

Goenaga, Francia Elena, comp. *Poéticas de la traducción*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2012. 158 págs.

En su introducción (“La traducción de poesía en Colombia: un homenaje”), Francia Goenaga sostiene que “la poesía traducida y leída en Colombia está hecha, casi totalmente, por poetas” (1), y menciona las tres preguntas que podrían dirigir las reflexiones de los once artículos que componen el libro: “¿en qué consiste, entonces, el oficio del poeta-traductor?”, “¿qué proponen los poetas-traductores que lean los colombianos, en el momento de publicación y circulación de las revistas y obras traducidas?” y “¿qué papel cumplen las revistas en este proceso?” (2). Para encontrar la respuesta a estas preguntas, Goenaga divide el libro en dos apartados. En el primero, “Sobre la traducción”, se reúnen seis artículos, entre los cuales algunos proponen reflexiones teóricas sobre la traducción literaria a través del análisis de la labor de ciertos poetas-traductores colombianos; otros reflexionan sobre el oficio del traductor a partir de su propia experiencia en dicha labor. En el segundo apartado, “Las revistas”, hay cinco artículos dedicados a las publicaciones *Espiral*, *Mito* y *Eco*.¹

Sin embargo, dada la amplitud de intereses y de autores tratados y referenciados, y dada la diferencia entre procedimientos, bases teóricas y lo que podríamos llamar los objetivos últimos de cada uno de los textos, las preguntas planteadas por Goenaga en su introducción parecen responderse de forma un tanto dispersa. Hay, más bien, una pregunta constante, en todo el libro, por las diversas relaciones que se establecen entre los traductores colombianos —también pueden ser extranjeros asentados en el país o traductores extranjeros de poesía colombiana— y los autores que estos han traducido. En la experiencia concreta de traducir, en la cual se materializa la relación entre traductor y autor traducido, “se teje”, escribe una de las

1 Sobre la procedencia de los textos, en la contratapa del libro se dice que los artículos “fueron leídos en el Seminario sobre Poéticas de la Traducción, organizado por Francia Elena Goenaga (Universidad de los Andes) en la Biblioteca Nacional, los días 18, 19 y 20 de noviembre de 2008”.



autoras del libro parafraseando a Antoine Berman, “la noción de *límite*, esbozada en que la práctica de la escritura —en el caso de la traducción, posiblemente de reescritura— implica juicios sobre las fronteras que tal ejercicio impone y otorga al autor o al traductor” (103). La experiencia de la traducción lleva consigo, entonces, la constatación de la existencia de una frontera lingüística, cultural, histórica o espiritual entre el traductor y el autor traducido, y cada traductor buscaría abordar de manera distinta esta cuestión. *Poéticas de la traducción* podría leerse, entonces, como un abanico de las posibles posturas que los poetas-traductores, los traductores de oficio y los académicos colombianos han adoptado frente a la existencia de esta frontera.

Llama la atención, siguiendo el planteamiento anterior, que el primer artículo esté dedicado a la labor de traductor de Miguel Antonio Caro, quien resolvió el problema de la frontera de forma bastante particular. Doris Castellanos Prieto, la autora de “Miguel Antonio Caro como poeta-traductor”, parte de la constatación de que, para Caro, la lengua castellana era hija legítima de la latina. La cultura latina había sido portadora de cierto ideal de lo bello y lo divino, presente en la fe católica, y en la lengua castellana había una unidad con aquel sentido de trascendencia y belleza estética incubado en la cultura precedente. La traducción de autores latinos, como ejercicio fronterizo, no significó para Caro un problema, al contrario: implicó una continuidad entre la cultura latina y la hispánica, y el sentimiento de una unidad entre ambas. Esta unidad permitió a Caro entender la lengua latina como “norma de uso de la lengua castellana”, por lo que su labor traductora se convirtió “en un ejercicio de conocimiento profundo, no solo del castellano, sino de la forma de escribir[lo] correctamente” (19).

En cambio, la traducción de otras lenguas llevaba consigo, para Caro, el peligro del contagio. En sus propias palabras, citadas por Castellanos Prieto, el “estudio de las lenguas extranjeras [...] debiera limitarse a lo indispensable en la vida”; si no, estas lenguas corroerían a la propia y la llevarían a su fin, pues “la nación que se deja despojar de su idioma propio pierde el último apoyo de su independencia intelectual y deja, propiamente hablando, de existir” (25). Por eso, para Caro, la labor del traductor es indispensable en la conservación de una identidad nacional; al reconocer la frontera que separa dos culturas, hay que ser cautelosos en el intercambio. Del traductor dependía, para Caro, que los contenidos de otras lenguas “llegaran a la castellana [...]

sin causarle ningún perjuicio, sin dañarla” (27). El oficio del traductor tiene como condición “mantener la pureza de la lengua de llegada” (27).

La posición de Caro frente a la traducción es bastante particular si se compara con la de otros poetas-traductores analizados en el libro: Andrés Holguín, traductor de Charles Baudelaire, y José Manuel Arango, traductor de Emily Dickinson. Los encargados de hacer los análisis de sus traducciones son Goenaga y Jairo Hoyos, respectivamente, y ambos entienden la traducción como un proceso dinámico de interpretación. Por ello, algo en lo que parecen coincidir Holguín y Arango es en que transforman al autor traducido, según sus intereses particulares. Goenaga sostiene en su artículo “Entre traducción y crítica portátil” que, con la exclusión de ciertos poemas de su traducción selecta de *Las flores del mal*, Holguín busca deshacer el vínculo que existe entre Baudelaire y el Romanticismo, debido a una valoración negativa, por parte de Holguín, de dicho movimiento. Por su parte, Hoyos sostiene en su artículo, “¿Cómo casi sobrevivo a un gran amor? La traducción como testimonio en José Manuel Arango”, que el poeta colombiano, en su traducción del poema “1695”, de Dickinson, interpreta de forma particular su sentido. Lo que en el original es extensión de la soledad desde el mundo exterior hacia el alma del sujeto, en la traducción de Arango es comparación “entre la aparente compañía de las soledades (del mar, del espacio y de la muerte) y la soledad del alma humana consigo misma” (50).

A este proceso de transformación Goenaga lo llama “crítica portátil”, algo que también se podría definir como la crítica implícita que el traductor hace a la hora de ejecutar su labor: “en su pregunta por lo que el poema quiso o no quiso decir”, el traductor “no hace otra cosa que llevar consigo una crítica portátil que pone a funcionar a la hora de elegir y de mostrar a un público lector su versión de la obra traducida” (42). Hoyos interpreta el mismo proceso como las distintas formas en las que cada traductor se enamora de la obra traducida; el amor no es unívoco, irradia en varias direcciones: “el poema le es infiel y fiel a todos; [...] lo que el poema/poeta quiso decir o no decir a José Manuel Arango —y a su traducción— difiere de lo que oyó Silvina Ocampo” (51), otra traductora del mismo poema.

Por otra parte, Holguín y Arango reaccionan de formas distintas frente al problema de la frontera. Holguín, dice Goenaga, “da por sentada la imposibilidad de ciertas traducciones, pero reconoce que en parte la función de la traducción es ‘buscar equivalencias poéticas’ en la capacidad

expresiva de otro idioma” (41). Del reconocimiento de que la frontera es imposibilidad se deduce la existencia de un “arquetipo nunca alcanzado” (42), que es la posibilidad de traducir completamente. Perseguir ese ideal a través de una correspondencia rítmica —que es lo que intenta Holguín al querer conservar el ritmo del original en sus versiones— hace que la traducción tenga “el mismo objetivo de la poesía simbolista”, dice Goenaga; “la traducción, en este sentido, es alegoría del poema” (42). Hoyos sostiene algo un poco distinto: “como afirma Octavio Paz, la labor del traductor es, al contrario del oficio del poeta, la de poner en rotación los signos que en el poema original quedaron fijados” (46). Lo que para Goenaga, analizando a Holguín, es búsqueda de correspondencias a través del ritmo para llegar a un ideal inalcanzable, para Hoyos es avivamiento de signos que estaban estáticos y, en la traducción que hace Arango, eso conlleva un “*continuum* de experiencias ante la poesía” (51). La frontera que separa al traductor del autor traducido motiva esta serie de movimientos: hay hallazgos del poeta-traductor, eso se llama correspondencia; hay puentes que se trazan, que extienden y permiten seguir el camino del original en su traducción, eso se llama continuidad. En estos dos movimientos de la traducción se pueden entender también las posiciones sostenidas por los demás autores a lo largo de este libro.

En los otros artículos, escritos por traductores de oficio con una amplia trayectoria, hay presentes reflexiones cercanas a las ideas de correspondencia y continuidad, de hallazgo y puente. Álvaro Rodríguez Torres —poeta y traductor de Baudelaire, de Derek Walcott y de Vinicius de Moraes para El Áncora Editores— sostiene en su artículo “Traducción y decapitación. Entre la fidelidad y la tradición” que la traducción de poesía “tiene que ver con la transmigración de las almas, tiene que ver con metempsicosis según Pitágoras” y, en este estado vehemente de correspondencia entre espíritus, asegura que “puesto que la traducción existe, toda poesía se puede traducir” (59). Por ello, cuando de traducción se trata, “no hay fórmulas; hay hallazgos, hallazgos de otros las más de las veces” (61). Sin embargo, Rodríguez Torres parece reconocer la naturaleza ideal de esta posición y hacia el final del artículo menciona, también, la posición absolutamente contraria: cita a Paul Ricœur para decir que abandonar el sueño de la traducción perfecta “es la confesión de la diferencia insuperable entre lo propio y lo extranjero” (63). La búsqueda del hallazgo parece ser algo que Rodríguez Torres persigue,

aun siendo consciente de que “no hay traducción perfecta. La traducción perfecta sería ya, de por sí, el original” (63). La correspondencia parece ser más un anhelo que un logro: “el deseo de traducción”, dice, “es superior a la traducción misma” (63).

En su práctica de traductor de María Mercedes Carranza, Michael Sisson parece perseguir, al igual que Rodríguez Torres, cierta correspondencia entre traducción y obra traducida: “la traducción es a veces un trabajo minucioso que lleva al traductor a lugares inesperados en busca de *le mot juste* [la palabra exacta]; encontrarlo es para mí una de las grandes satisfacciones de la obra” (73). Para llegar a ese hallazgo, Sisson postula en su artículo, “Contextos, paratextos, intertextos: María Mercedes Carranza en inglés”, tres categorías para la labor traductora —“la competencia lingüística, la práctica crítica y el oído poético” (65)— con las que busca llegar a “la comprensión cabal del texto original”; busca volverse el lector ideal que “podría identificarse en lo posible con ‘el autor tal como este era y estaba en el momento mismo de producir el texto’” (66). Un migrar del alma en la obra traducida, habría escrito Rodríguez Torres. Pero Sisson nombra otra idea, más cercana a la noción de que la traducción no es una búsqueda de correspondencias, sino una continuación, el despliegue de una nueva obra que continúa la anterior. Sisson dice que “el producto de todo este proceso es un nuevo poema” (66); ve la traducción como un tipo de trasplante de la semilla, que es el texto original, “en el suelo de la nueva lengua, donde crece y florece otra planta, diferente (el nuevo poema)” (67).

La misma oscilación entre imposibilidad y deseo que estaba presente tanto en Holguín como en Rodríguez Torres aparece, de nuevo, en Nicolás Suescún, poeta y traductor de Arthur Rimbaud —entre otros autores— para El Áncora Editores. Dice en su artículo “El azaroso oficio del traductor” que la base de la tarea de este es “ideal pero imposible”, es “la lectura total, la comprensión de todos los niveles del significado” (76). El traductor, para Suescún, no debe ser creativo; puede ser “imaginativo, tal vez, pero solo en la búsqueda del significado exacto del poema” (77). Hablar de exactitud en la traducción, de lecturas totales, de lo que podríamos llamar correspondencias perfectas, es posible si se entienden las fronteras lingüísticas como un obstáculo para la comunicación completa, y la traducción como una forma de sobreponerse a las fronteras y restaurar la comunicación ideal. Si “todos pensamos, en otras palabras, las mismas cosas, pero las decimos en una forma distinta”, el traductor, entonces, desafiaría “la sentencia divina

y trataría de reestablecer esa unidad lingüística perdida” (81). Pero esa restitución de la unidad es “una batalla perdida de antemano” (81).

Suescún parece decir que existe una especie de sentido total del texto, un espíritu unívoco (opuesto al amor “multívoco” del que hablaba Hoyos en su artículo) que se intenta capturar de forma fallida en la traducción: “Aunque, creo yo, se debe buscar la mayor literalidad posible (si se entiende, aunque no sea exactamente lo mismo, como sinónimo de fidelidad al sentido, o como se decía antes, ‘a la letra y al espíritu’), la literalidad absoluta es imposible” (82). Y es imposible porque la grandeza de un escritor está en la ambigüedad de sus palabras, “esas palabras son inmensas y multiformes, y la materia con la que hace su poema es precisamente esa especie de infinitud de la lengua” (75); el traductor nunca agotará su sentido, lo que, dice Suescún para concluir, “no quita que todos busquemos captar el espíritu de las obras” (88). El deseo de traducción —en este caso, de captación del sentido total de la obra— es más grande que la traducción misma, como había dicho ya Rodríguez Torres. La frontera se reconoce como infranqueable y el traductor se arroja a un deseo infatigable, impulsado por la misma imposibilidad.

En el artículo “Transfórmase el amante. El oficio del poeta-traductor en la revista *Espiral*”, María José Montoya muestra esas dos posiciones contrarias presentes en el pensamiento de Suescún para ejemplificar la forma en la que se consideraba el oficio de la traducción en dicha revista. En el número 51, de 1954, Carlos López Narváez publicó un artículo en el que justificaba su labor como traductor bajo el argumento de que la obra traducida había sido siempre, para él, la expresión de algo que vivía en su propio espíritu. Hay una correspondencia entre el alma del traductor y el espíritu del poema que motiva el deseo de traducción; la frontera se franquea, entonces, volviéndose el otro, transformándose el que ama la obra en cosa amada, en la obra misma. La posición absolutamente contraria había sido publicada en el número 14, de 1948, y corresponde a Fernando Charry Lara. Para él, la palabra en el poema tiene cierto grado de abstracción que le impide significar algo más que un estado del alma, lo que hace imposible, dice Charry Lara citado por Montoya, que “pueda tener, en otro sitio, en otro clima físico y espiritual [...] el equivalente tan exacto que se pretende” (108). Según esta visión, la frontera espiritual es imposible de franquear: no hay posibilidad de transformación, de transmigración del alma.

Melisa Restrepo, en su artículo “*Mito y Eco*: traducción de literatura, transformación de la cultura”, señala que en estas dos publicaciones la traducción fue puente que permitió la continuación de una literatura en otra; posibilitó una apertura, fue un “espacio de diálogo entre culturas” en el que “la recepción de textos extranjeros y su transposición a otras lenguas” amplió “el horizonte de visión de su receptor”, los lectores colombianos, y ofreció “parámetros de comparación y de creación autónoma” (122). Para *Eco*, por ejemplo, esta ampliación del horizonte tuvo que ver con “la formación de concepciones más o menos estables de la identidad propia mediante la delimitación de la ajena” (124). Gabriel Rojas, en su artículo “El Occidente de la revista *Eco*. Notas sobre los primeros quince años de la publicación”, amplía la hipótesis de Restrepo. *Eco* había cumplido una función de enlace entre Colombia y el continente europeo, pero dicho puente, dice Rojas, “se encuadra en el proyecto de entender, expandir y defender aquello que se considera Occidente” (134): se trata de “entender Occidente para poder incluirnos en él y eventualmente construirlo” (136). La traducción se vuelve “una forma de autocomprensión para la nueva corriente intelectual de la época” (134). La traducción, vista en la revista como puente, permitió entender mejor la cultura propia a través del diálogo con una ajena.

Óscar Torres Duque es el autor del último artículo, “Ernesto Volkening y la revista *Eco*: algunas consideraciones trasatlánticas”. El de Volkening es un caso muy particular, pues se trata de un autor belga que se instala en Colombia y traduce para *Eco* poemas, artículos y novelas escritos en francés y alemán. Las traducciones de Volkening en *Eco* y los comentarios críticos que acompañaban dichas traducciones permiten comprender ciertos temas y preocupaciones centrales de la obra de este autor, sostiene Torres Duque. Por ejemplo, el periodo de Volkening como director-redactor de *Eco* empieza “con ese número especial dedicado al mito”, en el que se incluye su ensayo “El paisaje mítico de la infancia”, “sin duda uno de los más definitorios para entender el perfil ético e ideológico de don Ernesto” (143).

Bajo la perspectiva de comprender a un autor a partir de sus decisiones de traducción y sus comentarios a las traducciones, Torres Duque señala, particularmente, el caso de un poema y un episodio novelesco del autor belga Franz Hellens. En el comentario a su traducción de este autor, dice Torres Duque, Volkening habló de “la hibridación cultural de Bélgica” que, a su vez, era para él “un símbolo de Europa y de esa extensión y complementación

de Europa” que el traductor belga llamaría “el reino intermedio [...] por el cual, o desde el cual, o en el cual, un extranjero o exiliado se restituía al origen desde una nueva patria” (146). Así podría entenderse la labor de traducción de Volkening, como la construcción de un puente entre su nueva patria, desde la que traduce, y sus orígenes europeos, los autores traducidos. Traducción significaría, para este autor, restitución, extensión a través del intercambio cultural; “un reino intermedio euroamericano, un mundo espiritual de una extensión, una profundidad, una plenitud tales que ningún individuo por sí solo hubiera podido engendrarlo” (149), anota Volkening en sus diarios, citados por Torres Duque.²

El libro compilado por Goenaga parte del interés por “retomar el ‘hilo’ suelto en las investigaciones de otros” (1) y busca ofrecerse “al lector como una invitación para continuar los estudios sobre traducción, que no abundan en nuestro medio” (11). La invitación, cinco años después, sigue abierta. *Poéticas de la traducción* podría ser, eventualmente, un impulso para investigaciones más sistemáticas, ordenadas y ambiciosas. Se me ocurre, por ejemplo, un estudio de los autores-traductores representativos del país a lo largo del siglo XIX y/o del XX, a partir, quizá, de la forma en la que cada uno resuelve el problema de los límites y las fronteras con el autor, la obra o la lengua traducidos. Los perfiles que se enmarquen entre Caro y Volkening podrían decir mucho sobre el estado de la traducción literaria en el país: de lograrse un trabajo así, el libro compilado por Goenaga habría cumplido su misión de abonar la tierra para cosechas futuras.

Johnny Martínez Cano

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

2 Torres Duque anota que la imagen de ese origen con el que se tiende un puente es, para Volkening, la de una Europa decadente; es la imagen “del mundo que oscurece o atardece, se embriaga de muerte y se cae” (151), una Europa que tiene que atravesar el siglo XX en medio de guerras. Torres Duque pone como ejemplo de cristalización de dicha imagen la traducción de Volkening del poema “Mitad de la vida”, de Hölderlin. A diferencia del “Hölderlin ambiguo, el irredento y dionisiaco” que el siglo XX había querido asimilar, Volkening desarrolla en su traducción una imagen del poeta que es apolínea, arquitectónica, “de una sagrada moderación” (155). Aunque la traducción es considerada pomposa, de vocabulario tradicionalmente poético y anacrónica por Nicolás Suescún, Volkening perseguía cierta “plenitud de la luz a punto de venirse abajo” (151), imagen de Europa, del origen, para él.