

Entre la traducción y la interpretación poética: Carmen Leñero¹

Verónica Volkow Fernández²

La poesía y la música nacieron juntas. Desde el hexámetro dactílico de la épica homérica y posteriormente virgiliana, con su majestuoso porte recitativo, que iba siempre acompañado por música, hasta los dísticos elegíacos, con su hexámetro dactílico seguido de su pentámetro cataléctico, de un Solón, un Catulo, un Propercio, cuya ductilidad reflexiva admitía ser cantada, mediante acompañamiento de lira o de flauta, hasta metros de versos con diferentes tonos emocionales concebidos exclusivamente para el canto, como los sáficos, alcaicos, faleucos, aristofanios, asclepiadeos, alcmánicos, arquiloquios, que adoptan sus nombres de los poetas que los inventaron.

Dentro de una cultura oral, sin escritura, como la que albergó a la vieja epopeya homérica del siglo VIII antes de nuestra era, los rapsodas tenían que memorizar parrafadas completas de la *Ilíada* y la *Odisea* mediante un procedimiento en el que el ritmo del poema era fundamental (Galí, 1990). No se tienen registros de cómo los aedos griegos realizaban estas proezas mnémicas, pero sí sabemos que los bardos celtas eran encerrados en cuevas para evitar distracciones visuales y completar sus enciclopédicas memorizaciones. Esta absoluta concentración en la escucha rítmica, favorecida por la oscuridad, explica que fuera una profesión favorable a los ciegos (Galí, 1990).

La memoria, en todas sus acepciones –mítica, familiar, personal, histórica, rítmica, lingüística–, que debía ser dominada por los rapsodas, nos remite a la raíz misma de la poesía, y de hecho a la del idioma. No en vano la titánide Mnemósine, hija de Gea y Urano y madre de las nueve musas, que las concibió pernoctando con Zeus nueve veces (Paz, 1970), fue considerada diosa de la memoria. Entonces, la retención de muy largos poemas, a la que favorecía la melodía del verso, implicaba ciertamente un trabajo de atlética retención pero también, al pensar en la memoria de Mnemósine y las musas, el acceso a una dimensión mítica o espiritual que perforaba lo cotidiano uniéndolo a lo sagrado.

A casusa de lo anterior, el autor de los viejos poemas épicos se consideraba que era, no el poeta, sino las musas, esas hijas de la diosa de la memoria cósmica, Mnemósine. Así que esta memoria a la que se accedía mediante la música y el ritmo de los versos llevaba, no solo a recuperar grandes ilaciones de dáctilos y espondeos, sino también, como si de un traslado hipnótico se tratara, a acceder a la región de lo míticamente registrado, al *illo tempore*. La hipnotizante música del poema conducía, mediante un furor o locura sacra, a una poderosa experiencia de regresión más allá de la propia vida. De hecho, Mnemósine era también el nombre de un río, paralelo y contrario al del Leteo,

1 Reseña sobre Leñero, C. (2019) *¿De qué tamaño es el cielo? Breve antología musical de la poesía mexicana*, Ciudad de México: IIFL-FCE

2 Universidad Nacional Autónoma de México, México, ORCID iD 0000-0003-2831-6464, volkowfe@icluod.com

que atravesaban las almas en su camino mortuorio; la diosa de la memoria, a diferencia del Leteo que provocaba el olvido, sí permitía a las almas de los iniciados recordar lo ocurrido en sus viejas vidas. Nada era más importante para las primeras civilizaciones que la memoria, misma que era invocada por la música y el ritmo. En realidad, mediante ciertas melodías los pueblos primigenios siguen todavía invocando a los muertos.

Tenemos que pensar que, la prosodia poética, que llevaba al poema a convertirse en un objeto memorable, era también lo que lo emparentaba a la música, lo que lo convertía fácilmente en canción. La música fue, por lo tanto, el soporte original de la memoria. Antes de la invención de la escritura fonética –cuando los poemas no se escribían sobre papiros, pergaminos o piedras– se escribían sobre música, sobre melodías ajustadas a sus diferentes estructuras prosódicas; la música era su sostén estructural, energético y emocional (Paz, 1970).

La música permitía la reencarnación del pasado celebrado, su *vorstellung*, su mimesis en el sentido original, no de representación o simulacro, sino de expresión (Galí, 1970). Así que fue la música la sustancia de la primera voz de la memoria sobre el mundo, no solo poética sino también ancestral. Todas las musas son representadas, de hecho, portando sus habituales instrumentos: Terpsícore, la lira; Erato, la cítara; Calíope, la trompeta, por mencionar tres de ellas. También son las musas o sirenas las que recuerdan con su sonido a los planetas por donde tienen que orbitar. La música ha sido pensada por los místicos, que también la utilizan en su viaje interno, como una suerte de sintaxis cósmica, un verbo articulador de las esferas celestiales; la música es el verbo sideral mismo y está del otro lado de la moneda de la luz. Paralela a ésta, la luz ilumina y comprende, mientras la música recrea y expresa, repite el acto de la creación, recuerda el momento originario.

La palabra, el logos nace entre la luz y la música. La palabra poética vívidamente recuerda esta condición originaria. El *logos*, vuelto prosa, acabará por volverse abstracto, como una achatada moneda convencional; pero con la poesía, todavía portaba éste, gracias a la música, el cuerpo de la voz original, la primigenia materia fónica, el impulso audible de la primera emisión cósmica o divina.

Una vez adoptado por Grecia el alfabeto fonético, fue Simónides de Ceos, del siglo VI y V a.n.e., el primer poeta en escribir sobre piedra sus versos y el primer filólogo en fijar los textos homéricos. Este protosofista inventa, a su vez, la mnemotecnia, que fue una suerte de memoria espacial, muy diferente a la retención auricular de los viejos rapsodas (Galí, 1990). Llevaba ésta al ojo interno a hacer un recorrido ordenado por diferentes espacios arquitectónicos, *techné* que será heredado por la retórica, y sustituirá a la guía de los períodos musicales del oído homérico. Simónides, además de ser el primer poeta que comparó a la poesía con la pintura, fue el primero que cobró remuneración económica por sus versos; alegando que el poeta era el gran dueño de la memoria y quien preservaba la huella histórica de lo heroico; recordemos, simplemente su poema dedicado a los héroes caídos en Termópilas (Galí, 1990). De hecho, en Grecia, el precio de un poema superaba, por mucho, al que cobraban para los monumentos funerarios un Fidias o un Praxíteles (Galí, 1990).

La memoria, que se había apoderado de la dimensión del espacio, seguía siendo potestad de la poesía, aunque hubiese trasladado su soporte del ritmo musical a la escritura. Sin embargo, este cuerpo rítmico y musical la

acompañaría como parte de su fisonomía característica, de allí en adelante. También los trágicos griegos acompañaban sus versos con música, según nos informa Aristóteles en su *Poética*, al ser la melopea una de las partes fundamentales de la poesía dramática, junto con la trama, el espectáculo, el discurso, etcétera.

El acompañamiento musical, el ritmo de los pies, el número de éstos, caracterizaron muchos siglos a la poesía. Tras el *romanceamiento* medieval, la alternancia de sílabas largas y breves, se sustituirá por la de tónicas y atonas. El canon clásico pasa, mediante la cultura cortesana a la poesía provenzal del siglo XIII, en Francia, y a las cortes de amor y al *Dolce stil novo* en Italia. Dante llama a las nuevas refinadas formas prosódicas de su *Eloquentia Vulgaris* "Canzones" y Cavalcanti bautiza a una de sus creaciones más importantes como "Ballateta", figura a la que personalmente se dirige en segunda persona y usando el vocativo, en medio de una atmósfera de gran melancolía: "Perche'i non penso di tornar giammai,/ Ballateta en Toscana,/ Va tu legera e piana/ Dritt'a la donna mia,/ Chee per sua cortesia/ Ti farà molto honore" (Cavalcanti, 1976, p. 94).

Por otro lado, en España, las normas de prosodia estricta, que abandona el mester de juglaría por el de clerecía, durante el siglo XIII y XIV, provienen de la cultura eclesiástica, hasta que llega a darse, durante el Renacimiento, dentro de un contexto cortesano, la apropiación de los modelos petrarquistas.

Con la invención del poema en prosa, en el XIV, debido a las nuevas definiciones de la Poesía, escrita con mayúsculas, que hicieron los autores románticos, se prepara el camino del verso libre de mucha de la poesía contemporánea y la liberación del poema de su sometimiento a la canción. "El poema es el flujo espontáneo de poderosos sentimientos; y toma su origen de la emoción recogida en la tranquilidad" escribirá William Wordsworth (2001, párr. 26).

Cuando se llega a dar la musicalización de la poesía, como es el caso de esta antología de la poesía mexicana cantada, que elabora Carmen Leñero, o la que hizo también en su momento Joan Manuel Serrat, podríamos pensar que ésta entra en el ámbito de la traducción, de la traducción de esa dimensión fundamental de la poesía, que es la de la melopea; y que es la más inaccesible para las traducciones lingüísticas. Recordemos que Ezra Pound divide los constituyentes del poema en: logopea –discurso lógico–, fanopea –visualización– y melopea –música–. Estamos acostumbrados a pensar la traducción como un traslado del sentido lógico y referencial visual básicamente de un poema de un idioma a otro idioma, de Rimbaud del francés al inglés, por ejemplo, o de Catulo del latín al castellano. En estos traslados se llega a transmitir al idioma ajeno, en general, lo que Ezra Pound llama la logopea y la fanopea del poema original, pero queda inevitablemente fuera la melopea, el aspecto fónico y musical de los versos. Sin embargo, este registro energético de la emisión vocal original, era tan importante para un autor como Shelley, que consideraba a la traducción imposible:

De aquí lo vano de cualquier traducción: tan sabio sería meter una violeta en un crisol al fin de descubrir el principio formal de su color y su aroma como intentar transfundir de un lenguaje a otro las creaciones de un poeta. La planta debe volver a brotar de su semilla so pena de no dar flores: tal es el peso de la maldición de Babel (Shelley, 2001, p. 100).

Recordemos que Shelley definía a la poesía por su relación con lo sagrado, y dentro de esta posición extrema nos acercaríamos al poema como si fuera un mantra hindú, absolutamente intraducible, por lo tanto.

Pero para una perspectiva más hermenéutica, como la de Charles Sanders Pierce, la poesía siempre necesitará, de un receptor para completarse (2008; y McNabb, 2018); cercanos a esta línea otros autores consideran que la poesía no puede realizarse sino hasta que es leída, es traducida o reinterpretada, por un lector (Paz, 1970). De allí que la traducción, implícita en la recepción del lector, vendría a ser condición esencial, de la trinidad signica constituyente: el poeta o Dios padre, el poema o espíritu santo que es lo que se va a transmitir, y el lector o hijo crístico receptor, quien recibe el milagro de esta comunicación de la creación. La poesía tendría así que volver a recrearse (por el lector o el traductor) para que pueda resurgir el milagro de la creación, para que transmita esa emoción, la más poderosa de todas, la creatividad. En cierto sentido, podríamos decir, que la creación con su energía divina, mediante el poema, vuelve a reencarnar en el lector, en el traductor o en el intérprete.

Y es esta reinterpretación de grandes poemas originales la que nos vamos a encontrar en la pequeña antología musicalizada de la poesía mexicana que presenta Carmen Leñero. Celebramos, por lo tanto, esta breve pero sustanciosa y muy disfrutable antología de poemas transformados en canciones de diversos géneros, que nos presenta la autora de estos dos discos. Con su educada, versátil y bella voz –y tras un enorme trabajo de creación y de producción musical– podemos reencontrarnos con importantes poemas de la tradición literaria mexicana en soportes musicales muy sorprendidos.

En las composiciones musicales intervino la misma autora y otros compositores como Alejandro Pérez, David, Haro, Mauricio Díaz, o hasta el mismo Jaime Moreno Villarreal entre otros. Los músicos también son múltiples como Arturo Gonzáles Vivero, Astrid, Cruz, Mónica del Águila, entre otros. Diversos son los géneros musicales e instrumentos que incluye en este trabajo, sacando, con mucha fortuna, a los textos poéticos del *leid* tradicional y acercándolos a expresiones musicales más populares y latinoamericanas. Leñero audazmente reúne en estos discos el madrigal, la balada, el *fox trot*, el *bosanova*.

También es interesante el espectro temporal de los poemas que abarca desde el mundo prehispánico con el príncipe Nezahualcóyotl, pasando por el madrigal de Gutierre de Cetina, y el soneto elegíaco de Sor Juana Inés a la Marquesa de Mancera, durante el virreinato; atraviesa poetas nacidos durante el XIX como Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera, Ramón López Velarde, Efrén Rebolledo y José Juan Tablada; aborda también a autores del período de la generación de contemporáneos como Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Concha Urquiza; no abandona tampoco a poetas que traspasaron la mitad del XX como Rosario Castellanos, Efraín Huera, Jaime Sabines y Octavio Paz, y llega hasta hoy con autores activos durante el siglo XXI como José Luis Rivas, Antonio Del Toro, Coral Bracho y la de la voz. Celebramos con entusiasmo la aparición de esta traducción musical de la poesía mexicana, este esfuerzo que hace regresar a la poesía a su acompañamiento primigenio, hoy perdido, que es el de la música.

REFERENCIAS

Aristóteles (2011). *Poética*. Ciudad de México: UNAM

Cavalcanti (1976) *Rimas*. Barcelona: Seix Barral.

- Dante, A. (1965) *Obras Completas*, Madrid: BAC.
- Encyclopaedia Britannica. *Lethe*, recuperado de <https://www.britannica.com/topic/Lethe>,
- Galí, N. (1999) *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El acantilado.
- Leñero, C. (2019) *¿De qué tamaño es el cielo? Breve antología musical de la poesía mexicana*. Ciudad de México; IIFL, FCE.
- McNabb, D. (2018) *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Pierce*. Ciudad de México, FCE.
- Paz, O. (1970) *El arco y la lira*. Ciudad de México: FCE.
- Pierce, C.S. (2008). *Collected Papers of Charles Sanders Pierce*. Cambridge, Harvard University Press.
- Pound, E. (1970). *El arte de la poesía*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Shelley B. P. (2001). *Ensayos escogidos*. Barcelona: Los Cinco Elementos
- Wordsworth, W. (1800). William Wordsworth. En W.Eliot (Ed.) *The Harvard Classics. Famous prefaces. Volumen 39*. New York: P.F Collier y Son. Recuperado de: <https://www.bartleby.com/39/36.html>,