Roberto Echavarren

Crítico, poeta y novelista, para Roberto Echavarren traducir es hacer "una lectura crítica e interpretativa". Por eso, en esta entrevista resume para nosotros su lectura-traducción *del poeta norteamericano John Ashbery y nos habla de su teoría sobre la influencia del rock en la cultura del siglo XX.*

—Para comenzar esta entrevista nos gustaría que nos hablara sobre su trabajo como traductor...

Empecé traduciendo del alemán. Traduje, por ejemplo, *El ocaso de los ídolos* de Nietzche y *Punto y línea sobre el plano* de Kandinsky. Más recientemente, he traducido del inglés una antología de John Ashbery, quien, en mi opinión, es el mejor poeta vivo estadounidense. Esta antología se publicó hace un año y medio en México y se llama *Como un proyecto del que nadie habla.*

—¿Se trata de una edición bilingüe?

Si. Yo hice, además, la selección de los poemas y escribí el prologo. Por otra parte, ahora está por salir en Buenos Aires, en una colección que se llama *Los cuadernos de Micky Micherano*, la traducción de un poema largo de Wallace Stevens.

—¿Cómo fue la experiencia de traducir poesía?

En el caso de Ashbery, estoy bastante conforme con los resultados. Su poesía no es fácil pero tiene una sintaxis muy fuerte. El no juega demasiado con los significantes o los ritmos y en ese sentido, su poesía tiene algo de prosa, de discurso. Por lo tanto, es un poeta *traducible*, que en español se lee muy bien. Cuando lo invitaron a España, él leyó mis traducciones frente a la reina.

—¿Esta es la primera traducción que se hace de Ashbery al español?

Es la traducción más ambiciosa, porque es una antología bastante amplia. Se habían traducido poemas de él, sueltos, en revistas y, en forma de librito, se había publicado un poema largo llamado *Autorretrato frente a un espejo convexo.*

—¿Cómo modifica su visión de la traducción el hecho de ser, usted mismo, un poeta?

Durante los años que viví en Nueva York varias personas tradujeron poemas míos al inglés. Incluso yo mismo hice traducciones de mis textos. Pero nada de eso me dejó contento. Me parecía que mi trabajo perdía mucho con la traducción. Entonces, decidí escribir un libro con dos poemas largos: uno en español y otro en

inglés. Así, simplemente eludí la cuestión de la traducción. El libro se publicó en México y lo hice con una beca de la Fundación de las Artes de México. El poema en inglés se llama *Pacific palisades* y tiene mucho que ver con la jerga del rock que aparece, por ejemplo, en las revistas de música de Estados Unidos y de Inglaterra. Yo realicé una verdadera tarea de coleccionista con todos esos *idioms* y el resultado fue un poema de una textura bastante densa.

—¿No intentó traducirlo al español?

No, es completamente intraducible porque habría que encontrar el equivalente de los giros idiomáticos que contiene. Además, el español no tiene tan desarrollado el vocabulario relacionado con la música. Sería como traducir un idioma que no existe.

—¿Qué tipo de textos considera intraducibles?

Yo he traducido a Wallace Stevens, quien suele utilizar muchos ritmos y juegos de sonoridad propiamente poéticos. Esto es algo muy difícil de reproducir en otro idioma. Stevens es un poeta más lírico que Ashbery. Ashbery, en cambio, es mucho más irónico, más corrosivo y ese elemento prosaico, ácido, filoso se traduce bien. Pero el lirismo, en el que hay que lograr un cierto arrebato en determinados momentos, es mucho más difícil de trabajar.

—¿Le sigue gustando la traducción que hizo de Nietzche, ahora que pasó el tiempo?

Sí. Justamente, en mi última novela, *Ave rock*, uso una parte de esa traducción en una cita que hago de Nietzsche.

—Traducir poesía y traducir prosa son cosas totalmente diferentes. Como escritor, usted también trabaja la prosa y la poesía. ¿Qué diferencias suponen estas dos escrituras?

Como todo límite, el límite entre poesía y prosa es, en ciertos casos, inestable; y en otros, muy nítido. Generalmente, la sintaxis está ligada a la prosa, aunque hay poesía altamente sintáctica, como por ejemplo, la poesía del barroco. Para comprobarlo, no hay más que observar la complejidad de los períodos de Sor Juana Inés en el *Primero sueño*. Mallarmé, incluso, se define como *sintaxista*. En cambio hay otro tipo de poesía que rompe con la sintaxis, por ejemplo, cierta primera vanguardia latinoamericana, algunos poemas de Huidobro o la poesía concreta brasileña.

—Su experiencia de poeta resulta, entonces, fundamental cuando traduce poesía. ¿Se siente un traductor profesional?

Nunca enfoqué la traducción como una profesión sino como otra variante de la escritura. Y tampoco traduje en forma continuada, porque como siempre estaba enseñando o escribiendo crítica, no tenía tiempo para dedicarme a traducir.

—¿Qué relación establecería entre crítica y traducción?

Creo que la tarea de la traducción es una tarea de penetración, de entendimiento del texto poético. En el caso de Ashbery, leyéndolo en inglés, me parecía que nunca llegaba a una compenetración suficiente. En cambio, al traducir sus poemas, fue como si finalmente los hubiera leído, como si los hubiera podido *penetrar*. La traducción se convierte, así, en una lectura crítica e interpretativa.

—¿En qué contexto comenzó a leer a Ashbery?

Hay poetas a los que uno lee por curiosidad. Yo he leído a Ezra Pound por curiosidad. Pero Wallace Stevens o Ashbery son poetas de los que me gusta todo.

—Es decir que Pound es una curiosidad y Stevens es un placer...

Un placer y un interés. Placer en el sentido más completo de la palabra. No es meramente un entretenimiento, es un alimento, es una manera de inteligir y pensar. Ashbery es el otro poeta con el que me ha sucedido eso. Él nació en el año 1927 y vive aún. Además, tuve la suerte de conocerlo inmediatamente después de llegar a Nueva York. Yo vivía en un seminario episcopal que alquilaba apartamentos, y la semana en que me mudé, Ashbery hizo una lectura de poemas en el lugar. Yo ya lo había oído leer en Londres y, por otra parte, teníamos un amigo en común: Severo Sarduy. Por lo tanto, nos hicimos amigos nosotros también.

—¿Qué críticas haría a las traducciones de poesía?

En gran parte de las traducciones de poesía que he leído, el traductor busca un lenguaje que no existe. Trata de traducir de manera tal que el resultado en el otro idioma no es natural. Creo que para empezar, hay que lograr ser *idiomático*, ese es el primer principio. Siendo idiomáticos garantizamos cierta ritmicidad, porque lo idiomático ya tiene un movimiento, un desarrollo dinámico.

—¿Ser idiomático significa ser fiel a la propia lengua, a la lengua a la que se traduce?

Sí. Ser idiomático quiere decir ser fiel a la economía de la lengua a la que se está traduciendo y esa economía implica también un ritmo.

—¿Piensa que para traducir poesía es mejor que el traductor sea un poeta?

Creo que lo mejor es que el traductor sea bueno. Si ser bueno es ser poeta, entonces debe ser poeta.

Estilo y rock

—¿Qué influencias reconoce en sus textos?

Lo que a mí más me ha interesado desde el punto de vista de la elaboración crítica y teórica es, por un lado, el fenómeno literario del barroco y, por otro lado, todo lo que tiene que ver con los *estilos* vinculados al rock. En primer lugar, me interesa delimitar la noción de *estilo* como opuesta a la de *moda*. La moda es aristocrática. Viene desde arriba. La aristocracia es la que consigue las mejores telas, los

La tarea de la traducción es una tarea de penetración, de entendimiento del texto poético. En el caso de Ashbery, leyéndolo en inglés, me parecía que nunca llegaba a una compenetración suficiente. En cambio, al traducir sus poemas, fue como si finalmente los hubiera leído, como si los hubiera podido *penetrar*. La traducción se convierte, así, en una lectura crítica e interpretativa.

mejores modelos, los mejores cortes. Después viene la clase media que consigue una versión un poco inferior. Y por último, la clase pobre se queda con los restos. En cambio *el estilo*, en mi opinión, viene de abajo. Por ejemplo, Elvis Presley era un camionero y la influencia que ha tenido, la creación de estilo que ha hecho, es incalculable. El momento posterior a la guerra es cuando se empiezan a inventar estilos, como el estilo *Marlon Brando* en *El Salvaje*. Ese estilo ya está vinculado con el rock y emparentado con la figura de Elvis Presley. Eso es desarrollado después, en los sesenta, por alguien como Jim Morrison que usa todo el atuendo de cuero. Los sesenta son, en mi opinión, un momento de gran explosión de estilos.

—¿Siempre los estilos vienen de abajo? ¿Nunca son impuestos por la clase dominante?

Los estilos son un producto del *dandy*. Pero el *dandy*, en el siglo XIX, no era necesariamente aristócrata. Los *dandies* ingleses de la primera mitad del siglo tenían cierto contacto con la aristocracia pero eran pobres y se ganaban la vida jugando a las cartas. En el ensayo de Baudelaire *El pintor de la vida moderna*, aparece la figura de un hombre que recorre las calles viendo fenómenos de estilo. Este hombre ejercita su ojo discerniendo rasgos singulares. Porque el estilo está basado en singularidades, en cambio, la moda es más bien el diseño generalizado. Baudelaire dice que el *dandy*, que es quien ejercita estos estilos, pertenece a una nueva aristocracia diferente de la aristocracia de la sangre. Dice «este nuevo aristócrata es tal vez un Hércules desempleado que se pasea por el bosque de Boulogne». Al final del texto, *El pintor de la vida moderna* va a Estambul y allí discierne una figura que no sabe si es de hombre o de mujer y que se mueve de una manera vertiginosa. Se trata de un derviche. Eso, para Baudelaire, es la visión más exaltada del *dandy*. Yo creo que los cantantes y músicos de rock, a partir de los años cincuenta,

---

En gran parte de las traducciones de poesía que he leído, el traductor busca un lenguaje que no existe. Trata de traducir de manera tal que el resultado en el otro idioma no es natural. Creo que para empezar, hay que lograr ser *idiomático*, ese es el primer principio. Siendo *idiomáticos* garantizamos cierta ritmicidad, porque lo idiomático ya tiene un movimiento, un desarrollo dinámico. Ser idiomático quiere decir ser fiel a la economía de la lengua a la que se está traduciendo y esa economía implica también un ritmo.

---

pasan a ser *dandies*; es decir, son creadores y ejercitadores de estilos no sólo musicales sino también estilos de vida, de actitudes, de comportamientos y maneras de vestirse. Ellos imponen la imagen que crean, pero no a partir de decretos sino a partir de su singularidad, una singularidad que ellos mismos encarnan. Además, tocan un límite, porque siempre el estilo es algo que turba, que provoca incomodidad, a punto tal que llega un momento en que el público o las instituciones no lo toleran más. Es el caso de Oscar Wilde. El estilo de vida de Oscar Wilde, su apariencia, su sexualidad, su manera de presentarse en sociedad, era escandalosa. Por eso se lo somete a juicio. A Jim Morrison también se lo somete a juicio en Miami en los años sesenta. Lo acusan de obscenidad, pero no se determina muy bien en qué consiste esa obscenidad. Siempre hay un momento en que el estilo se vuelve demasiado intenso y se da una explosión donde se tocan los límites de tolerancia de la sociedad. Por eso creo que los juicios de Oscar Wilde y de Morrison son paralelos.

—¿El estilo puede ser absorbido por la sociedad?

Si, cuando es co-optado por la moda, que diseña en caro aquello que primero fue estilo. Después esos diseños se venden en las boutiques a altos precios. Es decir, hay una apropiación constante del estilo que, a su vez, vive en perpetua renovación. No son dos fuerzas separadas, pero son autónomas.

—La idea es que el estilo surge, de alguna manera, de la marginalidad.

Sí. Pero curiosamente la gente que ha escrito sobre moda, por ejemplo Barthes, no ha entendido el fenómeno del estilo y se ha quedado en un puro descriptivismo del sistema de la moda. Con la caída gradual de las aristocracias, el diseñador de moda, a partir del siglo XIX, se dirige a la burguesía. Pero la moda es una idea aristocrática. En la época de Luis XIV o Luis XVI los que usaban pelucas eran quiénes podían comprarlas. Había una moda que era inimitable: la moda aristocrática en su estado puro. El burgués no se podía vestir como el aristócrata. En el caso del *dandy*, la singularidad está en el usuario, mientras que en la moda aristocrática la singularidad es del diseño, el usuario puede ser cualquiera que tenga dinero. Por definición, los *dandies* no son profesionales. Y en la actualidad, si existe alguna profesionalidad en el *dandy*, está vinculada a la música.

—Pero a los grandes músicos se les crea una imagen. Detrás de Madonna trabaja mucha gente.

Es que para mí Madonna no inaugura nada. En cambio, Michael Jackson tiene una mayor fuerza estilística. Y en Prince, sí, pueden reconocerse rasgos de estilo.

—¿Por qué le interesa tanto el rock?

Porque creo que es la semilla de ciertas liberaciones, como una explosión en cadena. El artista plástico, por ejemplo, tiene mucha menor capacidad de creación de estilo. En cambio el músico se juega entero. Vive o muere por ese estilo. Eso lo vio Jim Morrison con mucha claridad. Él era muy talentoso. Fue poeta, después *performer*, hizo cine, pero luego consideró que el rock era el mejor vehículo para causar una cierta impronta, para llevar a cabo una torsión en la cultura.

Roberto Echaverren, *full professor* de la New York University, es autor de textos de crítica(*El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*), libros de poemas (*Animalaccio*) y novelas (*Ave rock*).