

Los problemas de traducir un clásico vernacular: el caso de *Martín Fierro*¹

DANIEL BALDERSTON
University of Iowa

En el primer capítulo de *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia –traducida para Duke University Press por Sergio Waisman en 2000 como *The Absent City*– hay una maravillosa escena de traducción. El frecuente *alter ego* de Piglia, Emilio Renzi, habla de sus días como estudiante en La Plata, cuando fue contratado por el Congreso por la Libertad de la Cultura para enseñar español a refugiados checos, croatas y polacos que habían huido del comunismo. Entonces cuenta la historia del que, según afirma, era el más patético de todos sus estudiantes: Lazlo Malamüd. Malamüd había sido un famoso crítico y profesor de literatura en Budapest, el mejor estudioso centro-europeo de los trabajos de José Hernández y autor en 1949 de la galardonada traducción del poema narrativo de Hernández: *El gaucho Martín Fierro*. Al huir de Hungría en 1956, después de la invasión rusa, termina en Argentina, el país originario de la obra literaria que tanto le había fascinado.²

Aunque Malamüd escribía bien en español, no podía hablarlo, y su vocabulario básico era el del poema de Hernández, que se sabía de memoria. Para obtener un puesto en la Universidad de La Plata necesitaba poder leer su conferencia en español y acudió a Renzi para que le diera lecciones tres veces a la semana. Renzi dice: “Hablabá connigo en un idioma imaginario, lleno de erres guturales y de interjecciones gauchescas” (16). Frustrado por su falta de fluidez, Malamüd le dice a Renzi: “No trabajar entonces muerto de esta pena estraordinaria” (17). Waisman traduce el anterior pasaje como: “I no work then die of this estra-ordinary suffer-ing” (19).

Otro día Renzi se encuentra con Malamüd, quien abatido ha decidido desistir del imposible proyecto de dar una conferencia en español: “–No más–dijo. Una vida desgraciada. Yo no merece tanta humillación. Viene primero el juror después la melancolía. Vierten lágrimas los ojos, pero su pena no alivia” (17). Aquí Waisman tiene una tarea imposible. Traduce: “‘No more, no,’ he said. ‘An infamy my life. I don’t deserrve all this a-humiliation. First I becoming angr-ry then the melancholy. Eyes sprring tearrs that don’t alleviate their suffer-ring” (19). Presenta, pues, a Malamüd hablando agramaticalmente y con un acento extranjero pero no puede dar la menor idea del hilarante humor que hay en el pasaje de Piglia.

Otro ejemplo, de la traducción que hace Patricia Owen Steiner del trabajo de Josefina Ludmer, *El género gauchesco*, publicado por Duke University Press en 2002. La traductora usa una traducción de 1974 de *Martín Fierro* cuando, como en el pasaje que sigue, necesita citar del poema (cuya versión original en español no se reproduce):

The challenge is always a position of the body of the voice in a determined space, and it gives meaning to the words it hurls forth. In this challenge and in the meaning of "courageous" a kind of economy and a social and religious system may also be read:

I'm a bull in my corral
and a bigger one in someone else's
I always thought I was pretty good,
and if others want to try me
let 'em come out and sing
and we'll see who's second best.

I don't step to one side
even if they come slashin' at my throat;
I'm soft with the soft
and tough with the tough,
and in a tight spot no one
ever seen me flinch. (Ll. 61-72)

Like that of Hidalgo, *La ida's* demilitarized challenge draws support from the animal world, but here the animals are not the frogs and toads of fables. The use of courage as a weapon against rivals is also a weapon against animals. It manifests the schema of a fight between male rivals (bulls). That is, this is also a sexual rivalry in a specific space and specific type of property (the roundup) and with an economy of cutting the animals' throats. (130-31)

Mi propósito al citar tan extensamente es demostrar la extraña desproporción entre la prosa académica de Ludmer y el texto poético que se ha travestido en la traducción. Al menos Malamud sabía el valor del texto que parlotaba; los lectores de la traducción del libro de Ludmer pueden muy bien sentir que no entienden por qué se armaría tanto alboroto por una poesía de tan dudoso valor. Es decir, las decisiones de no incluir el original en español (que tiene un poder del cual la traducción ni siquiera puede dar una idea) y de usar esta traducción en particular (de la versión de 1974 realizada por Carrino, Alonso y Mangouni) dan como resultado un texto que se puede llamar grotesco en el mismo sentido en que los famosos retratos de Archimboldo, de hombres compuestos de vegetales, son grotescos: ni siquiera manzanas y naranjas, esta cita es lechuga y colinabo.

El desafío que enfrentan Steiner y Waisman en estos dos casos es la particular dificultad de aludir en un texto en inglés a un poema que el público argentino conoce íntimamente, por ser un poema nacional canonizado durante la celebración del centenario de la independencia argentina (1910-1916) y confirmado por un siglo de memorización de la escuela, recitado, adaptaciones y amplios estudios. El poema, aunque aludido brevemente en *Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon, y por Borges en varios ensayos traducidos, no tiene semejante carácter canónico para el lector de Estados Unidos (excepto, por supuesto, para quienes trabajan en los departamentos de español). Y luego está el problema de cómo ha sido traducido, tema al que me refiero en lo que resta de este trabajo.

El poema de Hernández fue publicado en dos partes, *El gaucho Martín Fierro* en 1872 y *La vuelta de Martín Fierro* en 1879. Inicialmente se trataba de un poema contra la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento; usaba la forma gauchesca, imitación del

habla de los gauchos en las pampas (aunque desde comienzos del siglo XIX la poesía gauchesca había sido producida por poetas urbanos, según afirma Borges). Acogido por un amplio público, el poema de 1872 fue seguido por el de 1879 en que el mensaje político se aligeró; en los años que separan las dos partes del poema, Sarmiento ya había terminado su presidencia, una guerra civil se había resuelto en un nuevo sistema federal y Hernández era senador en el congreso de la provincia de Buenos Aires, conocido por todos como el "Senador Martín Fierro".

Martín Fierro fue proclamado poema nacional por Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones en famosos textos nacionalistas de la década de 1910 y desde entonces fragmentos suyos han sido aprendidos de memoria por generaciones de niños en sus escuelas; además ha sido llevado al cine en varias ocasiones y se le ha imitado en *El payador perseguido*, famosa grabación del músico argentino Atahualpa Yupanqui. El poema de Hernández comienza así:

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela. (*Archivos* 99)

Hernández usa el octosílabo, la medida más común en la lírica popular hispánica, pero inventa una inusual forma estrófica: ABBCDD, seguida por E1FFGGF, presentando así grupos de dos estrofas con dos versos sin rima, el último verso de la estrofa impar y el primer verso de la estrofa par. Más adelante usa una variedad de formas poéticas, notablemente el cuarteto rimado, pero la forma estrófica mencionada es la predominante. No sorprende, pues, que el traductor de la primera versión inglesa escogiera como modelo poético un poema que era igualmente familiar para el público angloparlante; fue una decisión desastrosa. Walter Owen explica en la introducción a su traducción de 1932 que surgió de la iniciativa de promocionar la amistad argentino-inglesa patrocinada por E. Millington Drake, el agregado cultural en Buenos Aires, Philip Guedalla, director del Instituto Ibero-Americano de Gran Bretaña (mencionado por Borges en 1936 en "El acercamiento a Almotásim"), y Lady Keeble, O. B. E., así como por el Ateneo de Buenos Aires y el Club Universitario de Buenos Aires. Esta iniciativa produjo una visita a Buenos Aires en 1931 por parte de estudiantes de pregrado de las universidades de Oxford y Cambridge, y la concesión de la flamante beca Príncipe de Gales para llevar estudiantes argentinos a Oxford. A pesar del marco aristocrático de este intercambio cultural, Owen buscó su inspiración no en la poesía inglesa sino en poemas de la frontera nor-occidental de Canadá. Así inicia su traducción:

I sit me here to sing my song
To the beat of my old guitar;
For the man whose life is a bitter cup,
With a song may yet his heart lift up,
As the lonely bird on the leafless tree,
That sings 'neath the gloaming star. (1)

Estos versos hacen eco a lo que entonces era un famoso poema (que aún se recita alrededor del fogón y se cita en cientos o miles de sitios de internet): “The Cremation of Sam McGee”, escrito por Robert W. Service en 1907. Service (1874-1958) comienza de esta manera su poema más famoso:

There are strange things done in the midnight sun
By the men who toil for gold;
The Arctic trails have their secret tales
That would make your blood run cold;
The Northern Lights have seen queer sights,
But the queerest they ever did see
Was that night on the marge of Lake Lebarge
I cremated Sam McGee.³

Es imposible no oír a Service resonando en la traducción de Owen de la primera estrofa, o en la famosa estrofa del segundo canto:

Yo he conocido esta tierra
en que el paisano vivía
y su ranchito tenía
y sus hijos y mujer ...
Era una delicia el ver
cómo pasaba sus días. (105)

Que Owen traduce así:

There was a time when I knew this land
As the gaucho's own domain;
With children and wife, he had joy in life,
And law was kept by the ready knife
Far better than now; alas, no more
That time shall come again. (6)

No hace falta decir que “ready knife” es un ejemplo de remiendo poético para la forma vérsica escogida. Owen explica en su introducción: “The exigencies of the verse-form have made it necessary occasionally to insert a phrase, or to modify slightly a passage here and there. But I have kept the padding innocuous, and I do not think I can be charged with having modified to distortion” (xxxiii-xxxiv).

Curiosamente, esta estrofa nos recuerda de nuevo a Service, que cuenta en su segunda estrofa la triste historia de su héroe:

Now Sam McGee was from Tennessee,
Where the cotton blooms and blows.
Why he left his home in the South to roam
'Round the Pole, God only knows.
He was always cold, but the land of gold
Seemed to hold him like a spell;
Though he'd often say in his homely way
That he'd “sooner live in hell.”

¿Y quién, si no Service, pudo haber sido el modelo de Owen para tesoros como éste del tercer canto?

If the Indian gets you with the lance,
You can lay long odds you squawk;
And even a prick will make you sick,
There's nothing known will heal it quick.
We could face them as well as the pigeon can,
The swoop of the sparrow-hawk. (26)

Nótese que a pesar de que Service escribe en estrofas de ocho líneas y Owen de seis (siguiendo a Hernández), éste mantiene el patrón rítmico de Service de cuatro acentos en los versos impares y tres en los pares con marcada aliteración (“lay long odds,” “swoop of the sparrow-hawk”) y rima interna (“And even a prick will make you sick”).

En 1948 el Hispanic Institute de Nueva York publicó una traducción en prosa, sobria y académica, realizada por Henry Alfred Holmes, con introducción, extensas notas e ilustraciones de detalles de la vida del gaucho tales como ropa, lazos, boleadoras y potros. Holmes había publicado un trabajo académico en la misma editorial quince años antes, *Martín Fierro: An Epic of the Argentine*, y su traducción en prosa muestra su dominio de los detalles de la época. Aunque carece de la energía de la versión de Owen, quizás habría sido una elección más prudente para acompañar la traducción del libro de Ludmer. Tiene un tono modesto que recuerda al original: “Here commences my song, to the strains of the guitar; for to the man who is a prey to grief that hardly may be borne, relief comes in song, even as the lonely bird sings and finds consolation” (3). Y así se traduce el famoso “Yo he conocido esta tierra”: “I knew this country when the gaucho lived in it, and had his home, and his wife, and his children. It was a delight to see how he spent his days!” (6).

Además de los potros, aperos y lazos de las ilustraciones, la traducción de Holmes tiene algo del ambiente de los espectáculos del oeste salvaje: “Go to the frontier if you want to see woe, and tears, and blood!” (15). Horace Greeley no podría haberlo dicho mejor. Holmes escribe en su introducción: “Thirty-two years of devoted and delightful study now culminate in this translation” (ix). Esta versión en inglés es la única de las cuatro existentes que capta algo del sabor del original y por ello merece ser mejor conocida y ser citada en traducciones de trabajos como el de Ludmer.

Las dos traducciones restantes son tan ridículas como la de Owen pero en otra forma. Una es revisión de la otra, aunque cuesta imaginar quién decidió publicar la versión revisada (precisamente la que se cita en la traducción del libro de Ludmer). En 1967 C. E. Ward publicó en SUNY Press una edición bilingüe del poema “annotated and revised by Frank G. Carrino and Alberto J. Carlos”. En 1974 Frank G. Carrino, Alberto J. Carlos y Norman Mangouni publicaron “a new English translation” del poema en la misma editorial, y otra edición que incluía la reproducción facsimilar de la primera edición del original de Hernández. Comparemos un par de estrofas del primer canto:

Here I come to sing
to the beat of my guitar:
because a man who is kept from sleep

by an uncommon sorrow
comforts himself with singing
like a solitary bird. (Ward 3)

Here's I'll sit and sing
to the beat of my guitar,
'cause a man who's kept awake
by a heavy sorrow,
like a lonely bird
consoles himself with song. (Carrino *et al* 11)

O la tercera estrofa del mismo canto:

Come, saints with your miracles,
come all of you to my aid,
because my tongue is twisting up
and my sight growing dim—
I beg my God to help me
in such a difficult time. (Ward 3)

Come you miraculous saints,
come all of you and help me,
'cause my tongue is gettin' thick
and my sight is gettin' blurry;
I beg my God to help me
in such a time of trial. (Carrino *et al* 11)

Si Owen encontró inspiración en Service, Carrino, Alonso y Mangouni parecen seguir el ejemplo del famoso explorador del salvaje oeste Huckleberry Finn, aunque su uso de los apóstrofes ('cause, gettin') delatan una ansiedad por los desvíos de la norma ortográfica de la que no padecía Huck Finn, ese admirable estudioso de la estilística.

La traducción de Ward, ilustrada por el gran artista argentino Antonio Berni, es una edición bilingüe *en face*, el inglés empleado es más bien plano y estándar. En una nota preliminar, "Criteria followed in preparing the English version," el traductor explica:

The difficulties of translating *Martín Fierro* are probably obvious. It is written in a language born of unique geographical and historical circumstances, and consequently no dialect of another language could be entirely appropriate. Even if there were a comparable physical background, the cultural, religious, and other differences would alter the type of images used.

The aim of this English version has been, in order of preference: a) to follow the Spanish text as closely as feasible, especially in the imagery; b) to make it possible for the English version to be read easily, in current English; c) to keep a rhythm which would give an idea of the shape and movement of the phrasing of the Spanish version (ix).

Ward cumple su promesa de facilitar la lectura y ofrece notas adecuadas que explican al lector no argentino muchas de las expresiones más oscuras. De las cuatro versiones publicadas ésta es quizás la menos ambiciosa como poema (aún menos que la versión en

prosa realizada por Holmes), pero es relativamente confiable. Al mismo tiempo, carece de las cualidades de la versión de Owen, de 1932, que permiten imaginarlo como poema oral (digno de ser declamado en una pulpería pampeana o en torno a un fogón, forma en que sabemos que el poema de Hernández era leído en la década de 1870).

En la reciente edición crítica del poema de Hernández publicada por Archivos, un magnífico trabajo académico, una nota acerca de la reseña hecha por Raúl Castagnino a la traducción de Ward y publicada en *La Prensa* en 1968, dice: "El profesor nos informa que se está preparando una segunda edición, con modificaciones en la traducción y otros cambios a la estructura del material como consecuencia de colaboraciones y críticas recibidas" (1224). Esta edición revisada fue publicada por SUNY, siete años después de la publicación de la traducción de Ward, por parte de dos de sus colaboradores, Frank G. Carrino y Alberto J. Carlos (la ya mencionada traducción con aire dialectal de Huckleberry Finn); ésta es una de las más extrañas aberraciones en la historia de la traducción. Si Ward recomendaba atinadamente que no se tratara de encontrar equivalentes lingüísticos al lenguaje de Hernández, Carrino y sus colaboradores no tienen tales reparos. Carrino escribe en su introducción: "The aim of this English version has been to achieve a line-by-line rendition faithful to the original in substance and tone, but without attempting to recreate Hernández's meter or rhyme. The translators present it here as a catalyst for enjoyment, provocation, and insight" (8). Si bien producen placer, ciertamente no es el buscado, ya que una versión cómica de *Martín Fierro* en dialecto *cowboy* es una solución poco convincente a la larga (por lo menos hasta que un gran *cowboy poet* emprenda su propia versión).

Uno de los momentos más famosos del poema de Hernández es aquel en que el gaucho insulta a una mujer negra, lo que lleva a Fierro a ser retado por el compañero de la mujer, quien se convertirá en el primer hombre que Fierro asesine. Fierro dice:

Al ver llegar la morena
Que no hacía caso de naides,
Le dije con la mamúa:
—"Va ... ca ... yendo gente al baile."

La negra entendió la cosa
Y no tardó en contestarme
Mirándome como a perro:
—"Más vaca será su madre". (153)

El insulto se basa, desde luego, en la implícita comparación que hace Fierro entre la mujer y la vaca ("vaca yendo al baile") al detenerse deliberadamente mientras dice: "Va cayendo gente al baile"; de igual forma, la imagen animal es importante en la réplica de la mujer, diciendo primero "mirándome como a perro" y luego insultando a la madre de Fierro por ser más una vaca de lo que ella podría ser jamás. Este es un momento revelador al comparar las traducciones. En 1932 Owen escribe:

When the negress got off, I sidled up,
And looked at her most polite,
As she went past I said to her:
It's a little bit ... chilly to-night.'

She took me up, and to choose her words
 She didn't stop to bother;
 For like a flash she answered me:
 "The bigger bitch your mother!" (51)

Esto debió ser bastante fuerte en 1932. El insulto inicial ("Va...ca...yendo") no se comunica muy claramente en "a little bit ... chilly," pero es glosado exitosamente en el último verso de la siguiente estrofa.

En 1948 la versión en prosa de Holmes dice:

When I saw that black wench walking in there without paying attention to anybody, I hiccupped, "Loo-*cow* she goes to the dance, with all the real ladies!"
 She knew what I meant, and shot back, looking me up and down as if I were a cur,
 "Your mother must be a bigger cow!" (33)

Esta solución es bastante torpe, al igual que la versión de Ward en 1967:

When I saw the colored girl coming
 with her nose in the air,
 I said to her tipsily,
 "Just look who's *mon...ving* in!"

The negress understood what I'd meant
 and she answered back in no time—
 looking at me as if I were a dog—
 "And your mother was a bigger *cow*!" (87)

Ward explica en una nota a las primeras dos estrofas: "The gauchos delighted in combining innocent words to produce insults". Su propio intento, sin embargo, falla por la asimetría entre "moo...ving" y "cow". Carrino y compañía traducen:

As she came in I saw
 she wasn't lookin' at nobody,
 so being drunk I said,
 "Cow...ming to the dance?"

She got the point
 and answered me right back,
 lookin' me over like I was a dog:
 "A bigger cow is your mother." (50)

A pesar de que "cow...ming" es una buena traducción de "va...ca...yendo" el resto es tan lamentable ("she wasn't lookin' at nobody") que es un esfuerzo desperdiciado. Si tuviera que escoger entre las cuatro versiones creo que escogería la traducción de Owen, que deja de lado el motivo de la vaca (reemplazándolo por "bitch") pero que al menos hace que suene posible en inglés. Si bien Ward tiene razón al afirmar que el traductor tiene aquí una tarea imposible, también es cierto que ambos idiomas son ricos en insultos animales. "Bitch" es un insulto más efectivo en inglés que las variantes de

Ward y Carrino, "moo" y "cow", porque "bitch" tiene la ventaja de ser un insulto común y corriente para dirigir a las mujeres. Estos versos muestran otro elemento de dificultad enfrentado por el traductor: se trata del grado brutal de sexismo y racismo con que Fierro replica a la mujer negra. "Va...ca...yendo gente al baile" es un ejemplo digno del elevado arte del insulto verbal analizado por Borges en su famoso ensayo de 1932 "Arte de injuriar".

Para terminar, es justo revelar que algunos años atrás se me pidió un ejemplo de traducción del *Martín Fierro* para la serie Library of Latin America de la Oxford University Press. Pasé dos meses experimentando con la traducción del primer canto. Afortunadamente el comité de la serie decidió por fin no encargarse a nadie; de otra forma estoy seguro que la tarea me habría ocupado años enteros, o quizás décadas. ¿Cómo lograr una traducción que sea poesía (y no de la barata) y que capte el tono vernáculo del original sin caer en los tópicos del salvaje oeste o del Klondike?

Pocos retos son iguales a los presentados por *El gaucho Martín Fierro*. El lenguaje de este poema es fácilmente reconocible en español, tanto por las desviaciones de la norma escrita que presentaba, como por los propósitos políticos de Hernández al crear una versión literaria del habla popular. Quizás sea imposible captar la naturaleza altamente elaborada del lenguaje de sus personajes, culminación de una tradición literaria elaborada a lo largo de medio siglo, desde la época de la independencia. O quizás sólo sea posible hacerlo en términos de un área cultural adyacente, como en la traducción del poema al discurso gauchesco de la zona fronteriza del sur de Brasil. La tentación de convertir el poema en un espectáculo del salvaje oeste—como ocurre en la traducción de Carrino—es fuerte pero no irresistible. Dejando de lado los ridículos errores de traducción de la versión de Owen, su idea—de producir un poema que se prestara a la memorización y que funcionara con registros de la poesía oral inglesa—estaba bien encaminada. No obstante las marcadas semejanzas entre la cultura del siglo XIX en el oeste norteamericano y en la pampa argentina, *Martín Fierro* presenta enormes dificultades para el futuro traductor al inglés.

Traducido del inglés por Carlos Mario Mejía

NOTAS

- ¹ Agradezco a Laszlo Scholz y José Quiroga por invitarme a compartir este trabajo con estudiantes y colegas en las universidades de Oberlin y Emory respectivamente. Esta versión está amistosamente dedicada a Andrés Avellaneda.
- ² De hecho hubo al menos dos traducciones húngaras del poema; Laszlo Scholz compartió información conmigo acerca de la historia de las dos ediciones. Ver también la edición de Archivos (París, ALLCA, 2001) realizada por Éliada Lois y Ángel Núñez, 1222.
- ³ La poesía de Service está disponible en internet, así como en libro impreso. Cito aquí del sitio de Poesía vaquera que aparece en la bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA

- Hernández, José. *Martín Fierro*. Elida Lois y Angel Núñez, comp. Madrid: ALLCA, 2001.
- . *Martín Fierro; the Argentine Gaucho Epic*. Trad., intro. y notas de Henry Holmes. Nueva York: Hispanic Institute in the United States, 1948.
- . *The Gaucho Martín Fierro*. Walter Owen, trad. Oxford: Basil Blackwell, 1935.
- . *Martín Fierro*. Trad. C. E. Ward, revisada por Frank G. Carrino y Alberto J. Carlos. Albany: SUNY Press, 1967.
- . *Martín Fierro*. Frank G. Carrino, Alberto J. Carlos y Norman Mangouni, trad. Albany: SUNY Press, 1974.
- Holmes, Henry. *Martín Fierro: An Epic of the Argentine*. Nueva York: Hispanic Institute in the United States, 1923.
- Ludmer, Josefina. *The Gaucho Genre: A Treatise on the Motherland*. Patricia Owen Steiner, trad. Durham: Duke UP, 2002.
- Piglia, Ricardo. *The Absent City*. Sergio Waisman, trad. Durham: Duke UP, 2000.
- . *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- Service, Robert. "The Cremation of Sam McGee." <http://www.cowboypoetry.com/robertservice.htm#crem>.