *them* (los jóvenes). Es un canto a la juventud, a quien está dirigida la obra poética de Mimnermo. El diálogo con el poeta griego no es muy evidente: cuando él

¹⁴⁹ Antecedente literario de Safo, fr. 31.

habla de la vejez que pende sobre nuestra cabeza, Anne Carson habla de la muerte y del cruce de la frontera que separa el mundo de los vivos del de los muertos.

El inglés repite *just* en dos ocasiones, lo cual yo decidí no hacer porque el español es menos amable con las repeticiones, así que en el primero cambié la construcción para usar otra frase, con la ventaja de que así el primer verso se aprecia más largo que el segundo, como en el texto fuente.

fr. 6

Betwixt Thee and Me Let There Be Truth

Despite his professed cult of youth and pleasure, he knows moral worry.

At the border crossing all I could hear was your pulse
and the wind combing along my earbone
like antimatter.

fr. 6

Hágase la verdad entre tú y yo

*Aunque al parecer adora en el altar de la juventud y del placer, también conoce la
preocupación moral.*

Al cruzar la frontera sólo logré escuchar tu pulso
y el viento peinándose en el hueso de mi oído
como antimateria.

Comentario fr. 6

*Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.
John Keats*

ἀληθείη δὲ παρέστω
σοὶ καὶ ἐμοί, πάντων χρῆμα δικαιοῦτατον.

Que la verdad se haga
para tí y para mí. De todos, el bien más justo

Traducir literalmente *his professed cult of youth and pleasure* me pareció que le quitaba belleza a la traducción, así que mi versión en español presenta un ligero cambio que, sin embargo, mantiene el mismo contenido semántico: *al parecer adora en el altar de la juventud y del placer*.

Como en toda la obra, la mancha tipográfica es importante, por eso conservé los mismos cortes de verso que en el texto fuente, pues como se puede apreciar este poema es muy diferente al de Mimnermo en extensión y en temática. La referencia al poema elegíaco aquí no es evidente, más bien parece ser inexistente. Es otro tipo de relación sexomental, una que se distancia del origen.

Dos pequeñas dificultades que se presentaron son con *earbone*, que forzosamente habría que traducir como una frase, en este caso *el hueso de mi oído*. La sustitución por otra imagen o por otras palabras no fue una necesaria, y además *earbone* está resaltado por estar al final de verso, por lo que presenta pocos cambios en la traducción. Sólo que en atención a *combing along* traduje el verbo con voz pasivo-refleja, para remarcar la idea de que es el viento mismo el que acaricia y penetra en el oído de la *persona loquens*.

La sintaxis y la musicalidad de estos fragmentos se relacionan con la forma que la poeta ha elegido para “traducir” a Mimnermo, es decir con el verso libre, que es la preponderante en la estética contemporánea. Utrera Torremocha explica:

La ruptura de la sintaxis se lleva hasta los límites con la ruptura visual y rítmica del verso: ahora son muchas veces las palabras en sí—no el verso ni la frase— las protagonistas, la idea desnuda, palabras que aparecen aisladas sin conexión, en una recepción que las hace más independientes, más absolutas, más perceptibles, es decir, están deshumanizadas.¹⁵⁰

Según Chiara Di Noi,¹⁵¹ este fragmento se refiere a la sinceridad absoluta que debe existir en una relación amorosa. Es importante tener esto en mente, porque recordemos que la obra trata de la relación entre Anne Carson y Mimnermo, y en la última parte, en las entrevistas, se pondrá en duda el éxito comunicativo entre ambos.

¹⁵⁰ María Victoria UTRERA TORREMOCHA, *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, p. 10.

¹⁵¹ *Op. cit.*, pp. 36-37.

fr. 8

For Sun's Portion Is Toil All His Days

He looks to myth

Look: up every bone every sky every day every you—
He goes working His
way up blue earlobes from ocean goes
thrown by rosesudden someone's
already tomorrow goes riding His bed of daysided gold goes
skimming
sleep countries from west to east until sudden
rosetopped someone's
already earliness opens the back of the clock: He
steps in.

fr. 8

Pues el sino del Sol es siempre afanarse

Se inspira en la mitología

Mira: en lo alto cada hueso cada cielo cada día cada tú—
Va labrando Su
camino hacia arriba por lóbulos azules del océano va
rosamente arrojado por alguna
ya mañana va montando Su lecho de oro diurnizado va
rozando
países durmientes de poniente a oriente hasta que súbito
alguien ha irrosado
ya tempranura abre de atrás el reloj: y
Él entra.

Comentario fr. 8

*Gather ye rosebuds while ye may,
Old time is still a-flying;
And this same flower that smiles today
Tomorrow will be dying.
Robert Herrick*

ἠέλιος μὲν γὰρ πόνον ἔλλαχεν ἥματα πάντα
οὐδέ κοτ' ἄμπαυσις γίγνεται οὐδεμία
ἵπποισίν τε καὶ αὐτῶ, ἐπεὶ ῥοδοδάκτυλος Ἥως
ὠκεανὸν προλιποῦσ' οὐρανὸν εἰσαναβῆ·
τὸν μὲν γὰρ διὰ κῦμα φέρει πολυήρατος εὐνή
κοῖτλη, Ἥφαιστου χερσὶν ἐληλαμένη
χρυσοῦ τιμήεντος, ὑπόπτερος, ἄκρον ἐφ' ὕδωρ
εὐδονθ' ἀρπαλέως χώρου ἀφ' Ἑσπερίδων
γαῖαν ἐς Αἰθιοπῶν, ἵνα οἱ θεὸν ἄρμα καὶ ἵπποι
ἔστᾱσ', ὄφρ' Ἥως ἠριγένεια μόλη·
ἐνθ' ἐπεβήσεθ' ἐῶν ὀχέων Ὑπερίωνος υἱός.

A Helios le tocó en suerte trabajo todos los días,
nunca hay reposo para él
ni para sus caballos, después de que la Aurora de rosáceos dedos
se alza en el cielo dejando atrás el Océano.
El cóncavo lecho muy amado lo lleva por las olas, forjado por las manos de Hefesto,
de oro precioso, alado, sobre el agua elevada,
descansando con dificultad, desde el país de las Hespérides
a la tierra de los etíopes, donde el carro veloz y
los caballos reposan, hasta que la Aurora hija de la mañana llega.
Y entonces el hijo de Hiperión se sube en el carro.

Este fragmento parece más un tipo de traducción creativa o reescritura. Como podemos ver al compararlo con el de Mimnermo y con lo que dice la glosa, este poema habla del mito de Helios y su viaje diario por el mundo trayendo un nuevo día. Carson no menciona a Helios por nombre, sólo con el pronombre personal en mayúscula, como si fuera Dios. Deja que el título explique al lector a quién se refiere. Nuevamente es un poema sobre el tiempo y la

sucesión constante de los días; ambas versiones tratan este tema, pero con diferentes recursos. Veamos las similitudes.

Every bone every sky every day every you es un evento sonoro importante de mantener en la traducción, que refuerza la idea de que hay algo que se repite constantemente una y otra vez, y también le da cierta velocidad a la lectura, al reflejar la premura con la que los días pasan unos tras otros.

Las construcciones sintácticas causan extrañeza y, aunadas a los neologismos, dificultan la comprensión del poema si no se conoce el de Mimnermo o el mito. En dos ocasiones no está claro si *someone's* expresa posesión o es una contracción verbal. Es necesario hacer un análisis sintáctico del poema para poder entenderlo bien, de manera análoga al estudioso del griego que debe descifrar la sintaxis del texto. Es como si Anne Carson estuviera traduciendo el efecto de leer un texto en lengua antigua y el desconcierto que causa en el lector. Parte de este desconcierto se crea con los participios, que, gracias a su doble naturaleza, pueden presentar ambigüedad en las construcciones. El griego antiguo usaba mucho los participios para varias construcciones sintácticas (oraciones subordinadas causales, explicativas, finales, temporales, condicionales, por ejemplo), también porque se pueden formar participios a partir de cualquier verbo en las tres voces y en cinco tiempos gramaticales. Así pues, he querido mantenerlos hasta en palabras poco usuales como *durmientes* y para enfatizar el sonido y el ritmo: *de poniente a oriente*. Los participios presentes, además, son interesantes porque en español sólo se pueden usar con un reducido número de verbos, mientras que en griego y latín eran mucho más usuales (y también se formaban con nasal más dental—*ντ* en griego mientras que el español lo hace con *-nt*). La cantidad de verboides en la traducción (labrando, arrojado, montando, diurnizado, rozando,

durmientes, occidente, poniente) en contraposición a los verbos conjugados (que sólo son cuatro), hace que el tiempo pase diferente, y el tiempo es el tema de estos poemas.

Otro ejemplo de cómo la sintaxis del poema está rota es *He goes working his way up*. Esta frase tiene dos lecturas: *He goes working*, que es lo que hace, pues su trabajo es traer y llevarse la luz del día. La otra posible lectura es que va haciendo su camino hacia arriba, pues empieza en el horizonte, en el este, y sube hasta el punto más alto del cielo para luego descender al ocultarse. En español fue difícil mantener este efecto, pues *trabajar* es pocas veces transitivo.

Parte de la extrañeza del poema surge por las palabras que Carson inventa. *Rosestopped* es la primera. En Mimnermo también hay palabras inventadas —lo cual, por cierto, se consideraba elegante crear palabras nuevas a partir de otras ya existentes¹⁵²—; *rhododáctylos*, por ejemplo, es el epíteto homérico para la Aurora y quiere decir “dedos de rosa”. Ella no escribe la traducción convencional, *rosyfingered*, sino que se inventa otras: *rosesudden* y *rosestopped*. Porque la poética de Carson está reflejada en estos neologismos, es importante aplicar la creatividad del traductor de la que habla Levý. Sería imposible mantener los mismos neologismos de la misma manera en la lengua meta. *Rosadetenido*, por ejemplo, no evoca ninguna idea, además tiene demasiadas sílabas para parecer que “suena normal”, que en efecto podría ser una palabra del español. Los adverbios terminados en “mente” durante mucho tiempo fueron una forma productiva de crear palabras, así que cambié la palabra de categoría gramatical para que quedara *rosamente*. Algo similar sucede con *rosesudden*, que decidí traducir como un verbo (*irrosado*), que es una mezcla entre

¹⁵² Por ejemplo, ARISTÓFANES, en *Ranas*, 824, llama “palabras sujetas con clavos” (ρήματα γομφοπαγή) a este tipo de palabras compuestas.

irradiar, irrumpir y, por supuesto, rosa, que simboliza la aurora y su llegada que marca un nuevo día.

He steps in. El poema concluye con estas tres sílabas. Después del ritmo que había alcanzado en la carrera del tiempo, la acción se ralentiza para el momento en que el otro hijo de Hiperión se sube al carro. El efecto de que todo se detiene y hay un instante de sosiego es un final con un propósito estético preciso, que en español se conserva con el mismo número de sílabas.

fr.11

Would That Death Might Overtake Me

He sings of birthdays.

No disease no dreamflat famine fields just a knock on the door

at the age of threescore: done.

fr.11

Que la muerte me alcance

Canta sobre los cumpleaños.

Sin enfermedades sin campos de hambruna llanoníricos sólo a la puerta un golpe

a la edad de sesenta: listo.

Comentario fr. 11

*The Heart asks Pleasure –first—
And then—Excuse from Pain—
And then—those little Anodynes
That deaden suffering—*

*And then—to go to sleep—
Emily Dickinson*

αἱ γὰρ ἄτερ νόσων τε καὶ ἀργαλέων μελεδωνῶν
ἔξηκονταέτη μοῖρα κίχοι θανάτου

Que, sin enfermedades ni duras penas,
A los sesenta años me sorprenda la Moira de la muerte.

Este poema es muy irónico, o más bien la glosa, pues se canta sobre la muerte, no los cumpleaños; pero es que Mimnermo ve los cumpleaños y el paso de los días como una resta y no como una suma. Este poema también parece una reescritura del original. Comienza igual pero luego están los elementos carsonianos como *dreamflat famine fields*, que desde luego hubiera sido una pérdida muy lamentable no conservar. *Dreamflat* es un neologismo sumamente evocador que expresa la falta de esperanza que hay en la vejez y en la enfermedad. En el texto meta se encuentra como *llanoníricos*. El registro es más elevado, pues ambas palabras que conforman este compuesto son palabras cultas, especialmente *onírico*, que es un calco del griego antiguo (una manera de remitir a Mimnermo, si bien él no usa esa palabra). Hay una compensación con *threescore* cuya traducción pertenece a un registro más común: a la edad de sesenta, ya que en español no hay muchas maneras de expresar los años.

También hay ironía en *just a knock on the door*. En el fragmento griego la *persona loquens* pide que la muerte le llegue de manera súbita, sin sufrimiento, que sólo llame a la puerta sin mayor trámite.

fr. 12

When Mountains Dove Sideways

He tells of Kolophon colonized from the mainland.

...When mountains dove sideways from Pylos
we came to Asia in ships
to Kolophon chiseled our way
sat down like hard knots
then from there
made a slit in the red river dusk and
took Smyrna
for God.

fr. 12

Cuando a los lados las montañas cedieron

Habla de Kolofón y la colonización desde la península

... Cuando a los lados las montañas cedieron desde Pilos
llegamos a Asia en barco
nuestro camino esculpimos hacia Kolofón
nos sentamos como nudos apretados
y a partir de ahí
rasgamos las rojas tinieblas del río y
tomamos Esmirna
para Dios.

Comentario fr. 12

*They, looking back, all the eastern side beheld
Of Paradise, so late their happy seat,
Waved over by that flaming brand, the gate
With dreadful faces thronged and fiery arms:
Some natural tears they dropped, but wiped them soon;
The world was all before them, where to choose
Their place of rest, and Providence their guide;
John Milton*

αἰπὺ δ' ἐπεὶ τε Πύλου Νηληΐου ἄστυ λιπόντες
ἱμερτὴν Ἀσίην νηυσὶν ἀφικόμεθα,
ἐς δ' ἐρατὴν Κολοφῶνα βίην ὑπέροπλον ἔχοντες
ἐζόμεθ' ἀργαλέης ὕβριος ἀγρεμόνες,
κεῖθεν δ' ἀλσήεντος ἀπορνύμενοι ποταμοῖο
θεῶν βουλῇ Σμύρνην εἴλομεν Αἰολίδα

Cuando dejamos la alta Pilos de Neleo
llegamos en barco a la adorada Asia.
Contra la deseada Colofón nos dirigimos con fuerza soberbia
y nos establecimos vencedores de una brava embestida.
Resistimos. Avanzando por el río conquistamos.
Con la voluntad de los dioses tomamos la eólida Esmirna.

Es una especie de traducción al estilo carsoniano. Citado por Estrabón para explicar quiénes habitaban dónde, es un ejemplo de cómo los clásicos se basaban en la literatura para explicar hechos históricos, de la sociedad y de la vida del autor. Quizá es por eso que la poeta decide no alterar el contenido. Lo que hace es pasar este poema elegíaco del siglo VII a una técnica del siglo XX, con verso libre y lirismo moderno, como *made a slit in the red river dusk* y *sat down like hard knots*. La versión de Anne Carson no es una traducción literal de Mimnermo, pero tampoco lo personaliza demasiado.

Dove sideways es una manera de traducir el epíteto homérico *la Pilos escarpada* y a los colonos que se van alejando de ella; es una imagen novedosa que causa cierta sorpresa y que obliga al lector a imaginarse unas montañas que se deslizan, por así decirlo, hacia los lados. Pero una búsqueda en el diccionario también nos indica que *dive* significa *rendirse*. Es cierto que las ciudades micénicas fueron abandonadas y aún no estamos completamente seguros de por qué, así que *rendirse* no es una mala opción, sin embargo, pierde la idea de movimiento que conlleva *dive*. En cambio, *ceder* tiene dos acepciones que son útiles para este pasaje: la primera, “Dar, transferir o traspasar a alguien una cosa, acción o derecho,” y “Dicho de algo sometido a una fuerza excesiva: Romperse o soltarse.”¹⁵³ Me parece que esta palabra conserva la polivalencia semántica que existe en el inglés, así como el efecto pictórico que crea.

Es también por el contexto histórico del poema que en el español está *península* cuando el inglés dice *mainland*, que no es una traducción estricta, pero me parece que sí es apropiada porque la madre patria de los colonizadores griegos de Jonia era precisamente la península helénica, como, además, es el caso de Colofón (*Kolofón* en la traducción para respetar la transcripción del griego preferida por Carson) y su metrópolis Pilos, en el Peloponeso.¹⁵⁴

En el tercer verso de la traducción hay un hipérbaton, el objeto directo está antes del verbo, lo cual se hizo para mantener alejados los homófonos *Asia* y *hacia*. Un pequeño problema fue el verso 6 y los dos adjetivos de *dusk*, que podría calificar al río o a las tinieblas, pero por el tono de lectura que sube en *red* y desciende en *river dusk* (que además se leen

¹⁵³ S.v. *ceder*, DLE, <http://dle.rae.es/?id=860623H> consultado el 25 de octubre 2016.

¹⁵⁴ Carson comenta esto en el ensayo, *vid. infra*, p. 120.

juntas), resulta claro que *red* modifica a *river*. He aquí otro ejemplo de cómo la sintaxis debe descifrarse antes de poder comprender el poema a cabalidad.

fr. 13(a)

So They From the King's Side

He sees the warriors move.

So they from the king's side when they got the order

Went rushing—in their own hollow shields socketed.

fr. 13(a)

Entonces ellos de junto al rey

Ve a los guerreros moverse.

Entonces ellos de junto al rey cuando les dieron la orden

Acometieron—protegidos por sus escudos cuencos.

Comentario *fr.* 13(a)

*What passing—bells for these who die as cattle?
—Only the monstrous anger of the guns.
Wilfred Owen*

ὥς οἱ πὰρ βασιλῆος, ἐπε[ῖ ρ] ἐ[ν]εδέξατο μῦθον,
ἦ[ῖξ]ιαν κοίλη[ς ἀ]σπίσι φραξάμενοι.

Los que estaban junto al rey, después de dado el discurso,
se fueron, protegidos por sus escudos cóncavos.

Cuando Mimnermo habla sobre guerra o eventos históricos, Anne Carson no se aleja mucho del griego y este poema no es la excepción. *Own* está omitido en la traducción porque en el español resulta superfluo. *Socketed* es la palabra más interesante del fragmento y la que más llama la atención por su posición final. *Socketed* quiere decir protegido o cubierto por un *socket*, que puede ser un enchufe eléctrico, o la cuenca o alveolo de un hueso.¹⁵⁵ En el texto meta hay una inversión de significados, la idea de *hollow* se encuentra en *cuencos*, usado en este caso como adjetivo, pero también traduce *socketed*, al menos una de sus acepciones, la otra está en *protegidos*. *Cuenco* en español no es un adjetivo, pero como *socketed* también está usado de una manera sorprendente en el inglés (no se usa como participio), me pareció bien alterar también en lengua meta la categoría gramatical de esta palabra, a imitación del griego y del uso tan particular que hace de sus participios. Anne Carson, en la introducción a “Short Talks,” que también forma parte de *Plainwater*, dice: “I will do anything to avoid boredom. It is the task of a lifetime. You can never know enough, never work enough, never use the

¹⁵⁵ S.v. Socket, *Merriam Webster*, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/socket> consultado el 15 de octubre 2016.

infinitives and participles oddly enough.”¹⁵⁶ Al parecer a ella le intriga esta característica de la sintaxis griega y es algo que persigue en su poesía.

¹⁵⁶ A. CARSON, “Short Talks” en *Plainwater*, p. 29.

fr. 14

None Such as Him

He looks to memory.

None such:

amid the butting bulls none such on the death flanks of Hermos.

None.

Those elders who saw him saw the source points.

It stung God.

They say his spinal cord ran straight out of the sun.

fr. 14

Ninguno igual a él

Busca en sus recuerdos.

Ninguno igual:

entre los toros que se embisten ninguno igual en los flancos mortales de Hermos.

Ninguno.

Aquellos ancianos que vieron al hombre vieron también los puntos de origen.

Hirió a Dios.

Dicen que su espina dorsal salía directamente del sol.

Comentario fr. 14

*Our missiles always make too short an arc.
They fall, they rip the grass, they intersect
The curve of earth, and striking, break their own;
They make us cringe for metal-point on stone.
But this we know, the obstacle that checked
And tripped the body, shot the spirit on
Further than target ever showed or shone.
Robert Frost*

οὐ μὲν δὴ κείνου γε μένος καὶ ἀγήνορα θυμὸν
τοῖον ἐμ<έο> προτέρων πύθομαι, οἷ μιν ἴδον
Λυδῶν ἵππομάχων πυκινὰς κλονέοντα φάλαγγας
Ἑρμιον ἄμ πεδίον, φῶτα φερεμμελίην·
τοῦ μὲν ἄρ' οὐ ποτε πάμπαν ἐμέμψατο Παλλὰς Ἀθήνη
δριμὺ μένος κραδίης, εὖθ' ὃ γ' ἀνὰ προμάχους
σεύαιθ' αἱματόεν<τος ἐν> ὑσμίνῃ πολέμοιο,
πικρὰ βιαζόμενος δυσμενέων βέλεα·
οὐ γάρ τις κείνου δῆϊων ἔτ' ἀμεινότερος φῶς
ἔσκεν ἐποίχεσθαι φυλόπιδος κρατερῆς
ἔργον, ὅτ' ἀυγαῖσιν φέρετ' ὠκέος ἠελίοιο.

No de tal manera sobre aquel de mente y ánimo
valeroso me informaron mis antepasados, los que lo vieron
arremetiendo en las apretadas falanges de las caballerías lidias
en la llanura del Hermos, al que llevaba la ilustre lanza.
Nunca Palas Atenea le dio algún reproche
por su arduo valor, cuando a la vanguardia
se lanzaba a la guerra sangrienta,
sufriendo las lanzas cercanas de los enemigos.
Pues ninguno de los oponentes fue mejor
al ser el más fuerte al desempeñarse bajo
el grito de guerra, cuando aún vivía bajo los rayos veloces del sol.

Este fragmento es muy citado por Carson en el ensayo. Dice que no podemos estar seguros de quién es este hombre incomparable de las llanuras de Hermos, pero la tradición sostiene que se refiere a uno de los antepasados del poeta. Los filólogos clásicos quieren leer en la poesía verdades históricas o biográficas, tendencia que en los estudios literarios actuales no

es muy bien recibida. Jan Mukarovsky dice que la obra de arte es un signo, no un calco fiel del autor; y, por tanto, no ha de confundirse con él, aunque parezca expresar directamente sus propios sentimientos.¹⁵⁷

None such, como inicia el poema, es una fiel traducción de *тоїов*, pero en español hay un cambio, en lugar de *ninguno tal* está *ninguno igual*, en aras de facilitar la comprensión sin disminuir nada de la carga estética del poema. Otra pequeña dificultad fue que el inglés repite *saw* separado por *him*, en español tuve que añadir *el hombre* para que no estuvieran tan juntos los verbos.

No me fue posible conservar la aliteración de *butting bulls*, pero la traducción de este verso tiene un cierto ritmo marcial apropiado para este poema.

¹⁵⁷ *Il significato dell'Estetica*, Turín, Einaudi, 1966, p. 262 *apud* LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 37.

fr. 15

He is troubled by words.

...in public words formed a clump in him.

fr. 15

Las palabras lo atormentan.

...en público las palabras se le agolpaban.

fr. 16

Troubled.

...always the hard word box they wanted.

fr. 16

Atormentado.

...siempre la caja de palabras duras querían

Comentario *fr.* 15, 16

*'Tis hard to say, if greater Want of Skill
Appear in Writing or in Judging ill,
But, of the two, less dang'rous is th' Offence,
To tire our Patience, than mis-lead our Sense
Alexander Pope*

καί μιν ἐπ' ἀνθρώπους βάζις ἔχει χαλεπή:
Y ante los hombres tiene una fama terrible

ἀργαλέης αἰεὶ βάζιος ἐέμενοι
Siempre deseoso de rumores desagradables

Los últimos poemas que “traduce” Carson son muy fragmentarios, por lo que su interpretación se hace prácticamente imposible, pero como dice Josephine Balmer, esto puede tener ventajas para el traductor: “The singular issues of translating classical texts—fragments, disputed, uncertain—can, of necessity, lead to creative strategies and solutions on the part of their translator which, in turn, can overlap and interact with those of creative versioning and poetry.”¹⁵⁸

Carson tomó el tópico de las palabras difíciles o que causan problemas y creó imágenes nuevas. Hay ironía en el *fr.* 15. Las palabras le atormentan porque se le anudan. *Words forming a clump* suena novedoso, produce extrañamiento, así que en español se necesitaba una frase más sorprendente que “se le atoraban” o “se le hacían un nudo”, que es la

¹⁵⁸ J. BALMER, *Piecing Together the Fragments*, p. 230.

frase que habitualmente se usa en español. *Se le agolpaban* es una buena traducción de *clump* y también pertenece a un registro poco lírico, como en el texto fuente.

Ambos poemas empiezan con puntos suspensivos para resaltar el carácter roto y fragmentario del texto. Los espacios dejados por los textos en los papiros pueden ser una fuente de riqueza poética para el lector. El poema está incompleto y debe leerse así. Es por eso que prefería leer el fr. 16 de esa manera; es decir, en lugar de ver un hipérbaton y entender *they always wanted the hard word box*, me gustó más pensar que hay un verbo principal que no existe y no conoceremos, por eso el texto meta tiene un verbo en subjuntivo sin verbo regente.

fr. 22

Half Moon

He awakens early

Half moon through the pines at dawn
sharp as a girl's ribcage.

fr. 22

Media Luna

Se despierta temprano

Media luna a través de los pinos al alba
afilada como el costillar de una niña.

Comentario fr. 22

*Earth has not anything to show more fair:
Dull would he be of soul who could pass by
A sight so touching in its majesty:
This City now doth, like a garment, wear
The beauty of the morning
William Wordsworth*

Este poema es muy fragmentario, ni siquiera tiene verbo principal e incluso recuerda a un haikú. No hay comparación con el griego porque en las ediciones consultadas el referente con Mimnermo no es claro. Podemos leerlo como si el dístico estuviera completo, como si *sharp* fuera un adjetivo de *half moon*, o como si se refiriera a otra cosa. Es parte del encanto de leer retales de textos milenarios: hay muchas lecturas posibles y muchas maneras de interpretarlos. Sin embargo, a Anne Carson le gusta leer los fragmentos como si estuvieran completos. En “Essay on What I Think About Most”, lee un fragmento de Alcman como si el texto conservado por la tradición papirológica fuera el escrito por el poeta dorio. Su procedimiento constituye un rechazo a la manera tradicional de hacer estudios filológicos. Por desgracia, en el texto meta no fue posible conservar la ambigüedad de las dos lecturas debido a las estrictas normas de consecución de tiempos en español, había que hacer evidente el carácter de regente o regido del verbo. Opté por hacer palpable que falta un verbo principal y que el poema está incompleto, pues es un problema que no se presenta en los otros fragmentos y creo que los espacios en blanco permiten que el lector los complete con su propia lectura y para mantener el vacío que existe desde el griego, y que Anne Carson tampoco rellena.

fr. 23

Why does motion sadden him?

...a lame man knows the sex act best...

fr. 23

¿Por qué lo entristece el movimiento?

...el hombre renco es el que mejor conoce el sexo...

Comentario fr. 23

*The love of the body of man or woman balks account, the body itself balks account,
That of the male is perfect, and that of the female is perfect.
Walt Whitman*

ἄριστα χωλὸς οἴφεϊ

Los cojos son los mejores en el sexo

En el ensayo se dice que este fragmento suele clasificarse entre los *dubia et spuria*, es decir entre los fragmentos de origen dudoso, que el filólogo no sabe con certeza a quién están atribuidos. Se refiere al verso en que las amazonas responden irónicamente a los escitas cuando éstos intentan convencerlas de llegar a una tregua diciéndoles que, a diferencia de los varones que habitan entre ellas, sus cuerpos no están mutilados.¹⁵⁹

El texto meta presenta *renco* en lugar de cojo, pues *lame* también tiene más de un significado: *cojo* y *aburrido*, lo cual hace que el poema sea irónico. Pero *renco* también tiene más de un significado: cojo y que tiene un solo testículo; por eso me pareció ideal para esta traducción, pues expresa el contenido semántico del original más la carga ideológica que tienen las amazonas como mutiladoras de la virilidad de los hombres. Además de irónico, es incluso casi paradójico y esto se refuerza con la rima asonante entre *renco* y *sexo*.

¹⁵⁹Se cuenta que las amazonas mutilaban a sus hijos varones quitándoles ya sea una pierna o una mano, y cuando los escitas, deseando llegar a una tregua con ellas después de la guerra, les dijeron que entre ellos no habría compañeros de lecho mancos o mutilados, su reina dijo: “Los cojos son los mejores en el sexo”. La cita es recordada por Mímermo. “ἄριστα κτλ. φησὶν ὅτι αἱ Ἀμαζόνες τοὺς γιγνομένους ἄρσενας ἐπήρουν ἢ σκέλος ἢ χεῖρα περιελόμεναι· πολεμοῦντες δὲ πρὸς αὐτάς οἱ Σκύθαι καὶ βουλόμενοι πρὸς αὐτάς σπείσασθαι, ἔλεγον ὅτι συνέσονται τοῖς Σκύθαις εἰς γάμον ἀπηρώτοις καὶ οὐ λελωβημένοις· ἀποκριναμένη δὲ πρὸς αὐτοὺς ἡ Ἀντιάνερα, ἡγεμὼν τῶν Ἀμαζόνων, εἶπεν· ἄριστα χωλὸς οἴφεϊ· μέμνηται τῆς παροιμίας Μίμνερος.” *Thesaurus Linguae Graecae*-0255.18.

VI. El ensayo. Texto confrontado

Mimnermos and the Motions of Hedonism

*I can swim like the others only I have a better memory than
the others, I have not forgotten my former inability to swim. But since
I have not forgotten it my ability to swim is of no avail and I cannot
swim after all.
Kafka*

Relocation among the substances that have us as humans is his subject. People call it hedonism. That is like summing up Kafka as a poor swimmer. If we consider the total somatosensory system of Mimnermos's poetry, it is true we see the windows glow in turn with boys and flesh and dawn and women and the blue lips of ocean. It is true he likes to get the sun into every poem. But the poet's task, Kafka says, is to lead the isolated human being into the infinite life, the contingent into the lawful. What streams out of Mimnermos's suns are the laws that attach us to all luminous things. Of which the first is time.

Mimnermo y las mociones del hedonismo

Puedo nadar como los demás, pero ya que tengo una mejor memoria que los demás, no he olvidado mi vieja incapacidad para nadar. Pero como no la he olvidado, mi capacidad para hacerlo no me sirve de nada y a fin de cuentas no puedo nadar.
Kafka

La reubicación entre las sustancias que nos hacen humanos es su tema. La gente lo llama hedonismo; es como reducir a Kafka a un mal nadador. Si consideramos todo el sistema somatosensorial de la poesía de Mimnermo, es cierto que vemos cómo las ventanas resplandecen en su momento con niños y piel y amanecer y mujeres y los labios azules del océano. Es cierto que le gusta incluir al sol en todos sus poemas. Pero la tarea del poeta, dice Kafka, es guiar al ser humano solitario hacia la vida infinita, lo contingente a lo normado. Aquello que brilla en los soles de Mimnermo son las leyes que nos unen a lo luminoso, la primera de las cuales es el tiempo.

Although he scarcely uses the word, everything in his verse bristles with it. Time goes whorling through landscapes and human lives bent on its agenda, endlessly making an end of things. You have seen this vibration of time in Van Gogh, moving inside color energy. It moves in circles (not lines) that expand with a kind of biological inevitability, like Mimnermos's recurrent metaphor of the youth of humans as a flowering plant or fruit. These plants grow as the light does, for their life is one long day "knowing neither good nor evil" (fr. 10) until the sun slips over the rim and everything goes dark. He does not use the words for dark, but substitutes events: death, old age, poverty, blind eyes, empty rooms, vacated mind. It is as if the darkness *invents* these evils, which arrive for no reason except the light has gone. When you pass from sun to shadow in his poems, you can feel the difference run down the back of your skull like cold water. "And immediately then to die is better than life" (fr. 2).

Si bien apenas usa esa palabra, arde en toda su obra. El tiempo va arremolinándose por paisajes y vidas humanas distraídas con sus labores, infinitamente encontrándole su finalidad a las cosas. Esta vibración a través del tiempo se puede apreciar en Van Gogh, al moverse dentro de la energía cromática. Se desplaza en círculos (no en líneas) que se expanden con una especie de inevitabilidad biológica, como sucede en la metáfora recurrente de Mimnermo acerca de la juventud humana retratada como una flor o planta que florece. Éstas maduran como la luz; su vida es un largo día “que no conoce ni el bien ni el mal”¹⁶⁰ (fr. 10) hasta que el sol se desliza por el borde y todo se oscurece. No usa la palabra *oscuro*, sino que la sustituye por acontecimientos: muerte, vejez, pobreza, ojos que no ven, cuartos vacíos, una mente desalojada. Es como si la oscuridad *inventara* estos males, que existen sólo porque la luz se ha ido. Cuando al leer sus poemas uno va pasando de luz a sombras, se puede sentir la diferencia deslizándose como agua fría atrás de tu calavera. “Entonces, morir inmediatamente es mejor que vivir” (fr. 2).

¹⁶⁰ Tópico de la lírica arcaica: cf. ARQUÍLOCO 206, TEOGNIS 141-42, 591-94, 659-66.

Sun is the only pulse that runs but itself. While transiency grasps the rest of us through and through, Helios rides it as a cup across the sky (fr. 8). Mimnermos unblinkingly pretends to pity the god this endless motion. And that should tell us something about his hedonism. For he only ever mentions two pleasures and he does not call them pleasures. There is no wine in Mimnermos's verse, no warm bath, no running animal, no cherries or silk or pale blue bones, no dice, no slapstick nights of song. It all takes place down behind the world somewhere in a state of static riposte, like a child talking himself through the night. Motion can stop, he is marveling. His hedonism seems to have struck a vein that was running through the times in which he lived—a kind of hunger for the motions of the self that we are mining still, though freshness is going out of the work. It is haunted from two directions at once, which we call pleasures to justify our hedonist calculus. Sex and light. Let us consider how they move him.

El sol es la única palpitación que late por sí misma. Mientras que la transitoriedad nos absorbe totalmente al resto de nosotros, Helios la conduce por el cielo como si fuese una copa (fr. 8). Mimnermo sin pestañear finge que se compadece del dios por este impulso sin fin. Esto debería decirnos un poco sobre su hedonismo. Pues él sólo menciona dos placeres y no los llama así. No hay vino en los versos de Mimnermo, ni un baño caliente, ni un animal galopante, ni cerezas ni seda ni huesos de un pálido azul, no hay dados, ni noches de canciones chocarreras. Todo sucede por debajo, atrás, en alguna parte del mundo en un estado de sosiego estático, como un niño que toda la noche habla consigo mismo. Las pulsiones pueden detenerse y él se maravilla. Su hedonismo parece haber tocado un nervio que existía en aquellos tiempos, una especie de hambre por los impulsos del ser que seguimos extrayendo, aunque ya no haya frescura en la acción. Lo acechan por dos direcciones a la vez, que llamamos placeres para justificar nuestro cálculo hedonista. Sexo y luz. Consideremos cómo lo mueven.

He “came to flower” (*floruit*, as the ancient biographers like to say) in the thirty-seventh Olympiad (632-629 B.C.). It is recorded that he originated in the city of Kolophon in Asia Minor, or else in the city of Smyrna somewhat northwest of Kolophon, or else on an island called Astypalaia in the south Aegean Sea (but *astypalaia* means “ancient town” and may simply be a phrase from some poem no longer extant). Kolophon had been colonized from the Greek mainland before the eighth century and was, after its capture of Smyrna, the largest state in Ionia. Mimnermos tells some of the history of these events in fr. 12, but the account is not an historian’s. There is no telling who “we” are in this poem, nor how we should apprehend these centuries flying past like a news clip. But then that is his point.

“Floreció” (*floruit*, como dicen los biógrafos antiguos) en la Olimpiada 37 (632-629 a. C.). Hay registros de que provenía de la ciudad de Kolofón en Asia Menor, o bien de la ciudad de Esmirna, un poco al noroeste de ésta, o de una isla llamada Astypalaia al sur del Mar Egeo (pero *astypalaia* quiere decir “ciudad antigua” y puede simplemente ser una frase de un poema que no sobrevivió). Kolofón había sido colonizada por la península griega antes del siglo VIII y después de la toma de Esmirna se convirtió en el estado más grande de Jonia. Mimnermo relata algo de la historia de estos sucesos en el fr. 12, pero el relato no es el de un historiador. No se puede saber quiénes son “nosotros” en este poema, ni cómo debemos aprehender estos siglos abreviados como en una cápsula noticiosa. Pero ese es su objetivo.

Also in fr. 14, we view the events of several epochs through a fast, bright dust of allusion to wars and former generations. It may be a poem about Gyges of Lydia, who pressed down the valley of the Hermos River against Smyrna and Kolophon early in the seventh century. It may be a call to arms against Alyatte's attack on Smyrna in the last decade of the same century. Mimnermos says he heard of these events from his elders who were eyewitnesses. But who is this incomparable man who fought on the plain of Hermos? His father? Grandfather? Some other footprint in the family romance? Also perhaps a complete fiction. At any rate, Mimnermos is plainly not interested in explaining historical references. He lets this brilliant shape move through time like a needle stitching together the two moments that compose nostalgia. Then and now. The fact that we are no longer in the light (by the time we look for it) is his subject. Insofar as we speak of Mimnermos's hedonism, we can refer to the subject as knowledge.

También en el fr. 14 vemos lo que pasó en diversas épocas a través de una rauda y brillante polvareda de alusiones a guerras y a antiguas generaciones. Quizá sea un poema sobre Gyges de Lidia,¹⁶¹ quien muy a inicios del siglo VII marchó sobre el valle del río Hermos contra Esmirna y Kolofón. Podría ser un llamado a tomar las armas ante la acometida de Alyatte¹⁶² sobre Esmirna en la última década de ese siglo. Mimnermo afirma haber escuchado a sus antepasados mencionar estos hechos que ellos presenciaron. Pero, ¿quién es este hombre incomparable que luchó en el llano de Hermos? ¿Acaso su padre?, ¿su abuelo?, ¿algún otro paso a seguir en la saga familiar? O tal vez, también sea una mera ficción. De cualquier modo, está claro que a Mimnermo no le interesa explicar las alusiones a sucesos históricos. Sólo quiere que esta deslumbrante figura se mueva por el tiempo como una aguja que va hilvanando los dos momentos de la nostalgia. El *entonces* y el *ahora*. El que ya no estemos más bajo la luz (para cuando vamos a su encuentro) es su tema. En tanto que hablamos del hedonismo de Mimnermo, podemos hablar del éste como materia del conocimiento.

¹⁶¹ PAUSANIAS, IX 29, 4 dice que Mimnermo hizo una elegía a la batalla de los esmirneos con Giges y los lidios.

¹⁶² HERÓDOTO, I. 16.

Or we could say this is the difference that hedonism makes: To locate joy and love and pleasure in the lap of light “knowing neither evil nor good” puts knowledge in the dark. It is a brain chemistry of naked injury and chronic despair that Mimnermos assumes for this moment of knowing. When Mimnermos *sees the light*, he sees it gone—like Jason in fr. 7 gone down his adversary road to the place where the sun god, Helios, and all the lights of the world lie stored in contrafactuality against us. “Nor would have...” this fragment begins. Nor would the mechanical death of moments have come roaring down on us as darkness, had we not stopped to look round for the light.

O podríamos decir que el hedonismo se distingue por lo siguiente: que el situar la alegría y el amor y el placer en el regazo de la luz “sin conocer ni el bien ni el mal” oscurece el conocimiento. Es una química cerebral de heridas desnudas y desesperación crónica lo que Mimnermo asume en este instante del conocer. Cuando Mimnermo *ve la luz*, ve que se ha ido, como Jasón en fr. 7 que tomó aquel camino suyo y hostil al lugar donde el dios sol, Helios, junto con todas las luces del mundo, yace oculto dándonos la espalda con su irrealidad. “Tampoco habría...” es el comienzo de este fragmento. Tampoco la mecánica muerte de los momentos se habría abalanzado sobre nosotros en forma de oscuridad, si no nos hubiéramos detenido a buscar la luz.

Or do we stop because the light is vanished already? Mimnermos does not entertain philosophical questions except technically. Consider the moment when old age darkens down on men and women in fr. 1. The sex act of these gentle beings is radically intercepted by an unscheduled metrical event. Exactly at the middle of the poem, which consists of ten verses organized in five elegiac couplets, time cuts through the narrative of flesh: “*but (no) then.*” It is a very unusual caesura, a notably nonlinear psychology. We are only midway through the central verse of our youth when we see ourselves begin to blacken. We had been taught to believe there were certain rules of motion and collision that construct elegiac verse (e.g., “the dactylic hexameter avoids word end at midverse”) but these are defied. We had been seduced into thinking that we were immortal and suddenly the affair is over.

¿O habremos de detenernos porque la luz se ha desvanecido? Mimnermo no elucubra sobre preguntas filosóficas, sino en un sentido técnico. Consideren el momento en que la vejez se oscurece sobre los hombres y mujeres en fr. 1. El acto sexual de estos delicados seres se ve bruscamente interrumpido por un suceso métrico que no se había planeado. Exactamente a mitad del poema, de diez versos organizados en cinco dísticos elegíacos, el tiempo perfora la narración carnal: “*pero (no) después*”. Es una cesura muy inusual, una psicología marcadamente no lineal. Apenas estamos en los versos centrales de nuestra juventud cuando vemos que comenzamos a ennegrecer. Nos habían hecho creer que había ciertas reglas de flujo y colisión que construyen los versos elegíacos (por ejemplo, “el hexámetro dactílico evita final de palabra a mitad de verso”), pero éstas son desafiadas. Nos sedujeron y llegamos a pensar que éramos inmortales; súbito este romance termina.

Consider Tithonos (fr. 4), whose good faith in the institutions of mortality and gift exchange won him an answer to a question he did not know he was asking (nor would have). The story is so well known that Mimnermos barely alludes to its content: seduced by the goddess of the dawn, the beautiful youth Tithonos received from her a promise of immortality, forgetting that human life is not as a rule coextensive with human youth. There was no reward but endless old age for Tithonos's love of the first light. Like the gentle men and women of fr. 1, wondering too late about the length of the shadows, Tithonos is someone stranded in a technicality. In his case it is syntax, not metrics, that shapes the human predicament. The poem begins by setting out the first half of an unusually common Greek construction. the particle *men* ("on the one hand") is generally coordinated with the particle *de* ("on the other hand") to create a balanced sentence or two-part remark. It is as if some other side of Tithonos's story were about to be set in motion and carry him on past petrification. Sadly this does not happen. Of course the fragment may be incomplete. But then so is Tithonos.

Consideremos a Títono (fr. 4), cuya fe en las instituciones de la mortalidad y el intercambio de regalos le procuraron una respuesta a algo que no sabía estaba preguntando (ni que habría hecho). La historia es tan conocida que Mimnermo apenas alude a su contenido: seducido por la diosa de la aurora, Títono, el hermoso joven, recibió de ella la promesa de la inmortalidad, olvidando que, por regla general, la juventud del hombre no es tan duradera como su vida. No hubo más recompensa que una vejez interminable para aquel amor de Títono por la luz primera. Como los hombres y mujeres delicados del fr. 1 que demasiado tarde se preocupan por la extensión de las sombras, Títono es una persona perdida en un tecnicismo. En su caso es la sintaxis y no la métrica lo que le da forma al dilema humano. El poema comienza presentando la primera parte de una construcción griega inusualmente común: la partícula *men* (“por un lado”) suele estar coordinada con la partícula *de* (“por el otro”) para crear un enunciado equilibrado o una afirmación bipartita. Es como si la otra parte de la historia de Títono estuviera por comenzar y lo fuera a llevar más allá de la petrificación. Tristemente esto no es lo que sucede. Claro que el fragmento puede estar incompleto. Como Títono.

Consider incompleteness as a verb. Every verb has a tense, it must take place in time. Yet there are ways to elude these laws. The Greek verb system includes a tense called aorist (which means “unbounded” or “timeless”) to capture that aspect of action in which, for example, a man at noon runs directly on top of his own shadow. So in fr. 13(a) Mimnermos uses an aorist participle to describe how men move in a war. Like acrobats of the psychic misdemeanor we call history, warriors qua warriors live hovering above the moment when action will stop. They are the receptacle of a charge that shoots itself toward the night side, spoor of its own explanation. Mimnermos is a poet intrigued by beginnings and endings, but not in the usual way—who reveres noon as a study in true black: “socketed.”

Consideremos lo inconcluso como un verbo. Todo verbo tiene un tiempo gramatical y debe suceder en el tiempo real. Pero hay maneras de eludir estas leyes. El sistema verbal griego tiene un tiempo llamado aoristo (que significa “ilimitado” o “infinito”) para asir aquel aspecto de la acción en que, por ejemplo, un hombre a mediodía corre precisamente sobre su propia sombra. Es por eso que en el fr. 13 (a) Mimnermo usa un participio aoristo para describir el movimiento de los hombres en la guerra. Como acróbatas del delito psíquico al que llamamos historia, los guerreros *qua* guerreros viven cerniéndose sobre el momento en el que cesará la acción. Son el receptáculo de una descarga que se lanza a sí misma hacia la noche, una estela de su propia explicación. Mimnermo es un poeta fascinado por los finales y los comienzos, aunque no de la manera habitual, y que venera el mediodía como un estudio en negro profundo: “cuencos”.

There is no afternoon in Mimnermos. Consider as sound play the difference between youth and age in his typical diction: repeatedly applied to descriptions of old age is the adjective *argaleon*, which means “hard” and sounds like a fall of rocks down a dry ravine. Contrasted with it (e.g.) in fr. 1) is the adjective *harpaleon*, which means “gentle” and sounds like a secret trout on the slip down the fathoms. It would be heartless to point out that, save for one consonant and the initial aspirate, these are the same word. When the soft *p* of *harpaleon* becomes the hard *g* of *argaleon*, all motions of day rigidify into the solid soul damage of nature’s presupposition. Hedonism lies not beyond but prior to this—already forfeit.

En Mimnermo no hay tarde. Consideremos como un juego de sonidos la diferencia que en su típica dicción marca entre juventud y madurez: muchas veces usado para descripciones de vejez está el adjetivo *argaleon*, que significa duro y que suena como rocas rodando por un barranco infértil. Contrastando con ésta (por ejemplo, fr. 1) tenemos el adjetivo *harpaleon*, que significa “suave” y suena como un pez que se oculta en los abismos. Sería desalmado señalar que, a no ser por una consonante y la aspirada inicial, ambas son la misma palabra. Cuando la *p* suave de *harpaleon* se convierte en la *g* dura de *argaleon*, todas las pulsiones del día se endurecen en el daño sólido al alma propio de lo predispuesto por la naturaleza. El hedonismo yace no ulterior a esto, sino que está *antes*, ya arrebatado.

Like sex, light is not a question until you are in the dark. Mimnermos has no answer to give. Instead (for he is a scholar after all) an epistemology: "...a lame man knows the sex act best" (fr. 23). This sentence, usually recorded among *dubia et spuria* in respectable editions, is thought to be a piece of proverbial wisdom learned from the Amazons one summer when he traveled in the Black Sea regions. Yes, there were still Amazons in those days, as there was a true physics of lust. "You are its ore," one of the big women said to him the day he left.

Como el sexo, la luz no es un problema sino hasta que hay oscuridad. Mimnermo no aporta ninguna solución. En su lugar (pues después de todo es un erudito), nos da una epistemología: "... el hombre renco es el que mejor conoce el sexo" (fr. 23). Esta oración, que generalmente se agrupa con los *dubia et spuria* en las ediciones respetables, se considera un pedazo de sabiduría proverbial aprendido de las amazonas un verano en que viajó a las regiones del Mar Negro. Así es, en aquellos días aún había amazonas, así como una verdadera física de la lujuria. "Tú eres su veta", una de las mujeres grandotas le dijo el día que se fue.

Comentario a *Mimnermos and the Motions of Hedonism*

*Un atteggiamento e un'esperienza filologici sono
indispensabili per affrontare lo studio di codici e
sistemi culturali, di testi e di contesti.
Cesare Segre*

*I know that we need scholars to decipher and
interpret the Greek but we also need poets and mystics to
see through the words.
Patricia Moyer*

Además de la traducción, hacer un ensayo crítico es otra forma de “descifrar” a los clásicos. Si la primera sección de esta obra tripartita es un intento de Carson por aprehender a Mimnermo, en *The Motions of Hedonism* retrata el contenido poético de la obra del lírico griego. Este ensayo es otra manera de asir a los clásicos que parte de la formación filológica de Anne Carson y que refleja, y a la vez rechaza, los acercamientos más académicos a la comprensión de la poesía. Veremos cómo usa la prosa como recurso poético y la poesía como recurso pictórico y cómo su proceder le permite expresar la distancia temporal que separa a un autor de su lector.

La distinción que Samuel Taylor Coleridge traza entre poesía y prosa será útil para introducir el segundo retrato sexomental: “Prose: words in their best order; poetry: the best words in the best order.” Será difícil distinguir hasta qué punto es un ensayo literario o uno académico, y ése es el *quid*. Hegel dice que la literatura es aquella forma artística en que el arte mismo se descompone. En una primera lectura del ensayo, el lector es seducido por la elección de las palabras, cuya carga poética no parece ser la propia de un ensayo académico. Nuevamente la poeta está jugando con la bifurcación entre forma y contenido, pues comentar el *corpus* de la poesía sobreviviente de un autor del siglo VII a. C. no es material de la lírica.

El ensayo debe de ser objetivo, al menos en contraposición con la lírica.¹⁶³ Quizá sea por su formación profesional, pero el ensayo es un género que le interesa para expresar sus razonamientos sobre un tema. Aquí sus palabras:

I find that idea of the essay as self-exploration kind of creepy. Because when you write an essay you're giving a gift, it seems to me. You're giving this grace, as the ancients would say. A gift shouldn't turn back into the self and stop there. That's why the facts are so important, because a fact is something already given. It's a gift from the world or from wherever you found it. And then you take that gift and you do something with it, and you give it again to the world or to some person, and that keeps it going.¹⁶⁴

Los ensayos son la manera más académica de retratar el proceso de lectura de un texto estudiado. Puede ser también la manera más clara de explicar lo que uno ha entendido al leer un texto. En esta parte, Carson explicita lo que en los fragmentos omite, lo cual no quiere decir que *The motions of Hedonism* sea un verdadero ensayo académico, pero basta comparar algunos párrafos de un par de artículos de Carson publicados en revistas especializadas para apreciar la diferencia en tono y estilo:

The mixed condition of the text is further confused by Socrates' hermeneutic method. His close reading of Simonides' poem relies heavily on violent transgressions of Greek syntax and idiom; he favors a technique of creative hyperbaton whereby words are trajected out of the boundaries of their natural phrasing into new ad strange mixtures of sense. For example he treats in this way the adverb ἀλαθέως ("truly) in the first verse verse (changing Simonides' meaning from "it is hard to become truly a good man" to "it is truly hard to become a good man") and draws attention to his own impropriety with the bland statement ἀλλ' ὑπερβατὸν δεῖ θεῖναι ἐν τῷ ᾄσματι τὸ ἀλαθέως: "Well I think what we need at this point is a little hyperbaton of the truth" (343D). The entire dialogue un fact takes the form of such a hyperbaton, for Socrates and Protagoras both end up displaced (ἄτοποι 361A) from their original positions on the reachability of virtue and claiming the opposite of what each had set out to prove.¹⁶⁵

¹⁶³Cfr. J. CULLER, "Distinguished by its mode of enunciation, where the poet speaks in propria persona, lyric becomes the subjective form, with drama and epic as alternately the objective and the mixed, depending on the theorist", *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁴J. D'AGATA, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁵A. CARSON, "How Not to Read a Poem: Unmixing Simonides from 'Protagoras,'" *Classical Philology*, 87, 2 (1992) pp. 110-130.

Y en este otro:

Alkaios' oxymoronic condition is reinforced by the kind of creatures that surround him. Wolves and women have replaced 'the fathers of my fathers. The wolf is a conventional symbol of marginality in Greek poetry. The wolf is an outlaw. He lives beyond the boundary of usefully cultivated and inhabited space marked off as the polis, in that blank no man's land called *to apeiron* ("the unbounded"). Women, in the ancient view, share this territory spiritually and metaphorically in virtue of a "natural" female affinity for all that is raw, formless and in need of the civilizing hand of man. So for example in the document cited by Aristotle that goes by the name of The Pythagorean Table of Opposites, we find the attributes curving, dark, secret, evil, ever-moving, not self-contained and lacking its own boundaries aligned with Female and set over against straight, light, honest, good, stable, self-contained and firmly bounded on the Male side (Aristotle, *Metaphysics*).¹⁶⁶

Hay algunas constantes entre el ensayo que en este momento nos concierne y los que pertenecen a los fragmentos arriba sentados, como la ironía y la rebelión ante las comas de los marcadores discursivos, pero también las citas y referencias al griego, lo cual contrasta con *The Motions of Hedonism*, que sólo alude de manera vaga al texto griego. En general, se podría decir que los ensayos que he puesto de ejemplo tienen una función referencial y filológica. Entonces, ¿cuál es la función del ensayo en *The Brainsex Paintings*?

El lector del ensayo obtendrá una experiencia similar a la de ver un cuadro, cual mimesis de una acción que pasa en la mente de Carson. Así pues, ella describe qué es lo que dicen los fragmentos originales de Mimnermo. En esta parte es sólo Mimnermo. Es su retrato, no hay nada de ella más que las palabras que usa para describirlo a él. Es el poeta griego al desnudo, el amado descifrado por la amante. Lo que distingue el segundo retrato de los otros dos, es que aquí hay perspectiva, que se puede definir como una técnica visual que retrata el

¹⁶⁶ A. CARSON, "The Gender of Sound," en *Men in the Off Hours*, p. 125.

mundo como una estructura objetiva que se representará con fidelidad por métodos racionales.¹⁶⁷ El elemento pictórico se aprecia, por ejemplo, en los siguientes fragmentos:

- 1) we see the windows glow in turn with boys and flesh and dawn and women and the blue lips of ocean. It is true he likes to get the sun into every poem.
- 2) Time goes whorling through landscapes and human lives bent on its agenda, endlessly making an end of things. You have seen this vibration of time in Van Gogh, moving inside color energy. It moves in circles (not lines) that expand with a kind of biological inevitability, like Mimnermos's recurrent metaphor of the youth of humans as a flowering plant or fruit.
- 3) Sun is the only pulse that runs but itself. While transiency grasps the rest of us through and through, Helios rides it as a cup across the sky.
- 4) También en su traducción de *floruit*: "He came to flower".

En pocas palabras, describe los poemas como si fueran pinturas, lo cual haría de este ensayo una especie de écfrasis de los fragmentos griegos. La écfrasis consiste en recrear o volver a presentar una obra artística ya representada anteriormente; es la mimesis de la mimesis.¹⁶⁸ Carson, consciente de la obsesión por la mimesis entre los teóricos antiguos,¹⁶⁹ crea una transposición de representaciones con la pintura como *leitmotiv*, lo cual tiene implicaciones para la comprensión de este segundo retrato sexomental y de toda la obra. Hay que preguntarnos qué objetivos persigue la poeta al hacer pictórico su ensayo; la respuesta la podemos encontrar en uno de los libros que con mayor profundidad han tratado la unión entre poesía y pintura: *Laoconte* de Lessing. Veamos:

El primero que comparó la pintura con la poesía fue un hombre de sentimiento refinado, que se dio cuenta del efecto semejante que ambas artes producían en él. Sintió que las dos representaban las cosas ausentes como si estuvieran presentes y la apariencia como si fuese realidad, que ambas engañan y que el engaño de ambas es placentero.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Monique TSCHOFEN, "Drawing Out a New Image of Thought: Anne Carson's Radical Ekphrasis", *Word & Image*, 29, 2 (2013), p. 235.

¹⁶⁸ Isabel O'DOHERTY PALMERO, *Historias de imágenes y palabras: ecfrasis narrativa y genérica en Un cabinet d'amateur de Georges Perec*, Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letra, UNAM, 2011, p. 18.

¹⁶⁹ A. CARSON, "Just for the Thrill", p. 145.

¹⁷⁰ Gotthold Ephraim LESSING, Sixto J. CASTRO (trad.), *Laoconte, o sobre los límites de la pintura y la poesía*, México, Herder, 2014, p. 13.

Me parece especialmente relevante para la presente discusión su idea de que tanto la poesía como la pintura son instrumentos que de alguna manera traspasan las limitaciones del tiempo, el *entonces* y el *ahora*, como dice Carson, o “a needle stitching together the two moments that compose nostalgia”. Además, algunos teóricos conciben la écfrasis como una figura relacionada con la inmovilidad: por ejemplo, para Murray Krieger y Wendy Steiner esta figura retórica es una forma de “congelar el tiempo en el espacio”.¹⁷¹ Y ya parece nuevamente una manera muy orgánica de unir la forma con el contenido, de hacer poético el tema de este poeta arcaico, pues según nos dice Carson y según lo podemos apreciar al leer a Mimnermo, el hedonismo para este griego es una forma de marcar el tiempo¹⁷² y su progreso hacia la muerte.¹⁷³ Asimismo, la elección del epígrafe en el original introduce el

¹⁷¹ I. O'DOHERTY PALMERO, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁷² Es interesante cómo el tema del tiempo puede estar relacionado con la naturaleza del género lírico, y es sobre todo pertinente en el caso de Mimnermo, cuya poesía lírica fue de las primeras en ser escritas. Al respecto, cfr.: “Another approach is defining lyric in terms of its relationship to time. The claim that it rejects or ignores temporality, though common, is less persuasive than more subtle attempts to anatomize the complex and varied ways the lyric engages with time. Thus, for example, Sharon Cameron's trenchant study *Lyric Time: Dickinson and the Limits of Genre* suggests that the mode in question fears time, associating it with death, and works out ways of redefining that potential antagonist. But how does this imputed fear relate to the indubitable presence of history in many lyrics?” Heather DUBROW, “Lyric Forms”, en *The Lyric Theory Reader*, p. 114.

¹⁷³ Por ejemplo, en sus fragmentos Mimnermo utiliza todos los motivos tradicionales para hablar del tiempo, que la académica Helen Vendler explica son lugares comunes en la literatura universal: “When poets describe Time, they tend to employ many of the images of passing time that have entered cultural memory—such motifs as the waves of the sea, the progress of the sun from dawn to dusk, the fall of great men, the tragedy of early death.” Helen VENDLER *et al*, *Poems, Poets, Poetry: An Introduction and Anthology*, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1997, p. 13. Otro ejemplo, Shakespeare, en el soneto 60, reúne varios de estos tópicos en un solo poema y su conclusión es que al final sólo la poesía permanece.

contenido temático del ensayo, y habla de cómo, por un lado, el tiempo es negación,¹⁷⁴ y por el otro, de la imposibilidad de escribir y no escribir para Kafka.¹⁷⁵

Ya hemos discutido acerca de la forma y el contenido, cómo la primera es una especie de comentario sobre el quehacer filológico y que un poco de sensibilidad literaria podría enriquecer el campo de estudio, y cómo el segundo está pintado en la forma. Una vez aprehendida e interpretada la obra, queda concentrarnos en la traducción.

No hay tantos tratados dedicados a la traducción de ensayos literarios como a los otros géneros en que las palabras y su disposición tienen un efecto con carga semántica. Levý tampoco dedica mucho espacio a la prosa no narrativa, pero sí menciona un asunto que resume todos los problemas que se presentaron en la traducción de este ensayo:

¹⁷⁴ He aquí una lectura interesante del epígrafe: “Something that cannot logically be different in the same aspect at the same time can only suggest a time in which self-identical states are successively left behind, such that aspects do not conflict, but instead alter. Logic and ‘our concept of time’ are in league together. Aristotle thinks this is true not only of natural entities that develop, but also of intellectual faculties that learn. One only knows after one does not know, never before, and one is never ignorant and knowing at the same time. Kafka takes issue with the inner contract between logic and time. In a dictum from the era of the latest editing of the treatise in thoughts, in 1920, he writes: ‘I am able to swim like other people, I only have a better memory than they do, I have not forgotten my former not-being-able-to swim. Since I haven’t forgotten this, however, being able to swim doesn’t help me at all and after all then I am not able to swim.’ This image teaches that the core of any ability is an inability that precedes it and makes it possible, that a self depends on a negation of a former self, on an inability to be not oneself: that is what ‘being able to’ means. Here, however, the inability, although it precedes the ability at each instant at the same time in the same respect such that it can be said also to follow the ability. The inability to swim is within the ability, it accompanies each stroke, such that swimming is less the actualization of a potential than the accessing of a primary impotence. This logic is demonstrated perfectly with the example of swimming. Water: in equal parts it buoys you up and drags you down into its depths. Because the swimmer can only swim to the extent that he is not sinking, swimming is not a power, a potency, an activity, a possibility, a positivity. Rather, to swim is to drown again and again, and one’s resistance to drowning is drawn from the profundity under it. Anyone who has tried to swim in a puddle can verify this.” Paul NORTH, *The Yield. Kafka’s Atheological Reformation*, Stanford, Stanford University Press, 2015, p. 163.

¹⁷⁵ Cfr. “For Kafka, German is a language of literary expression-but a particular German. In this way, Kafka defines the impasse barrier access to writing for the Jews of Prague and making their literature into something impossible: the impossibility of not writing, the impossibility of writing in German, the impossibility of writing otherwise. Kafka had to literally express his alterity and foreignness using the dominant language.” François DOSSE, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Intersecting Lives*, Nueva York, Columbia University Press, 2010, p. 243. Esta idea podría explicar por qué Carson rehace los poemas de Mimmermo, por la imposibilidad de leer, por la cercanía y a la vez lejanía que siente con el griego antiguo, y porque la traducción, por ser imitación, puede ser un ejercicio de escritura creativa. La literatura que ella creó con los poemas es también una literatura aparentemente imposible: poesía lírica arcaica posmoderna.

Opportunities for inventiveness and choice begin at the point where a number of stylistic options are available to the translator, requiring him to select from them in the light of the given context; this is also the point at which craft becomes art. It is here that the nature of the translator's creative role is more closely defined; what is demanded of him is creativity, which entails subordinating inventiveness to selectivity, the capability of being selectively inventive. The translator requires vivid linguistic imagination and inventiveness, in order to cope with the great variety of expressive means and to be capable of making the most appropriate choices.¹⁷⁶

Así pues, los problemas de traducción de la presente sección son distintos a los de la anterior. Ya no habrá que pensar en neologismos y sintaxis rota, sino en unidades más largas que pueden ser expresadas de diferentes maneras, pero siempre manteniendo homogeneidad de estilo.

Puesto que Levý sólo trata de la prosa literaria al hablar de narrativa, en esta sección me basé también en las reglas que Hilaire Belloc estipuló para el traductor de prosa:¹⁷⁷

1. Se debe considerar la obra como unidad integral, traducir por secciones y preguntarse sobre la relación de la parte con el todo y sobre la unión entre las partes. Así como no está bien visto traducir la poesía con paráfrasis, tampoco se deben parafrasear las oraciones en aras de la legibilidad.¹⁷⁸
2. Traducir frases idiomáticas por otras equivalentes en lengua meta.
3. Traducir "intención por intención". Según Basnett, lo que esto quiere decir es el peso que alguna expresión pudiera tener en ciertos contextos y que podría deformarse con

¹⁷⁶J. LEVÝ, *op. cit.*, p. 55.

¹⁷⁷S. BASNETT, *op. cit.*, pp. 125-6.

¹⁷⁸BASNETT explica con mayor detalle la importancia de tener en mente la estructura general de la obra: "There are obviously many readers who still adhere to the principle that a novel consists primarily of paraphrasable material content that can be translated straightforwardly. And whereas there seems to be a common consensus that a prose paraphrase of a poem is judged to be inadequate, there is no such consensus regarding the prose text. Again and again translators of novels take pains to create readable TL texts, avoiding the stilted effect that can follow from adhering too closely to SL syntactical structures, but fail to consider the way in which individual sentences form part of the total structure." *Ibid.*, p. 124.

una traducción literal.¹⁷⁹

4. El traductor no debe adornar de más.

En general, Belloc propone dar relevancia a las características estilísticas y sintácticas del texto meta y que las traducciones se apeguen a normas estilísticas e idiomáticas de la lengua meta.¹⁸⁰

Anne Carson está describiendo su lectura de Mimnermo; entonces es importante no cambiar demasiado las palabras, sino procurar una traducción más apegada que la anterior. En ella, además, hay que considerar que, por ejemplo, las metáforas y otras figuras retóricas sirven para alterar el discurso “normal” de un ensayo filológico, a modo de que el lirismo debe ser evidente para dar continuidad a los poemas de la primera sección. En el proceso de traducción me sucedió lo que Levý explica en la cita anterior y una solución fue identificar algunas características del estilo de la canadiense en *The Motions of Hedonism*, a fin de reproducirlos en la lengua meta. Por ejemplo, además de las metáforas —que por ser nuevas y no formar parte de la tradición, se pudieran conservar en lengua meta— los hipérbatos resaltan a lo largo del texto porque casi todos están topicalizando un elemento sintáctico, a saber:

-Relocation among the substances that have us as humans is his subject.

-What streams out of Mimnermos's suns are the laws that attach us to all luminous things.

¹⁷⁹ Basnett explica este concepto: “By ‘intention’, Belloc seems to be taking about the weight a given expression may have in a particular context in the SL that would be disproportionate if translated literally into the TL.” *Loc. cit.*

¹⁸⁰ Según Basnett, Belloc “[...] does stress the need for the translator to consider the prose text as a structured whole whilst bearing in mind the stylistic and syntactical exigencies of the TL. He accepts that there is a moral responsibility for the original, but feels that the translator has a right to significantly alter the text in the translation process in order to provide the TL reader with a text that conforms to TL stylistic and idiomatic norms”, *loc. cit.*

-Although he scarcely uses the word, everything in his verse bristles with it.

-It is a brain chemistry of naked injury and chronic despair that Mimmemos assumes for this moment of knowing.

También hay asíndeton:

-He does not use the words for dark, but substitutes events: death, old age, poverty, blind eyes, empty rooms, vacated mind.

Así como polisíndeton: *it is true we see the windows glow in turn with boys and flesh and dawn and women and the blue lips of ocean.*

A Carson también parecen gustarle las figuras de repetición:

-endlessly making an end of thing

For he only ever mentions two pleasures and he does not call them pleasures.

que en español no son tan eufónicas, por lo cual sólo conservé una:

-infinitamente encontrándole su finalidad a las cosas. (donde sí se mantiene)

-Porque él sólo menciona dos placeres y no los llama así. (donde no hay repetición)

Creo que las figuras anteriores imitan en lo posible el estilo de la prosa griega y ciertas características de ella, como ya se dijo, pero también me parece que tienen un efecto eufónico, le dan ritmo a la lectura del ensayo, pues, al leerlo en voz alta, resulta claro que en ningún momento hay tropiezos ni se dificulta la lectura o la comprensión del pasaje. La poesía de *The Motions of Hedonism* está en el lenguaje metafórico y en la armonía rítmica de la prosa.

Una unidad de traducción es, desde luego, el título, que presentó uno de los problemas de mayor consideración para este trabajo. *Motions* quiere decir muchas cosas, según el *Oxford English Dictionary*:

1.a. The process of moving, i.e. of undergoing change of place; the condition of a body when at each successive instant it occupies a different position in space. 1.e. The action of moving or setting in movement. 2.a. Change of place, whether voluntary or automatic, in an inanimate body or its parts; an instance of this, a movement. 2.b. In artistic use, Hadocket. By Motion, the Painters meane the comelines and grace in the proportion and disposition of a picture, which is also called the spirite and life of a picture.

Según el Merriam Webster, también significa “an impulse or indication of the mind or will”, así como “*a*: a proposal for action; *especially*: a formal proposal made in a deliberative assembly; *b*: an application made to a court or judge to obtain an order, ruling, or direction”. El sentido legal también es pertinente por ser un texto argumentativo, es decir, el ensayo es una sucesión de mociones que explican el hedonismo de Mimnermo. Sin embargo, en otros lugares del ensayo sí utilicé dichas variantes a fin de reducir la repetición en lengua meta.

En español he elegido *moción* porque la primera acepción es la misma que la del inglés (acción y efecto de mover o ser movido¹⁸¹), pero también es: *alteración del ánimo y una inspiración que Dios ocasiona en el alma*. El campo semántico no es tan amplio como el del inglés, y sobre todo se pierde la acepción que se refiere a la pintura, que en español podría ser composición, pero entre el resto de las opciones: *impulso, pulsión, pulsación*, es la que menos agrega o le resta al significado del texto fuente.

La dificultad de la sección final consiste en que no es evidente el objetivo y la función de ese texto, puesto que Carson mezcla convenciones de distintos géneros y hay metáforas muy líricas difíciles de desentrañar, cual sucede en: *They are the receptacle of a charge that*

¹⁸¹ DEL <http://dle.rae.es/?id=PT5Hrc9> consultado el 25 de octubre 2016.

shoots itself toward the night side, spoor of its own explanation. Van Dijk explica cómo puede darse este fenómeno:

La específica fuerza ilocutiva ritual de la literatura puede venir indicada por convenciones textuales propias en los niveles gráfico/fonológico, sintáctico, estilístico, semántico y narrativo. Tal vez ninguna de estas estructuras típicas sean exclusivamente literarias, consideradas aisladamente, pero en conjunto y dadas ciertas propiedad del contexto [...] (presentación, situación de lectura, etc.) pueden constituir indicaciones suficientes para la apropiada interpretación pragmática del texto. Existe, evidentemente, una interacción entre texto y contexto pragmático: tan pronto como estén marcadas las propiedades estructurales del texto (en relación con alguna regla, norma, expectativa), el lector reparará también en ellas, con lo cual se puede formular la naturaleza pragmática específica del discurso ritual e inversamente.¹⁸²

Es decir, las metáforas son indicios de que no se debe leer este texto como un ensayo académico exclusivamente. El teórico Jonathan Culler concuerda con lo anterior e incluso dice que es el deseo de la forma, en este caso quizá de una forma híbrida, lo que motiva la inspiración poética.¹⁸³

¹⁸² T.A. VAN DIJK, "La pragmática de la comunicación literaria", *apud* UTRERA TORREMOCHA, *op. cit.*, p. 206.

¹⁸³ "The claim of formalism was that forms are neither ornaments to be admired for their embellishment of a thematic content nor the expression of a content that is the burden of the work and whose elucidation is the goal of critical activity but that, on the contrary, the forms are themselves the central elements of the work, and the understanding of form is a condition of other possible critical and historical projects. [...] This orientation comes out nicely in the slogans of the Russian Formalists' more pugnacious moments: that the device is the true hero of the work, for instance; that theme exists in order to allow the work to come into being; or that form creates for itself its own content. [...] Very often it is the form that inspires literary desire." J. CULLER, *The Literary in Theory*, pp. 6-7.

VII. Las entrevistas

The Mimnermos Interviews (1)

Las entrevistas de Mimnermo (1)

M: It supprises me you came all this way

M: Me sorprende que hayas venido hasta acá

I: What a mud pond

E: Qué lodazal

M: You don't like rain

M: No te gusta la lluvia

I: No let's get started can we start with your name

E: No ya hay que empezar primero tu nombre

M: Named for my grandfather

M: Me pusieron el nombre de mi abuelo

I: The soldier

E: El soldado¹⁸⁴

M: The great soldier

M: El gran soldado

I: Can you tell us a little about him

E: Háblanos un poco de él

M: He loved thunderstorms olives and the wilder aspects of life here he loved war

M: Le gustaban las tormentas las aceitunas y el lado salvaje de esta vida de aquí le gustaba la guerra

I: *None such* is about him

E: *Ninguno igual* se trata de él

¹⁸⁴ Cfr. fr. 14.

- M: I would have to say yes but you know a lot of it is invented fighting naked and things like that
- M: Supongo que sí pero muchas de esas cosas son un invento lo de pelear desnudos y esas cosas sabes
- I: I understand the text as we have it is merely the proemium to a much longer work
- E: Tengo entendido que la versión que tenemos es sólo el proemio de una obra mucho más extensa
- M: Well I don't know what you're reading over there nowadays those American distributors get some crazy ideas
- M: Bueno no sé qué anden leyendo ustedes por allá hoy en día los editores estadounidenses tienen unas ideas muy locas
- I: I believe it's the standard edition (Diehl 2 volumes)
- E: Creo que es la edición estándar (Diehl en dos volúmenes)
- M: Don't get angry
- M: No te enojés
- I: I'm not angry I am conscientious
- E: No me enojo sólo soy escrupulosa
- M: Like moss
- M: Como un soto
- I: What an odd thing to say have you ever been psychoanalyzed
- E: Qué cosa tan rara dices alguna vez te han psicoanalizado
- M: Not so far as I know why do you ask
- M: No hasta donde yo sé por qué preguntas
- I: Moss is the name of my analyst
- E: Mi analista se apellida Soto

M:	In New York	M:	De Nueva York
I:	Yes	E:	Sí
M:	Is he smart	M:	Es listo
I:	She yes very Smart sees right through me	E:	Sí es muy lista puede ver a través de mí
M:	In my day we valued blindness rather more	M:	En mi época valorábamos más la ceguera
I:	Mystical	E:	Místico
M:	Mystical I don't think we had a word mystical we had gods we had words for gods "hidden in the scrutum [sic] of Zeus" we used to say for instance, proverbial	M:	Místico creo que no teníamos esa palabra místico teníamos dioses teníamos palabras para dioses "escondidos en el escroto [sic] de Zeus", decíamos por ejemplo de manera proverbial
I:	Doctor Moss would like that I may quote you	E:	La Dra. Soto quisiera que te citara
M:	Ah the perfect listener yes I dreamed I would one day find her	M:	Ah la escucha perfecta soñé que algún día la encontraría

The Interviews (2)

Las entrevistas (2)

I: Within the last decade there have been many references from varied sources to the fact that the Western world stands on the verge of a spiritual rebirth that is a fundamental change of attitude toward the values of life after a long period of outward expansion beginning to look within ourselves once more can you comment on this

E: En la última década diversas fuentes han aludido al hecho de que el mundo de Occidente se encuentra al borde de un renacimiento espiritual es decir un cambio de actitud absoluto con respecto a los valores de la vida después de un largo período de expansión extrema comenzamos a mirar al interior de nosotros una vez más puedes decir algo al respecto

M: Secrets save me from dissolving

M: Los secretos impiden que me disuelva

I: What do you mean

E: Qué quieres decir

M: My separate existence down behind the world

M: Mi propia existencia abajo atrás del mundo

M: Then you do believe in the unconscious

E: Entonces sí crees en el inconsciente

M: I see mankind reaching back by the millions to a time before my grandfather every morning when the sky gets blue they come streaming through my apartment

M. Veo a la humanidad que por millones trata de regresar a un tiempo antes de mi abuelo todas las mañanas cuando el cielo se pone azul entran en mi departamento como un arroyo

I: So as evidence of psychic life
E: Como testigos de una vida psíquica

M: Well no as the bottom we all start on the
bottom start asking our way up
M: Pues no como lo que está abajo todos
comenzamos desde abajo emprendemos el
camino hacia arriba con preguntas

I: Dreams give us more than we ask
E: Los sueños nos dan más de lo que
pedimos

M: I'm not talking about dreams no one's
dreams are of any use to anyone else
M: No estoy hablando de sueños los sueños
de uno no les sirven a los demás

I: Why
E: Por qué

M: They are merely experiments an
experimental surface
M: No son más que experimentos una
superficie experimental

I: But surely that involves at least let's say
an organizing effort
E: Pero con toda certeza eso entraña por lo
menos un esfuerzo de organización por así
decirlo

M: Nothing takes place but the place
M: Nada sucede más que el suceso

I: Are you serious
E: Es en serio

M: Just a telephone ringing in an empty
house
M: Sólo un teléfono que suena en una casa
vacía

I: Why not answer it
E: Por qué no lo contestas

M: Why not keep moving it's true every epitaph calls out to the passerby but the marks are a trap the mourning is irrelevant I knew a man who dreamed his backside was made of glass and dared not sit down for 7 months	M: Por qué no seguir moviéndose es cierto que todos los epitafios le llaman al transeúnte pero las marcas son una trampa el luto es irrelevante conocía un hombre que soñaba con que su trasero era de vidrio y en siete meses no se atrevió a sentarse
I: Freud says a dream is either a wish or a counterwish	E: Freud dice que un sueño es o un deseo o un contradeseo
M: Cagey	M: Qué avisado
I: Or the disguises of these	E: O los disfraces de estos
M: Well eventually someone has to call a boat a boat you can't dismember everything	M: Bueno tarde o temprano alguien tiene que llamarle barco al barco no puedes desmembrar todo
I: Dismember	E: Desmembrar
M: Sorry I meant remember	M: Perdón quería decir recordar
I: Freud was named for his grandfather too	E: A Freud también lo llamaron como a su abuelo

The Interviews (3)

Las entrevistas (3)

I: [tape noise]: something of your intellectual background
Where does he come from? etc. perfectly reasonable

E: [ruido de grabadora]..... algo de tu bagaje intelectual *¿De dónde viene?* etc. perfectamente comprensible

M: What are you digging for

M: Qué andas hurgando

I: Nanno

E: Nanno

M: -----

M: -----

I: Who is this person this chasm this lost event

E: Quién es esta persona este abismo este suceso perdido

M: -----

M: -----

I: Considerable ambiguity surrounds Athenaios's assertion that in old age you became enamored of a flute girl by this name

E: Hay una ambigüedad considerable en torno a la afirmación de Atheneo de que en la vejez te enamoraste de una flautista que se llamaba así ¹⁸⁵

M: -----

M: -----

I: Kallimachos talks about Nanno or "the big woman" as if it were an epic poem on the founding of Kolophon no one understands this reference

E: Kalímaco habla de Nanno o "la mujer grande" como si fuera un poema épico sobre la fundación de Kolofón nadie entiende esta referencia

M: -----

M: -----

¹⁸⁵ ATENEOS, 597 A.

I: Strabo says you gave her name to a collection of love elegies

E: Estrabón dice que le diste este nombre a una colección de elegías amorosas

M: -----

M: -----

I: Foucault speaks of the Unthought as a limit within which all actual knowledge is produced I'm groping here can we regard Nanno as some sort of epistemological strategy are we to look for a logic of Nanno

E: Foucault habla de Lo No Pensado como un límite dentro del cual se produce todo conocimiento verdadero ando a tientas podemos considerar a Nanno una especie de estrategia epistemológica deberíamos buscar una lógica de Nanno

M: -----

M: -----

I: Do you dream of her

E: Sueñas con ella

M: No I dream of headlights soaking through the fog on a cold spring night

M: No sueño con faros de carro empapados a través de la neblina una fría noche de primavera

I: Now it is you who is angry

E: Ahora eres tú el que está enojado

M: I'm not angry I am a liar only now I begin to understand what my dishonesty is what abhorrence is the closer I get there is no hope for a person of my sort I can't give you facts I can't distill my history into this or that home truth and go plunging ahead composing miniature versions of the cosmos to fill the slots in your question and answer period it's not that I don't pity you

M: No estoy enojado soy un mentiroso apenas ahora comienzo a entender en qué consiste mi falta de honradez qué es la abominación entre más me acerco no hay esperanza para una persona como yo no puedo darte hechos no puedo destilar mi historia en esta o aquella verdad hogareña y clavarme en lo demás creando versiones en miniatura del cosmos para llenar las rayas de

iy's not that I don't understand your human face is smiling at me for some reason it's not that I don't know there is an act of interpretation demanded now by which we could all move to the limits of the logic inherent in this activity and peer over the edge but everytime I start in everytime I everytime you see I would have to tell the whole story all over again or else lie so I just lie who are they who are the storytellers who can put an end to stories

tu cuestionario y responder y punto no es que no me compadezca de ti no es que no entienda que tu rostro humano por alguna razón me sonrío no es que no sepa que ahora se requiere un acto de interpretación por medio del cual todos podríamos movernos hacia los límites de la lógica inherente a esta actividad y asomarnos por la orilla pero cada vez que yo comienzo cada vez que yo cada vez que tú sabes tendría que contarte toda la historia de nuevo o si no mentir así que sólo miento sólo miento quiénes son ellos quiénes son los cuentistas que pueden poner fin a las historias

I: You look so cold come closer to the fire

E: Se ve que tienes mucho frío acércate al fuego

M: She used to get up first in the morning to light the fire it surprised me the young are seldom kind

M: Ella solía despertarse temprano y prender el fuego me sorprendía la juventud rara vez es amable

I: Yet she was not a subject for you poetically I mean

E: Sin embargo ella no fue un tema para ti para tu poesía quiero decir

M: I wrote her epitaph

M: Escribí su epitafio

I: I don't believe I know this piece

E: Creo que no conozco esa obra

M: It was never published the family
disapproved

M: Nunca se publicó la familia no lo aprobó

I: I don't suppose you could

E: Me imagino que no podrías

M: No

M: No

I: But

E: Pero

M: No

M: No

I: I wanted to know you

E: Yo quería conocerte

M: I wanted far more

M: Yo quería mucho más

Comentario a *Las entrevistas de Mimnermo*

*Whenever I look into Plotinus I feel always all the old trembling
fevered longing: it seems to me that I must be born for him, and that
somehow someday I must have nobly translated him: my heart, untravelled,
still to Plotinus turns and drags at each remove a lengthening chain. It
seems to me that him alone of authors I understand by inborn sight...*
Stephen MacKenna

La tercera parte de la obra, el tercer retrato sexomental, representa una relación distinta, pues constituye un texto más difícil de encasillar dentro de un género literario. Podemos pensar, primeramente, que es sólo una entrevista periodística y, sin duda, formalmente es a la que más se parece. Es como si Anne Carson hubiera agotado las formas convencionales y académicas y su ansiedad por conocerlo, o más bien por llenar los espacios que los textos dejan, sólo pudiera satisfacerse con una conversación imaginaria.

Pero si vemos *The Brainsex Paintings* como un retrato, o más bien como tres retratos distintos diferenciados por la técnica, entonces las entrevistas podrían ser dramaturgia, no en el sentido antiguo, desde luego (recordemos que el teatro antiguo se escribía en verso y se consideraba un género poético), sino una modernización de este género. La entrevista 3 tiene una didascalía al inicio, el ruido de la grabadora y los comentarios iniciales sobre las condiciones climatológicas, que le da teatralidad al texto, como.

Empecemos con el título. El que Mimnermo esté funcionando como adjetivo (*The Mimnermos Interviews*) hace que parezca una entrevista a alguien famoso, a una estrella de rock, por ejemplo, más que a un poeta del siglo VII, lo cual demuestra con un dejo de ironía en qué estima tiene la autora al poeta.

La oralidad es un elemento importante en el teatro. Aquí, al haber una conversación entre dos personas, el lenguaje debe tener cierto matiz de coloquialidad, que la traducción

intentará reflejar en la misma medida en que existe en el original y ése es el principio que gobierna el traspaso de esta sección. Por ejemplo, en la manera en que se hacen las preguntas los dos “personajes”, con cierta familiaridad y con un poco de reclamo: *Now it's you who is angry*. También hay oralidad en la carencia de signos de puntuación, lo cual presentó un problema de traducción, pues el acto de habla interrogativo debía ser evidente a pesar de la ausencia de signos de interrogación.

La puntuación que utiliza Carson a lo largo de toda la obra es particular, sobre todo en los poemas, lo cual se explica porque están en verso libre y los signos de puntuación podrían afectar los patrones de lectura. En esta sección son totalmente inexistentes. Como en el griego y como en *Mimnermo*, el lector tiene que hacer un trabajo de interpretación parecido al de un filólogo al leer un papiro con escritura seguida, como sucede casi al final de la entrevista 3:

M: I'm not angry I am a liar only now I begin to understand what my dishonesty is what abhorrence is the closer I get there is no hope for a person of my sort I can't give you facts I can't distill my history into this or that home truth and go plunging ahead composing miniature versions of the cosmos to fill the slots in your question and answer period it's not that I don't know there is an act of interpretation demanded now by which we could all move to the limits of the logic inherent in this activity and peer over the edge but everytime I everytime you see I would have to tell the whole story all over again or else lie so I just lie who are they who are the storytellers who can put an end to stories

Es difícil distinguir cuándo empieza y termina una frase o un sintagma. Generalmente en inglés la entonación nos puede ayudar en estas circunstancias, pero la falta de puntuación complica la lectura al provocar que el lector tenga que detenerse y pensar qué va con qué. Lo mismo debe suceder en el texto meta, pues el lector debe replicar la tarea del filólogo.

No es sólo en este aspecto que Carson acerca al lector a *Mimnermo*. Los “personajes” de las entrevistas son “M” y “I”; el último presumiblemente es *Interviewer*, pero también

podría ser el pronombre personal de la primera persona: Yo. En la traducción no fue posible conservar esta duplicidad de lectura y la decisión final fue a favor de Entrevistador. Sumergirse en un texto de tal manera que las identidades se confundan es un efecto propio de la lírica, indicio de que las entrevistas también forman parte del lenguaje poético de la obra:

La fuerza ilocutiva de una poesía es siempre una invitación al lector a que asuma el mensaje como propio. Esta relación pragmática y, por lo tanto, semiótica parece fundamental. Sólo por ella se explica el relieve del lector en la comunicación lírica; el poeta quiere que el lector incorpore la significación y el sentido del poema; pero el lector sólo puede hacerlo parcial o imperfectamente.¹⁸⁶

También Roman Ingarden comparte esta idea: “El lector, en cuanto sujeto psicológico particular, no sólo debe identificarse con el yo lírico que se expresa en el poema; debe sentirse por un momento como si fuera tal yo, experimentando y expresando lo mismo que el lírico; debe hacerse el yo lírico fictivo.”¹⁸⁷ En las entrevistas, Anne Carson está dramatizando esta experiencia que es común entre los lectores.

En esta última parte se mencionan aspectos de la obra de Mimnermo que no se habían tocado antes, como la obra llamada *Nanno*. “I” pregunta sobre esto, pero el poeta griego no puede, o no quiere, dar una respuesta, lo que nos remitiría a las palabras de Wittgenstein, “Acerca de lo que no se puede hablar, es necesario guardar silencio.” La raya que pone la autora representa no sólo la negativa de Mimnermo a contestar, sino también la falta de respuestas que nos da la tradición textual. La laguna no es sólo de Mimnermo, también es de

¹⁸⁶ F. LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸⁷ *Apud ibid.*, p. 46.

los papiros. El lenguaje que él usa debe reflejar esta reticencia por develar más de lo que ya ha escrito. En mi traducción busqué mantener esta ambigüedad.

En cambio, “I” es insistente y un tanto impaciente en su deseo por llenar los huecos: por ejemplo, al repetir la pregunta sobre quién es Nanno. Esta manera de querer leer la literatura buscando la confirmación en la vida real de lo que las palabras dicen ha sido una aproximación propia de los estudios clásicos, y que Carson critica con ironía en esta entrevista¹⁸⁸ al querer buscar las respuestas a las interrogantes del texto en la vida personal del autor.¹⁸⁹

¹⁸⁸ No sólo en esta obra, también en “Essay on what I Think About Most”, presenta esta crítica: “But as you know the chief aim of philology is to reduce all textual delight to an accident of history.” *Men in the Off Hours*, p. 34.

¹⁸⁹ Lo cual también es algo muy natural en el arte mimético (¿pues si no imita la vida de la *persona loquens*, entonces qué es lo que hace?) y en esta literatura tan distante en el tiempo a la que siempre queremos aprehender. Virginia Woolf, al hablar de su deseo por leer en griego, comparte esta inquietud: “Euripides was eaten by dogs; Aeschylus killed by a stone; Sappho leapt from a cliff. We know no more of them than that. We have their poetry, and that is all. /But that is not, and perhaps never can be, wholly true. Pick up any play by Sophocles, read —*Son of him who led our hosts at Troy of old, son of Agamemnon*, and at once the mind begins to fashion itself surroundings.” Desde luego que la crítica moderna rechaza este tipo de lectura, cfr: “Como dice Jan Mukarovsky, la obra de arte es un signo, no un calco fiel del autor; y, por tanto, no ha de confundirse con él, aunque parezca expresar directamente sus propios sentimientos.” *Il significato dell’Estetica*, 1966, Turín, Einaudi, p. 262, *apud* LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 37 y el mismo Lázaro Carreter: “La nueva filología no es a estas alturas aquella simple actividad confiada en que eran posibles un viaje al pasado, y una reconstrucción perfecta de los gestos mentales del poeta. Y que, además, identificaba a éste con el autor, con el hombre. Esa es la filología que se sigue esgrimiendo de modo maniqueo para el sarcasmo. Pero ya no ignora que todo texto posee un sentido para cada lector. Los filólogos no estamos indiferentes ante este hecho, absolutamente decisivo para la comunicación poética. Pero reclamamos el derecho y la necesidad de investigar el sentido en el otro polo, en el del emisor, con todos los instrumentos que la filología posee, y cuya fecundidad se ha probado.” LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 32. Rifaterre explica esta necesidad de encontrar explicaciones extratextuales por la dificultad del texto que se está leyendo: “What the reader believes to be a feature of poetic language, a typical case of obscurity. This is when he starts rationalizing, finds himself unable to bridge the semantic gap inside the text’s linearity, and so tries to bridge it outside of the text by completing the verbal sequence. He resorts to nonverbal items, such as details from the author’s life, or to verbal items, scubas preset emblems or lore that is well established but not pertinent to the poem. All this just misguides the reader and compounds his difficulties. Thus, what makes the poem, what constitutes its message, has little to do with what it tells us or with the language it employs. It has everything to do with the given twists the mimetic codes out of shape by substituting its own structure for their structures.” Michael RIFATERRE, “The Poem’s Significance” en *The Lyric Reader*, p. 257.

La ironía también se trasluce a partir de los juegos de palabras, que son más abundantes en esta sección que en las otras y que, a fin de no perder el tono deseado por la autora, era menester conservar. Por ejemplo, *Nothing takes place but the place*, que traduje como *Nada sucede más que el suceso* y creo que es bastante certera la traducción. También está el juego entre *dismember* y *remember*, en español encontramos *desmembrar* y *rememorar*, si bien esta última palabra es menos usual que su contraparte en inglés, permite que el lector meta haga la misma asociación entre memoria y ruptura que hace el lector fuente. Pero me parece que el juego más difícil con *moss* usado como sustantivo común y propio. *Musgo* sí existe como apellido, pero es muy poco usual y temía que la traducción y el juego pareciera un calco, así que elegí *soto*, palabra que se puede usar como apellido, y que, por referirse a un sitio abundante en plantas, podría también estar calificada por *meticulosa*.

Cuando Mimnermo dice *Ah the perfect listener. I dreamed I would one day find her*,¹⁹⁰ está diciendo algo parecido a lo que afirma Lázaro Carreter al explicar el lenguaje poético:

Porque hay un momento en el que el mensaje poético es por completo unívoco, al menos en el propósito: aquel en que el poeta escribe, con la imagen de un lector ideal ante los ojos, y en que se propone que ese receptor, próximo o distante en espacio y tiempo, haga suyos la significación y el sentido del poema. Este es su signo. Que lo consiga o no, depende ya de numerosas variables, entre las que figuran el grado de

¹⁹⁰ Todo emisor tiene claro a su receptor, como sostiene Bakhtin, todo discurso está determinado “tanto por el hecho de que procede de alguien como por el hecho de que se dirige hacia alguien.” Mikhail BAKHTIN, *Le marxisme et la philosophie du langage*, París, Minuit, 1977, p. 123. Lo cual no significa que emisor y receptor verán el mismo significado en el texto: “Pero no hay duda de que un texto lírico posee dos significaciones y dos sentidos. Por un lado, está la significación que el poeta ha cifrado con el material lingüístico, y el sentido que ha querido darle; ha escrito k (las oraciones que componen sus versos dotados de significación) normalmente para que quieran decir m (el sentido que desea transmitir al lector). Pero el poema tiene para el lector una significación (que depende su mayor o menor competencia o habilidad para leer m) y un sentido, que muchas veces no coincide, y hasta es posible que no pueda coincidir nunca exactamente con el del poeta: es habitual que sea el lector quien cree un m para aquel texto, dependiente de su situación psíquica y cultural.” F. LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 22.

complejidad del cifrado, y las circunstancias biográficas y culturales de cada lector, que pueden hacerlo apto para la recepción de aquel mensaje, o completamente inepto.¹⁹¹

Pero después advierte:

En el límite de la poesía hermética, el signo poético, el poema, es solipsista: mensaje dirigido a un destinatario que tal vez sólo existe en la mente del poeta, y que, en un caso teórico extremo, llega a ser él mismo.¹⁹²

Anne Carson está dramatizando la recepción que tradicionalmente se hace de los textos antiguos y el deseo por conocer al autor a toda costa y a la vez hace una especie de metáfora de la lectura y de la relación autor-lector, así como comenta diferentes acercamientos teóricos a la literatura.¹⁹³

Esta última sección es la que ilustra de una manera más palpable la historia de amor no correspondido entre Carson y Mimmermo. La comunicación entre ambos está rota y se debe dar cuenta de la fractura en la traducción, en el tono impaciente de ella y desenfadado de él. Es sólo por medio del lenguaje que el lector podrá leer el ánimo y la disposición de los personajes. Las entrevistas concluyen con estas frases: *I wanted to know you. I wanted far more*. La historia de amor permanece como una relación insatisfecha; ella busca en su poesía y él no da más, lo único que espera es haber tenido un buen lector, alguien que lo comprendiera.¹⁹⁴

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 23. En ese mismo libro, más adelante dice: “No puede ser cualquiera el lector de cualquier poeta; y esto lo sabe el lírico, que tiene que escribir para receptores propicios,” *ibidem*, p. 47. Esta idea está secundada en el epígrafe que coloqué en este capítulo, y que es algo que un poeta, un traductor y un académico sienten de diferente manera: la intimidad con el autor que trabajan o leen.

¹⁹² *Ibid.*, p. 24.

¹⁹³ Por ejemplo, critica formas un tanto ingenuas de hacer estudios literarios, concordando con Culler: “Criticism of the modern lyric, or modern criticism of the lyric in general, has challenged the romantic conception of lyric as the direct or sincere expression of emotion, but in so doing, it has allowed emphasis to fall on the importance of thinking of the speaker of lyric as a persona created by the poet rather than as the poet him- or herself. If the speaker is a persona, then interpretation of the poem is a characterization of the persona, as if he or she were a character in a novel, and of the situation in which the event of speech occurs. Though there is separation of the discourse of the lyric from the life of the poet as historical biographical figure, emphasis falls on the lyric as a representation of consciousness, and ideally of a drama of consciousness.” J. CULLER, *The Lyric Theory Reader*, p. 71.

¹⁹⁴ La poeta reconoce la dificultad de un encuentro perfecto: “In fact, neither reader nor writer nor lover achieves such consummation. The words we read and the words we write never say exactly what we mean. The people

A la brecha temporal que separa a la primera literatura de Occidente de la más reciente podemos atribuir la dificultad de comprensión de los clásicos¹⁹⁵ y el deseo exacerbado por aprehender a Mimnermo. La poeta está externando su deseo de comunicarse con un autor griego haciendo uso de un recurso sólo disponible para los autores vivos: la entrevista. En el último retrato sexomental, Carson desafía las limitaciones impuestas por el tiempo. No sólo se expresa una posible fijación personal con la brevedad de la vida, sino que también dramatiza la dificultad de conocer a los clásicos por la distancia temporal que nos separa y divide. Las palabras de Hooley, para hablar sobre Propertio y Pound, apuntalan el posible entendimiento de este retrato:

[...] we need to know not what they [the Classics] say, but what they mean. And “meaning” in this context is precisely the concurrence and engagement of different sensibilities, an almost literal touching of minds past and present. Classical translation, then, is a fusion of interrogative and declarative modes; but interrogation predominates within a larger question: will this suffice as a token of our comprehension?¹⁹⁶

we love are never just as we desire them. The two symbols never perfectly match. Eros is in between.” A. CARSON, *Eros the Bittersweet*, p. 109.

¹⁹⁵ Acerca de la interpretación y traducción de los clásicos, Hooley dice: “Their [the Classics’] distance in time and cultural situation is so great that simply understanding the words literally does us little good.” Daniel M. HOOLEY, *The Classics in Paraphrase: Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, Selinsgrove, Pa., Susquehanna University Press, 1988, p. 22.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 23.

Conclusión

La red de relaciones que mencionaba en la introducción es, para este punto, más evidente. La forma de los poemas de Mimnermo se encuentra traducida en la primera parte de *Los retratos sexomental*; el contenido, en la segunda. La relación entre Carson y Mimnermo ha sido descrita por ella y retratada con palabras y ejemplificada en un diálogo. La mía con el texto fuente también ya sido explicada y aquí concluye. Si llevamos la metáfora del erotismo a su última conclusión, también podemos ver los problemas inherentes a la traducción como aquellos propios de una relación amorosa. La traducción, en palabras de Anita Raja, traductora italiana, es “una relación entre dos enunciaciones que por naturaleza son profundamente personales”.¹⁹⁷ Lo que hay que lograr en la traducción es encontrar la armonía entre las dos personalidades que construyen el texto meta, y una tercera, la que conlleva otra traducción.

Traducir es establecer una relación que se desarrolla en la palabra escrita. Pero, como suele suceder en las parejas, la relación a veces es desigual. Ya habíamos dicho que el amor ofusca la identidad del propio ser.¹⁹⁸ Asimismo, al traducir, no es fácil marcar la división entre las palabras de uno y otro, y el traductor se deja perder y se rinde a esta desigualdad.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Anita RAJA, “La traduzione come pratica dell’accoglienza”, en *Asymptote*, <http://www.asymptotejournal.com/criticism/anita-raja-translation-as-a-practice-of-acceptance/italian/> consultado el 19 de octubre 2016.

¹⁹⁸ Cfr. p. 2.

¹⁹⁹ La traductora ya citada explica esta idea: “A text tethers readers tightly within its web, even if, when we read a book we love, it is difficult to tell where we end and the characters begin, where we submit to the author’s will and where we impose our own. To translate is to accept this inequality, to see the text clearly, and to willingly let ourselves be trapped in its web”, *idem*. A. RAJA, *op. cit.*

¿Puede haber erotismo en la traducción? Podríamos responder que existe la posibilidad de subsumirse en el texto y en el autor, asimilar su voz y apropiarnos del lenguaje de la obra. El erotismo exige un compromiso total, y además es celoso, como en el amor, y al traducir siempre se está pensando en las palabras de otro. Te obliga a reconocer tu individualidad, tus límites y capacidades, y al final tienes que desaparecer, pero me pregunto si en la traducción es tan nocivo desaparecer como lo es en el amor.

Anne Carson es una gran autora con una infinita capacidad lingüística, por lo que tuve que obligar a la mía, que es mucho más modesta, a crecer y superarse, y quiero pensar que alcancé el nivel del original. En un principio, tan sólo leer los fragmentos y comprenderlos parecería ser algo que superaba mis capacidades. La traducción hace también dolorosamente palpables tus límites al escribir, y hay que saber rendirse ante las palabras del otro: “To accept that the other’s word is stronger than one’s own is to search for a way to overcome the distance and bring original and translation as closely as posible.”²⁰⁰ Carson busca acercar esta distancia también traduciendo, también aproximándose a los textos de la manera en que los lectores más especializados lo hacen.

Mi traducción es un nuevo texto a imagen y semejanza de otro. Sherry Simon, por ejemplo, sostiene que las traducciones son textos nuevos que podrían considerarse híbridos en tanto que están conformados y alimentados por dos culturas; son la confluencia de distintas sensibilidades.²⁰¹ La traducción es cópula entre textos y entre procesos creativos y por eso la pieza de Anne Carson, *Mimnermos: The Brainsex Paintings*, puede ser una alegoría de la nueva relación que se establece entre texto meta y fuente: “[it] iterates translations as

²⁰⁰ *Loc. cit.*

²⁰¹ S. SIMON, *op. cit.*, p. 110.

companion pieces (rather than representations of) originals, suggesting translation is primarily an act of being with”.²⁰² También Sherry Simon encuentra esta perspectiva en la obra de Carson: “She gives the fullest meaning to translation as an act of joining, drawing attention to the edge [...] In making the past contemporary, in reconstituting a ‘body of fragments’, she leaves the points of juncture in evidence.”²⁰³

Al trabajar en *The Brainsex Paintings* pensaba en la idea de José Ortega y Gasset de que todo buen poeta nos plagia, postura doblemente pertinente en esta tesis. Es lo que sentimos al leer las palabras de otro que parecen reflejar lo que hemos pensado o sentido; es lo que sintió Anne Carson al leer a Mimnermo a tal punto que ella en efecto lo plagió y, finalmente, es lo que me inspiró a mí a querer imitar a Carson. Ella está consciente del lazo que une al lector con el autor y lo articula cuando comenta la obra poética de Simónides, quien a su vez habló de *tó sympathes* y dice: “The term implies some shared movement of soul between writer and reader (*cf.* Quintilian's *miseratio conmovenda*: ‘pity moving together with pity’), as if words could have a power to enter the reader and design an emotion there from inside his own voice.”²⁰⁴ Es este sentimiento de empatía lo que crea el lazo entre lector y autor y lo que provoca que una persona sienta la manía por traducir una obra en particular.

Anne Carson lee a los clásicos, en este caso a Mimnermo, como si no hubiera una distancia tan grande que los separara, o más bien despreocupada por esa lejanía. ¿Por qué elige expresar su proceso de lectura como una relación amorosa? Porque lo que se desea al amar es disminuir la distancia, aquello que te recuerda tus límites y te hace reconocer tu

²⁰² K. MAXWELL, *op. cit.*, s/p.

²⁰³ S. SIMON, *op. cit.*, p. 111.

²⁰⁴ A. CARSON, “Writing on the World: Simonides, Exactitude and Paul Celan”, *Arion*, 4, 2 (1996), pp. 1-26.

individualidad, y la de Carson ha sido edificada por la lectura de los clásicos. En la traducción también se plasma el legado intelectual de la traductora y a la vez contribuye a él y en la academia es la base para nuevos diálogos y su continuidad.

Las dificultades del texto fuente no son pocas. Ya se han detallado, pero la principal es la belleza del poema de Anne Carson. Al ser un poema que sorprende, conmueve, provoca risa, confunde. Me pregunté cómo reproducir tal hermosura creada de una manera más natural que la que yo podría crear. Primero, tuve que identificar cómo se crea la belleza escritural de Carson: había que localizarla y describirla, y después reproducirla. Jiri Levý habla del trabajo que hacen los autores para representar un papel, y durante este proceso creo que he hecho una labor parecida. He tratado de interiorizar la obra y la voz de Carson para más fácilmente conservar la estética de la autora en el texto reproducido. La teoría de Jiri Levý me atrajo tanto para este proyecto porque no pierde de vista que la literatura es arte, pero reconoce que el arte también tiene exactitud. Él le otorga algo de exactitud a este arte de la traducción, con el que las personas que lo ejercen pueden jugar, como lo hace la escritora canadiense.

Sin duda yo no he sido tan innovadora traduciendo a Anne Carson como ella lo fue con Mímnermo. Mis objetivos eran distintos: no aquellos de una poeta publicada y galardonada, sino de quien busca simplemente reproducir una obra que le ha enamorado. Esto es algo que Levý entendió, y en esa medida afirmaba que la traducción debía tener el mismo efecto y la misma función que el original. Mímnermo y Carson quizá compartan la misma función estética (ser obras de arte), pero el efecto es muy distinto. Mientras que el primero cantaba versos dirigidos a su comunidad, Carson es oscura para la mayoría del

público lector, además de que trata sobre un diálogo con el pasado y no de una súplica por un futuro placentero.

Levy me hizo reconocer la necesidad de mantener la belleza, de no disociar la forma del contenido, como lo había hecho Anne Carson, y que el equilibrio entre principios de traducción es lo que lleva a la armonía, el objetivo de toda relación amorosa.

Bibliografía

- BALMER, Josephine, *Piecing Together the Fragments: Translating Classical Verse, Creating Contemporary Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- BASNETT, Susan, "Specific Problems of Literary Translation", en *Translation Studies*, Londres, Routledge, 2013, pp. 89-147.
- CAMPBELL, David A. (ed. y trad.), *Greek Lyric*, Cambridge, Mass., Loeb Classic Library, Harvard University Press, 1990.
- CARSON, Anne, *Antigonick (Sophokles)*, Nueva York, New Directions, 2012.
- _____, *Autobiography of Red. A Novel in Verse*, Nueva York, Vintage, 1998.
- _____, "Chaldaic Oracles 1", *The Iowa Review*, 27, 2 (1997), pp. 23-24.
- _____, "Chez l'Oxymoron", *Grand Street*, 7, 4 (1998), pp. 168-174.
- _____, "Contempts", *Arion*, 16, 3 (2009), pp. 1-10.
- _____, *Decreation: Poetry, Essays, Opera*, Nueva York, Knopf, 2005.
- _____, *Economy of the Unlost (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1999.
- _____, *Eros the Bittersweet*, Champaign-Londres, Dalkey Archive Press, 1986.
- _____, *Glass, Irony & God*, Nueva York, New Directions, 1995.
- _____, *Grief Lessons: Four Plays by Euripides*, Nueva York, The New York Review of Books, 2006.
- _____, "Hekabe: A Special APR Supplement", *The American Poetry Review*, 35, 5 (2006), pp. 27-41.
- _____, "How Not to Read a Poem: Unmixing Simonides from 'Protagoras'", *Classical Philology*, 87, 2 (1992), pp. 110-130.
- _____, *If Not, Winter: Fragments of Sappho*, Nueva York, Vintage, 2009.
- _____, "Jaget," *Chicago Review* 42, 2 (1996), pp. 38-41.
- _____, "'Just for The Thrill': Sycophantizing Aristotle's *Poetics*", *Arion*, 1, 1 (1990), pp. 142-154.
- _____, *Men in the Off Hours*, Nueva York, Vintage Contemporaries, 2009.

- _____, "Now What?", *Grand Street*, 9, 3 (1990), pp. 43-45.
- _____, *Nox*, Nueva York, New Directions, 2010.
- _____, "More Zeus Bits", *BOOM*, 100 (2007), pp. 96-97.
- _____, "On Evil and Suffering in Modern Poetry", *The Threepenny Review*, 104 (2006), p. 8.
- _____, *Plainwater: Essays and Poetry*, Nueva York, Vintage, 2015.
- _____, "Shoes: An Essay on How Plato's 'Symposium' Begins", *The Iowa Review*, 25, 2 (primavera-verano 1995), pp. 47-51.
- _____, "Variations on the Right to Remain Silent", *A Public Space*, 7, 174 (2008), http://poems.com/special_features/prose/essay_carson.php consultado el 25 de octubre 2016.
- _____, "Writing on the World: Simonides, Exactitude and Paul Celan", *Arion*, 4, 2 (1996), pp. 1-26.
- _____ y Czeslaw MIŁOSZ, *et al.*, "A Symposium on Translation", *The Threepenny Review* (1997), pp. 10-15.
- _____ y CATULO, "Carmina", *American Poetry Review*, 21,1 (enero/febrero 1992), pp. 15-16.
- CAVALLI, Marina, *et al.* (eds.), *Lirici greci*, Milán, Mondadori, 2007.
- CONSTANTINE, Peter, "Ancient Words, Modern Words. A Conversation with Anne Carson", *World Literature Today* (enero-febrero 2014), pp. 36-37.
- CULLER, Jonathan, *The Literary in Theory*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
- D'AGATA, John, "A Talk with Anne Carson," *Brick*, 57 (otoño 1997), pp. 14-22.
- DE CAMPOS, Haroldo, "De la traducción como creación y como crítica," en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 2000.
- DI NOI, Chiara, *Lirici greci*, Roma, Salerno Editrice, 2015.
- DOSSE, Françoise, *Gilles Deleuze & Félix Guattari: Intersecting Lives*, Nueva York, Columbia University Press, 2010.
- DOWEY, Ceridwen, "Can Reading Make You Happier?", *The New Yorker*, junio 2015, <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/can-reading-make-you-happier> consultado el 15 de octubre 2016.

- FRÄNKEL, Hermann Ferdinand, *Early Greek Poetry and Philosophy: A History of Greek Epic, Lyric, and Prose to the Middle of the Fifth Century*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- GENTZLER, Edwin, "Poetics of Translation", en Mona BAKER, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres-Nueva York, Routledge, 1998, pp. 167-170.
- HJORTH, Ben, "'We're Standing in/the Nick of Time'. The Temporality of Translation in Anne Carson's *Antigonick*", *Performance Research* 19, 3 (2014), pp. 135-139.
- HOOLEY, Daniel M. *The Classics in Paraphrase: Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, Selinsgrove, Pa., Susquehanna University Press, 1988.
- HUIDOBRO, Vicente, *Poesía y poética (1911-1948)*, Madrid, Alianza, 1996.
- JACKSON, Virginia y Prins YOPIE (eds.), *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014.
- JENNINGS, Chris, "The Erotic Poetics of Anne Carson", *University of Toronto Quarterly*, 70, 4 (2001), p. 923-936.
- JETTMAROVA, Zuzana, "Translating Jiri Levý's *Art of Translation* for an International Readership," *Scientia Traductionis*, 11 (2012), pp. 132-152.
- KING, Andrew David, "Unwriting the Books of the Dead: Anne Carson and Robert Currie on Translation, Collaboration, and History," entrevista a Anne Carson en *The Kenyon Review*, <http://www.kenyonreview.org/2012/10/anne-carson-robert-currie-interview/> consultado el 25 de octubre 2016.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- LESSING, Gotthold Ephraim, Sixto J. CASTRO (trad.), *Laoconte, o sobre los límites de la pintura y la poesía*, México, Herder, 2014.
- LEVÝ, Jiri, Patrick CORNESS (trad.), *The Art of Translation*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins Translation Library, 2011.
- LIANERI, Alexandra y Vanda ZAJKO, "Introduction. Still Being Read After So Many Years: Rethinking the Classic Through Translation", en *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 1-23.

- MAXWELL, Kristi, "The Unbearable Witness of Being", en Joshua Marie WILKINSON, *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, Ann Arbor, Michigan University Press, 2015.
- MUNDAY, Jeremy, *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, Londres-Nueva York, Routledge, 2008.
- NORDBY GRETLUND, Jan y Karl-Heinz WESTARP (eds.), *The Late Novels of Eudora Welty*, Columbia, S.C., University of South Carolina Press, 1998.
- NORTH, Paul, *The Yield. Kafka's Atheological Reformation*, Stanford, Stanford University Press, 2015.
- O'DOHERTY PALMERO, Isabel, "Historias de imágenes y palabras: efrasis narrativa y genérica en *Un cabinet d'amateur* de Georges Perec", tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011.
- PERNIOLA, Mario, *El iconoclasma erótico de Georges Bataille*, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632014000100008 consultado el 15 de octubre 2016.
- QUASIMODO, Salvatore, *Lirici greci*, Milán, Oscar Mondadori, 1979.
- RAE, Ian, "Anne Carson and the Solway Hoaxes", *Canadian Literature*, 176 (primavera 2003), pp. 45-65.
- _____, "Dazzling Hybrids: The Poetry of Anne Carson", *Canadian Literature*, 166 (2000), pp. 17-41.
- _____, *From Cohen to Carson: The Poet's Novel in Canada*, Montreal & Kingston-Londres-Ítaca, McGill-Queen's Press, 2008.
- RAJA, Anita, "La traduzione come pratica dell'accoglienza", en *Asymptote*, <http://www.asymptotejournal.com/criticism/anita-raja-translation-as-a-practice-of-acceptance/italian/> consultado el 19 de octubre 2016.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Fiesta. Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, Planeta, 1972.
- _____, *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Alma Mater, 2007.

- ROMANO HURTADO, Berenice, *Deseo y plasticidad narrativa en Ana Clavel*, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/deseo-y-plasticidad-narrativa-en-ana-clavel/> consultado el 12 de octubre 2016.
- SIMON, Sherry, “‘A Single Brushstroke’. Writing Through Translation: Anne Carson”, en Paul ST-PIERRE y PRAFULLA C. Kar (eds.), *In Translation - Reflections, Refractions, Transformations*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins Translation Library, 2007.
- SNELL-HORNBY, Mary, *Translation Studies: An Integrated Approach*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins Publishing, 1988.
- SONTAG, Susan, *Against Interpretation: And Other Essays*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1966.
- STEINER, George, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1998.
- _____, “Anne Carson ‘Translates’ *Antigone*”, *The Times Literary Supplement*, 1 Aug. 2012.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (trad.), *Elegíacos griegos*, Madrid, Gredos, 2012.
- SULLIVAN, John Patrick, *Ezra Pound and Sextus Propertius: A Study in Creative Translation*, Austin, University of Texas Press, 1964.
- THEODORAKOPOULOS, Elena, “Women’s Writing and the Classical Tradition”, *Classical Receptions Journal*, 4, 2 (2012), pp. 149-162.
- TSCHOFEN, Monique, “Drawing Out a New Image of Thought: Anne Carson’s Radical Ekphrasis”, *Word & Image*, 29, 2 (2013), pp. 233-243.
- TYMOCZKO, Maria, *Enlarging Translation, Empowering Translator*, Manchester, St. Jerome, 2007.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- VENDLER, Helen, et al., *Poems, Poets, Poetry: An Introduction and Anthology*, Bedford, Boston, Books of St. Martin's Press, 1997.
- WACHTEL, Eleanor, “An Interview with Anne Carson”, *Brick*, 2011, <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/> consultado el 15 de octubre 2016.

- WELSH, Andrew, *Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics*, Princeton, N. J., Princeton University, 1978.
- WILKINSON, Joshua Marie, *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, Anne Arbor, Michigan University Press, 2015, libro electrónico.
- WURTH, Keine Brillenburg, "Re-vision as Remediation. Hipermediacy and Translation in Anne Carson's *Nox*", *Image & Narrative*, 14, 4 (2013), pp. 20-33.
- ZINNES, Harriet, "What is Time Made Of?", *Hollins Critic*, 38, 1 (2001), s/p.