

Ahora, mientras danzamos.
Los poemas de Safo en versión de Soledad Fariña
(Pequeño Dios Editores, Santiago de Chile, 2012)

Olga Grau
Universidad de Chile

Soledad elige los nombres de Eliana y Olga para la dedicatoria de su libro *Ahora, mientras danzamos*, por complicidades pretéritas en el canto de Safo, la vecindad que ocurre entre mujeres, el encuentro de memorias políticas y personales compartidas, en la amistad añosa y presente de correspondencias. De ese modo, escribo este texto por amor sáfico, amor entre mujeres que encuentran en él placeres ignorados en las otras formas en que se nos da el amor, un modo de vivirse la cercanía de las corporalidades semejantes, unas maneras próximas de encontrarse en la risa y el llanto, en las afecciones del alma.

Soledad Fariña nos hace saber en la “Nota” introductoria, y en esta suerte de ejercicio de mediaciones que realiza en este libro – traduciendo del inglés la voz de la poeta Mary Barnard, traductora y comentarista de la poética de Safo– que las jóvenes en el *thiasos* sáfico estaban unidas por lazos de gran fuerza e intimidad (Bowra), comparables a las de Sócrates con sus discípulos (Maximus de Tyro), pero en lazos religiosos. Safo dirigía una institución vinculada primordialmente al culto de Afrodita, que educaba a las jovencitas en la apreciación de la belleza y la virtud hasta el momento de contraer nupcias. Los poemas que traduce Soledad Fariña de los traducidos por Mary Barnard, son poemas de amor a sus amigas o pupilas, himnos a la diosa Afrodita, epitalamios, cantos nupciales, alusiones a ritos de danzas de mujeres, a perfumes y flores.

Marguerite Yourcenar, en *La Courone et la Lyre*¹, afirma que “De las nueve poetas griegas de la tradición antigua, siempre dominada por aspectos mitológicos, [...] Safo es la más ilustre, y probablemente la más grande. Las mujeres eolias parecen haber gozado en esa época de una libertad considerable: la situación profesional de Safo

recuerda completamente a la de los poetas masculinos, rodeándose de discípulos a los que enseñaban su arte, organizando para las fiestas públicas representaciones de baile y canto. La poetisa parece haberse especializado en canciones de boda en las que se mezclaban bromas amables y atrevimientos licenciosos con lirismo puro.”

Pero por encima de ello, a juicio de Yourcenar, tanto en su tiempo como para nosotros, “Safo es ante todo la intérprete de sus propias emociones amorosas”².

Soledad Fariña ha elegido para presidir el libro de los poemas seleccionados, y en versión propia, el verso del presente de la danza colectiva entre mujeres que atrae a la dicha y la belleza:

Ahora,
mientras danzamos
vengan hasta nosotras amable Alegría,
Regocijo, Esplendor
y vosotras
Musas del cabello hermoso.

Cómo elige Soledad el nombre de su libro y los poemas que reúne, por qué elige lo que elige. Puede decirse que escoge la voz en una suerte de sintonía con ella; es el despertar de su propia musicalidad la que la hace seguir y traducir el ritmo de aquellos versos sáficos. Sabe que altera a Safo en el orden de sus voces y no desiste de las variaciones a las que los poemas y fragmentos le invitan. Leemos a Safo a través de Soledad, leemos a Soledad a través de Safo, de una poeta a otra poeta, mediada esa relación por una tercera poeta.

Safo y Soledad. S y S. SSSSSSSSSSS, el canto de un reptil que derriba como el amor, que envenena en la languidez del cuerpo, como lo dice el poema:

Con su veneno irresistible
y agridulce
ese aflojador de miembros,
el Amor
como un reptil
me ha derribado.

Se traduce en amor con las palabras, oyéndolas y aflojando la propia lengua. Como en el amor, la traducción deviene una “aflojador(a) de miembros”, que suelta las resistencias de un yo a un tú, y de un tú a un yo, generatriz de un goce de encuentro que prolonga el tiempo intenso y efímero de una experiencia que encuentra su nombre. Se aflojan los miembros como ocurre también en la danza; algo le ocurre a los cuerpos que danzan y algo le ocurre también a la palabra cuando se pone en movimiento.

Fariña decide traducir la traducción de los poemas de Safo a mediados de los años 90, en el contexto del ensanchamiento de su sensibilidad feminista que la hace encontrar su propia palabra como poeta mujer. Conoce en ese tiempo otras traducciones al español de los poemas; intenta atraer la voluntad de traducción de un amigo conocedor de las lenguas griega e inglesa para realizar un trabajo conjunto, pero no lo logra. Inicia, así, solitariamente su labor de traducción borroneando, desechando, preservando y perseverando por varios años. Dice Soledad en su Nota introductoria al poemario: “quise poner en castellano algunos de los 100 poemas y fragmentos recogidos” por Barnard. Y afirma también algo sobre lo que volveremos: “Sin embargo, el resultado final no siguió con absoluta fidelidad su traducción. La musicalidad y el ritmo del idioma castellano dista mucho del que se consigue en inglés”.

Soledad Fariña se puso ante un desafío y una prueba de manera extensa e intensa. Cómo traducir atravesando la sensibilidad que los tiempos dan a sus vivientes. Cómo acceder a lo antiguo, cómo hacer posible la relación entre una yo y una tú en el amor al poema. Qué se preserva de la letra ajena y pasada. La versión de Soledad se sostiene, como decíamos, en una mediación, la de la traducción de Mary Barnard, y explicita su lugar propio de expresión: hará una traducción relativamente infiel, que no sigue la división de las estrofas originales de Safo. Basada su traducción en otra traducción, se adentrará, entonces, en la tensión de traspasos de lenguas, en un juego de ritmos, en la producción de unos movimientos, haciendo su propia versión.

Desde fuentes cercanas a la música, para pensar la traducción de Soledad Fariña sin distanciarnos demasiado de lo que significa la musicalidad propia de los cantos sáficos, podemos valernos de ciertas referencias que hace Peter Szendy, musicólogo, respecto de

la transcripción (o arreglos) de Liszt de las sinfonías de Beethoven al piano. Liszt, en quien puede percibirse una inadecuación entre lo que efectivamente hace como transcriptor y lo que discursivamente sostiene, afirma que se habría dado por satisfecho si hubiera cumplido “la tarea del grabador inteligente, del traductor concienzudo que capta el espíritu de una obra al pie de la letra”. Y aludiendo a su versión pianística de la Sinfonía fantástica de Berlioz afirma: “Me he comprometido escrupulosamente, *como si se tratara de la traducción de un texto sagrado*, a transportar en el piano no sólo el armazón musical de la sinfonía, sino también los efectos de los detalles”.³ Tal como aparece en las afirmaciones de Liszt la captación del espíritu de la obra y los efectos de los detalles, son aquello decisivo a lo que hay que atender en un arreglo musical, aunque en la práctica Liszt se permite una operación de transcripción con muchísima mayor libertad que ese reclamo de “al pié de la letra”. Szendy advierte en la pretensión discursiva de Liszt la permanencia de una larga tradición que condena la traducción, análoga al arreglo musical, “como una actividad de derivación sin originalidad propia”⁴. Concebida como lo opuesto al hacer obra, ocupó por mucho tiempo un estatuto más bien desvalorizado. Haciendo la analogía del arreglo musical con la traducción, Szendy afirma: “(...) me gustan los arreglistas, y sin duda las razones son las mismas que me llevan a amar los traductores. En efecto, siempre he tenido la impresión de leerlos mientras están leyendo, de *leer su lectura* de una obra. Firman su lectura como los arreglistas firman su escucha”. A juicio de este autor, “toda reflexión de la lectura, sobre lo que significa leer un texto, debería pasar por la cuestión de la traducción”⁵.

Por su parte, Walter Benjamin afirma que “(...) se puede demostrar que ninguna traducción sería posible si, esencialmente y en última instancia, se esforzara por parecerse al original. Pues en su supervivencia, que no merecería este nombre si no fuera mutación y renovación de lo vivo, el original se modifica. Incluso las palabras solidificadas experimentan todavía una posmaduración”⁶.

De ese modo, el original demanda ser transformado para poder sobrevivir. El lenguaje está vivo y requiere de la palabra extranjera para ello, ya sea con relación a la palabra de otro tiempo de la propia lengua o, en definitiva, la palabra de otra lengua. La transformación se produce de lengua a lengua.

Para Benjamin la “auténtica traducción” es transparente, “no oculta su original”, lo deja entrever. Y lo que *deja entrever*, según Szendy, es la incompletitud, la fragmentación, tanto de la traducción como la del original. Si Benjamin afirma que en toda lengua permanece “algo incommunicable”, no lo es con relación al sentido, sino más bien al significante, la letra. “Es la traducción la que deja entrever el original como “puro lenguaje”, es decir como *pura literalidad*. La traducción no sería restitución del original, sino que hablaría del *sufrimiento de la letra*, arrancándola del vínculo o del anclaje, del peso de su sentido”⁷.

Uno de los valores de este libro es el gesto de la poeta Soledad Fariña, que podemos leer en sus distintas trazas. Su gesto ha implicado varias decisiones, y algunas de ellas pueden parecernos audaces. Partiendo de la confesión de que no sabe griego y que no traducirá por tanto desde la fuente originaria, lo que puede producir la tirria de los eruditos, realiza su propia versión a partir de la traducción que hiciera Mary Barnard desde el griego a su lengua inglesa. Fariña da los *créditos* a esa traducción, la que es valorada por la propia Barnard en tanto pretende ofrecer algunas de las cualidades del estilo sáfico de escritura, el “discurso directo, fresco y coloquial”, estilo propio de la tradición lírica eólica, llevado a su culminación por Safo. Ezra Pound solicita y dirige la traducción de Barnard, el mismo que aconseja a los poetas incipientes recurrir a Safo, como también a Catulo y Villon.

Soledad Fariña hace explícito que no siguió con absoluta fidelidad la traducción de Barnard por un asunto de musicalidad y de ritmo que no son equivalentes entre el español y el inglés. Y en las señas que nos da nuestra poeta, arribamos a su saber de la traducción como creación, como lugar activo y fecundo. Hace claro que se trata de una *apropiación tensa*⁸ que traduce la musicalidad del texto, en una suerte de traslación de la musicalidad que capta Barnard en los poemas de Safo, y tal como resuena en sí misma. Su estilo poético, por ende, no desaparece. Ricardo Piglia piensa que “los grandes traductores son los que escuchan la música del texto –no sólo el léxico– los que logran darle el mismo ritmo del original”⁹.

La infidelidad a la lengua que se traduce es, entonces, al mismo tiempo fidelidad a ella. Traigo de nuevo la observación que hace Soledad Fariña: “(...) el resultado final no siguió con absoluta fidelidad

su traducción. La musicalidad y el ritmo del idioma castellano dista mucho del que se consigue en inglés". Soledad ha compuesto el poemario con las sonoridades de su propia musicalidad, indicándonos mediante espacios en blanco, en un juego gráfico, la cadencia, el ritmo y los silencios; blancos de la página que acompañan nuestros propios despertares de imágenes y palabras.

Qué cautiva a Soledad Fariña de la traducción de Mary Barnard: el que ésta ofrece una posible fidelidad a algo que es su propia búsqueda en el lenguaje. En esa suerte de mezcla y de tránsitos por ritmos y musicalidades, Fariña resuelve asuntos de su propia escritura. Es un trabajo de traducción que produce obra, que señala los propios desafíos en que se encuentra la poeta respecto de su escritura. Con ello traspasa las afirmaciones que han sido dominantes en la tradición literaria moderna, de que el poema es intraducible. En esta traducción de una traducción, el apego al sentido originario deja paso a la presencia de los significantes que se ponen en juego en la actualidad de una escritura, en su dimensión productiva y no melancólica del sentido originario. Alejandro Madrid, en su texto "Traductio, translatio" alude a la polémica que abre Derrida en la *Gramatología*, donde muestra las dificultades que implica para el pensamiento sostener la existencia de un plano referencial al que pueda asignársele un carácter objetivo y permanente: "dificilmente podemos afirmar que la escritura o el significante apunten a un significado trascendental, unívoco y eterno: a un significado "original" u "originario"¹⁰. Para Guadalupe Santa Cruz, en la traducción se trataría de desacralizar el sentido, de violar su ley, y a través de esa violencia producir un sentido que se junta con algo de la "atmósfera" de esa escritura, volviéndola viva. "Parece arrebatarse algo por la intrusión, pero, finalmente, esa intrusión arriesgada es la que logra meter mano en los ritmos soterrados, ciegos, en los ritmos que sostienen esa escritura, es decir, en la atmósfera"¹¹.

Para Soledad Fariña, había que traducir a Safo, no se quería, en su intención, escribir sobre su valor poético desde un lenguaje discursivo ni tampoco se quería escribir sobre la traducción directamente. Los poemas de Safo en versión de Soledad, alejan de la palabra endurecida y precisa del discurso y nos dona el aire de los nombres sorprendidos de la poesía, de la escritura poética. No se quería escribir *sobre* Safo, sino *con* ella. Y se lo hace no a partir de

traducciones españolas que podrían confundir los propios hallazgos; se busca la intermediación de otra lengua que desafía la lengua a la que se pertenece, haciendo, de modo más visible, la presencia misma de los movimientos de la escritura poética en el propio acto de escritura. Ya conocíamos algo de este gesto de Soledad en su libro *Donde comienza el aire*, donde escribe con el aliento de otras escrituras que le hacen sentido, en cercanía con otras voces.

Soledad trae a nuestra escena cultural a Safo y lo hace, a mi juicio, desde una pasión poética y desde una pasión feminista. Elige traducir a Safo desde un soporte lingüístico extranjero a Safo y a ella misma, emprendiendo un trabajo de escritura con la evidencia de sus cruces. Perfilará, así, de modo importante, su propia palabra poética que ensaya las secuencias de los sonidos de las palabras en su versión y traducción propias. Nos hace sentir, evocar sensaciones y escenas, nos contagia en sus formas del decir que refieren al pasado de otras formas.

Muchos son los saberes que recorren estos poemas, que refieren a saberes universales y personales. Uno de ellos atañe a la percepción que Safo tiene de sí misma, experiencia del desencuentro que se da en cada subjetividad y que Soledad allega a su propio sentir:

*De esta forma,
De la otra
No sé qué hacer:
Estoy hecha de dos mentes.*

Cabeza bifronte que aunque aleja la tristeza de la alegría, un bien mayor al que se canta, no logra retirarla por completo:

¿Debo recordarte
Cleis que los sonidos de la aflicción
son indignos de la casa de un poeta?

¿Y que tampoco son
apropiados a la nuestra?

Y pese a este reclamo Safo traducida escribe:

Muchas veces te he pedido
que no vengas

Hermes Señor,
tú que conduces
los espíritus a casa

Sin embargo esta vez
no soy feliz, quisiera morir
ver el húmedo loto abierto
en las riberas del Aqueronte.

La infelicidad da paso, finalmente, en el último poema elegido para cerrar el libro, a un sentimiento de armonía con la vida, donde no hay quejas, donde se declara que no fue ilusión la prosperidad que le otorgaron las musas, lo que hará que la muerte no la deje en el olvido.

Se agradece a Soledad traernos a Safo en su propio canto, traerla a este territorio estrecho de mal decires, o de malos dichos, que encuentra en la poesía su superación.

NOTAS

1. Yourcenar, Marguerite, *La Courone de la lire*, París, Gallimard, 1979, p. 75.
2. *Ibid.*, p.75. Referencia de David Pujante, en *Revista Ágora, Papeles de arte gramático*, 2008, en línea.
3. Prefacio a sus transcripciones de las sinfonías de Beethoven (Roma, 1835). Citado por Peter Szendy, *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós, 2003, p.66.
4. Peter Szendy, *Op. cit.* p.67.
5. *Ibid.*, p.69.
6. *Ibid.*, p.265.
7. *Ibid.*, pp.73-74.
8. Tomo el concepto de Peter Szendy, al referirse a “la transcripción musical concebida como traslado y reinscripción de la música a *otro cuerpo*”. *Po.cit.*, p. 79.
9. Entrevista a Ricardo Piglia, *Revista Grifo* 21, julio 2011.
10. Madrid. Alejandro, “Traductio, translatio” en *Revista Grifo* 21, 2011, p.8.
11. Santa Cruz, Guadalupe, *Revista Grifo*, 21, 2011, p.38).