

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 19, N.º 2, JULIO - DICIEMBRE 2017

ISSN (impreso): 0123-5931 - (en línea): 2256-5450
doi: <http://dx.doi.org/10.15446/lthc>

Revista semestral del Departamento de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co
Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co
© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editora

Carmen Elisa Acosta Peñaloza
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editora invitada

Patricia Simonson
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Comité asesor interno

Universidad Nacional de Colombia: Patricia Trujillo Montón, Diana Diacuonu, Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otáloro, Enrique Rodríguez, Ángela Robledo, Victor Viviescas, Diógenes Fajardo Valenzuela, María del Rosario Aguilar, Anastasia Belousova.

Comité editorial

David Jiménez Panesso (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Jarmila Jandová (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Bernardo Subercaseaux (Universidad de Chile), Fabio Jurado (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Cristo Figueroa (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Luz Mary Giraldo (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Liliana Ramírez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Francia Goenaga (Universidad de los Andes, Colombia), María Cándida Ferreira (Universidad de los Andes, Colombia), Miriam Di Gerónimo (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), David Konstan (Brown University, Estados Unidos), Francisca Noguerol (Universidad de Salamanca, España), Susana Seguín (Université Paul-Valéry Montpellier III, Francia), Beatriz J. Rizk (Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami, Estados Unidos).

Comité científico

Beatriz González Stephan (Rice University, Estados Unidos), Martha Luana Canfield (Università degli Studi di Firenze, Italia), François Perus Coïntet (Universidad Nacional Autónoma de México), Fabio Akcelrud Durão (Universidade Estadual de Campinas, Brasil), Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, España), Eric Culhed (Uppsala universitet, Suecia), Nieves Baranda Leturio (UNED, España).

Editores asociados

Hugo Hernán Ramírez Sierra (Universidad de los Andes, Colombia), Juan Zapata (Université Charles de Gaulle, Lille 3, Francia), Francy Moreno (Universidad del Atlántico, Colombia), Juan Manuel Ruiz Jiménez (Universidad del Norte, Colombia), Eugenia Varela (Universidad de la Salle, Colombia), Amor Hernández (cilha, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Norma Stella Donato Rodríguez (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Jimena Gamba Corradine (Universidad Autónoma de Barcelona, España), David Leonardo Espitia Ortiz (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), José Francisco Sanchez Osorio (Université Toulouse-Jean Jaurès, Francia), Camilo Castillo Rojo (University of British Columbia, Canadá), Mario Alejandro Molano Vega (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Alexander Caro Villanueva (Universidad de los Andes, Colombia), Ana Cecilia Calle (University of Texas at Austin, Estados Unidos), Jaime Andrés Baez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Camilo González (Universidad de la Salle, Colombia), Jaime Palacios (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Iván Jiménez (University Paris-Est Créteil, UPEC, Francia), Lina Cuellar (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia).

Asistentes editoriales

Johny Andrés Martínez Cano (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Ana Virginia Caviedes Alfonso (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Jesús Ricardo Córdoba Perozo (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá).

Asesor editorial

Manfred Aceró Gómez (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; Universidad Cooperativa de Colombia, Bogotá).

Rector de la Universidad Nacional de Colombia

Ignacio Mantilla Prada

Vicerrector de sede Bogotá

Jaime Franky Rodríguez

Decana de la Facultad de Ciencias Humanas

Luz Amparo Fajardo

Vicedecana Académica

Nohra León Rodríguez

Vicedecana de Investigación y Extensión

Constanza Moya Pardo

Directora del Departamento de Literatura

María del Rosario Aguilar Perdomo



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria, ed. 205
Tel. 3165000 ext. 16208
Bogotá, D. C.

Director de Centro Editorial: Camilo Baquero Castellanos

Diseño de carátula: Andrés Marquínez C.

Diagramación: Yully P. Cortés H.

Corrección de estilo: Angie Bernal

Traducción de resúmenes al inglés: Rosario Casas

Traducción de resúmenes al portugués: Ronanita Dalpiaz

Impresión: Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.

Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en

Índices



Emerging Sources
Citation Index
(Thomson Reuters)

WEB OF SCIENCE™



SciELO Citation Index
(Scientific Electronic Library Online)

SciELO Colombia
(Scientific Electronic Library Online)

Bases bibliográficas



Revistas Científicas de América Latina
y el Caribe, España y Portugal
RedalyC



MLA
(Modern Language Association)



Linguistics & Language Behavior
Abstracts
(LLBA)



Academic
Search Premier



REDIB
(Red Iberoamericana de Innovación
y Conocimiento Científico)



CLASE
(Universidad Nacional
Autónoma de México)

Otros sistemas y directorios



Directory of Open Access Journals
DOAJ



DIALNET
(Universidad de la Rioja)



ROAD
(Directory of Open Access
Scholarly Resources)



Latindex



Google Scholar



Publindex
(Colciencias, Colombia)

Contacto

Universidad Nacional de Colombia
Código postal: 111321, 111311.

Carrera 30 n.º 45-03, Bogotá, D. C.

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Edificio Manuel Ancízar, of. 3055
Tel: (57-1) 3165229, Fax: (57-1) 3165229
Correo electrónico: revliter_fchb@unal.edu.co
Página web: www.literaturathc.unal.edu.co

Canje

Dirección de Bibliotecas. Grupo de Colecciones
Hemeroteca Nacional Carlos Lleras Restrepo
Av. El Dorado n.º 44A-40, Bogotá, Colombia
Telefax: (57-1) 3165000, ext. 20082. A.A. 14490
canjednb_nal@unal.edu.co

Suscripción

Siglo del Hombre Editores
Cra. 31A n.º 25B-50 / Bogotá, Colombia
Pbx: 3377700
www.siglodelhombre.com

Distribución y venta

UN La Librería, Bogotá

Plazoleta de Las Nieves

Calle 20 n.º 7-15

Tel. 3165000 ext. 17639

~~

Ciudad Universitaria

Auditorio León de Greiff, piso 1

Tel.: 316 5000, ext. 20040

www.unlalibreria.unal.edu.co / libreriaun_bog@unal.edu.co

Edificio Orlando Fals Borda (205)

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas
Rogelio Salmona (225)

~~

La Librería de la U

www.lalibreriadelau.com

El contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons de “reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas”, Colombia 4.0, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 19, N.º 2, JULIO-DICIEMBRE DEL 2017

ISSN (impreso) 0123-5931 – (en línea) 2256-5450

www.literaturathc.unal.edu.co

Revista semestral del Departamento de Literatura

Facultad de Ciencias Humanas

Universidad Nacional de Colombia

LITERATURA Y TRADUCCIÓN

Contenido

Contents

Conteúdo

11 · Literatura y traducción

Artículos Articles Artigos

19 · Baudelaire: traductor-auctoritas

Baudelaire: Translator-Auctoritas

Baudelaire: tradutor-auctoritas

JUAN ZAPATA

Université Charles de Gaulle — Lille III, Lille, Francia

51 · La traducción del cuento policiaco en dos revistas colombianas de primera mitad del siglo xx: *Chanchito* y *Crónica*

The Translation of Detective Stories in Two Colombian Magazines of the First Half of the Twentieth Century: Chanchito and Crónica

A tradução do conto policial em duas revistas colombianas da primeira metade do século xx: Chanchito e Crónica

ANA MARÍA AGUDELO

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

DIANA PAOLA GUZMÁN

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia

79 · La traducción de la poesía multilingüe chicana al francés: un estudio de caso

The Translation of Multilingual Chicano

Poetry into French: A Case Study

A tradução da poesia multilíngue chicana ao francês: um estudo de caso

ANDRÉS ARBOLEDA TORO

Universidad de Cundinamarca, Girardot, Colombia

117 · Los ecos de la ausencia. Sobre la traducción de *Agamenón* de Esquilo por Ferdinand de Saussure

Echoes of Absence. Regarding Ferdinand de Saussure's

Translation of Aeschylus' Agamemnon

Os ecos da ausência. Sobre a tradução de Agamêmnon de Ésquilo por Ferdinand de Saussure

CLAUDIA MEJÍA QUIJANO

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

147 · “Call it my revenge on English”: “Negocios” de Junot Díaz y sus traducciones disonantes

“Call it my revenge on English”: “Negocios”

by Junot Díaz and Its Dissonant Translations

“Call it my revenge on English”: “Negocios”

de Junot Díaz e suas traduções dissonantes

KAREN LORRAINE CRESCI

Universidad Nacional de Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina

183 · La invención de un catálogo. Políticas de traducción en editoriales literarias recientes de Argentina

The Invention of a Catalogue. Translation Policies

in New Literary Presses in Argentina

A invenção de um catálogo. Políticas de tradução

em editoras literárias recentes da Argentina

SANTIAGO VENTURINI

Ihucso Litoral — Conicet, Santafé, Argentina

203· Leer como escribiendo. Deseo y traducción en Aldo Oliva

Reading as Writing, Desire and Translation in Aldo Oliva

Ler como escrevendo. Desejo e tradução em Aldo Oliva

BRUNO CRISORIO

Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina

Notas Notes Notas

231· Apuntes para una teoría de la traducción latinoamericana

Notes toward a Latin American Translation Theory

Anotações para uma teoria da tradução latino-americana

MARTÍN GASPAR

Bryn Mawr College, Pensilvania, Estados Unidos

247· “Elevación”: un poema no traducido por Andrés Holguín

“Elevation”: A Poem Not Translated by Andrés Holguín

“Elévation”: um poema não traduzido por Andrés Holguín

FRANCIA ELENA GOENAGA OLIVARES

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

259· A contribuição da tradução no suplemento

literário *Letras & Artes* (1946-1954)

El aporte de la traducción en el suplemento

literario Letras & Artes (1946-1954)

The Role of Translation in the Literary

Supplement Letras & Artes (1946-1954)

ELDINAR NASCIMENTO LOPES

Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil

IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL

Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil

**275· Traducir el exilio. Traducir el país natal:
notas sobre una experiencia**

Translating exile. Translating the Native

Country: Notes on an Experience

Traduzir o exílio. Traduzir o país natal: anotações sobre uma experiência

LAURA RUIZ MONTES

Ediciones Vigía, Matanzas, Cuba

291· La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción

The Creativity of the Literary Translator and the Illusion of Translation

A criatividade do tradutor literário e a ilusão de tradução

JARMILA JANDOVÁ

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Traducciones *Translations* Traduções

317· Presentación

Nota de presentación de CARLOS EFRÉN VILLAMIZAR

MOGOLLÓN y JOHN ALEXÁNDER MARTÍNEZ NIÑO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

**319· La traducción en sentido amplio.
A propósito de Edgar Poe y sus traductores**

YVES BONNEFOY

Collège de France, París, Francia

339· Marguerite Yourcenar, traductora

IVO R. V. HOEFKENS

Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken, Amberes, Bélgica

367· Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*

JOSEPH WAGER

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

375· Goenaga, Francia Elena, comp. *Poéticas de la traducción*

JOHNY MARTÍNEZ CANO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

383· Simeone, Bernard. *Écrire, traduire, en métamorphose. L'atelier infini*

CAROLINA VILLADA CASTRO

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

389· Romero López, Dolores, ed. *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*

MARTA CORREA ROMÁN

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

397· Berman, Antoine. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*

ANA VIRGINIA CAVIEDES ALFONSO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

405· Índice acumulativo de artículos publicados en
Literatura: teoría, historia, crítica vol. 19 del 2017

411· Convocatoria de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 21, n.º 1

Call for Papers *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 21, n.º 1

Edital *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 21, n.º 1

417· Instrucciones para los autores

Instructions to Authors

Instruções aos autores

453· Anuncios

Literatura y traducción

DESDE HACE UNOS DIEZ AÑOS, en el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional se vienen dando procesos de investigación y docencia en literatura comparada, impulsados principalmente por profesores cuyos campos de trabajo se centran en la bien o mal llamada “literatura universal”. Uno de los frutos de estos procesos fue, en el 2013, el número monográfico 15.1 de nuestra revista, dedicado a la Literatura comparada y coordinado por los profesores William Díaz Villarreal, Patricia Trujillo Montón y Patricia Simonson. Este número incluyó un abanico de estudios sobre los diálogos internacionales e interdiscursivos (entre literatura e historia, literatura y pintura, cine, música, y hasta arquitectura) que caracterizan la disciplina. Pero faltaba abordar los problemas inherentes a otra vertiente clave del campo de la literatura comparada: la relación entre literatura y traducción. Este es el tema del presente número, cuya convocatoria proponía una reflexión sobre temas como los procesos de recepción y difusión de las obras en otros medios culturales y lingüísticos por medio de la traducción, o la función crítica y transformativa de la traducción frente a la obra fuente, o el papel insoslayable de la traducción, y las traducciones, en la enseñanza de la literatura. Es decir que nos propusimos una reflexión sobre esta actividad y sus resultados en el sentido preciso del término *traducción* —el de verter un texto de una lengua natural a otra— sin tocar los sentidos más amplios hacia los cuales a menudo se abre el concepto, de la mano de la *transmutación* y *transposición* jakobsonianas. También es importante notar que hablamos aquí de traducción *literaria*: nuestras preocupaciones en este número no son propiamente traductológicas, sino literarias y comparatistas, y apuntan a explorar la importancia de la traducción lingüística, y de los estudios de traducción, para los procesos propios de nuestro campo.

Esta definición del concepto, por restringida que parezca, no deja de ser el umbral de un sinnúmero de interrogantes: sobre la posibilidad misma de dar plenamente acceso, en otra lengua, a la riqueza de la obra original;



sobre los complejos y accidentados procesos de interpretación y apropiación crítica que implica traducir una obra literaria; sobre la importancia de esos procesos y sus productos en nuestro oficio como docentes de “literatura universal”, y el papel de la traducción en la historia literaria, a través, por ejemplo, de las revistas y del mercado editorial. Este último tema es abordado en dos de los siete artículos y una de las cinco notas del número: “La traducción del cuento policiaco en dos revistas colombianas de primera mitad del siglo xx: *Chanchito y Crónica*”, de Ana María Agudelo y Diana Paola Guzmán, explora el papel de traductores y editores como agentes culturales, y la forma en que la publicación de traducciones de cuentos policiacos en estas dos revistas durante el periodo estudiado “evidencia dinámicas de transferencia, reproducción y renovación del sistema literario en Colombia”. El artículo de Santiago Venturini, “La invención de un catálogo. Políticas de traducción en editoriales literarias recientes de Argentina”, aborda la noción de las “políticas de traducción” que se perfilan en las decisiones editoriales sobre qué obras y qué lenguas traducir. También evoca el importante papel que juega la traducción en la constitución de los catálogos de las editoriales, en relación activa con la posición que cada editorial ocupa en “el espacio nacional del libro” en Argentina. La nota de Eldimar Nascimento Lopes e Izabela Guimarães Guerra Leal, “A contribuição da tradução no suplemento literário *Letras & Artes* (1946-1954)”, parte de una investigación previa sobre la presencia de la traducción en los catálogos del suplemento estudiado, para abordar la importancia de la traducción como un dispositivo de formación cultural, social y política. La primera nota del número, “Apuntes para una teoría de la traducción latinoamericana”, de Martín Gaspar, escoge abordar un problema similar —el papel de la traducción de literatura extranjera en la conformación de un campo cultural propio— desde un ángulo un poco distinto: los debates sobre la identidad latinoamericana que se llevan a cabo entre los intelectuales latinoamericanos desde la *Carta de Jamaica* de Bolívar, culminando en la confrontación entre Arguedas y Cortázar en los años sesenta.

La relación entre traducción literaria y docencia es uno de los temas centrales del muy interesante artículo de Claudia Mejía Quijano, “Los ecos de la ausencia. Sobre la traducción de *Agamenón* de Esquilo por Ferdinand de Saussure”, que habla del uso pedagógico que hizo Saussure de su traducción de *Agamenón* en algunas clases de literatura griega que dictó en la Universidad de Ginebra. Este tema también está muy presente en la nota de Jarmila Jandová, irónicamente

titulada “La creatividad del traductor o la ilusión de traducción” y centrada en ciertos excesos de creatividad que la autora identifica en la traducción de *Macbeth* por Luis Astrana Marín.

Tampoco podía faltar una reflexión sobre la traducción como acto creativo (no es una casualidad que tantos poetas y escritores de ficción hayan sido también traductores), o sobre las relaciones de poder que implica inevitablemente esta actividad. Hay que reconocerlo, el campo de los estudios de traducción puede ser también un campo de batalla: el de la eterna lucha de los docentes contra las malas traducciones, que mutilan las obras amadas que ellos intentan hacer descubrir a sus estudiantes (de allí el llamado de Jandová a una mayor exigencia por parte de lectores y editores en cuanto a la calidad de las traducciones literarias); o el desacuerdo irreconciliable entre traducciones “extranjerizantes” y traducciones “domesticantes”, que plantean de manera especialmente aguda la pregunta por la relación entre el texto meta y sus lectores. ¿Debe la traducción privilegiar la *diferencia* del texto fuente o el *confort* de un lector que se supone encerrado en la jaula de sus propios códigos culturales? Y, ¿qué decir de los casos en que la lucha, abierta o soterrada, es entre el traductor y el texto que debe someterse a alguna agenda política? En ese sentido, los estudios poscoloniales han encontrado en los estudios de traducción un campo fértil de reflexión, cuando no de intervención. Un ejemplo tal vez caricaturesco del cruce entre traducción y política, que se parece a un caso extremo de traducción “domesticante”, sería la llamada traducción feminista: más que traducir, busca reescribir, para “corregirlo”, un texto fuente considerado machista. En otros casos, la tensión se puede dar entre artista y traductor, o entre distintos traductores: la traducción implica decisiones complejas, que involucran para lectores y traductores asuntos vitales e íntimos, y estas decisiones despiertan pasiones.

Dos de los artículos y una de las notas abordan estos temas. La nota de la traductora cubana Laura Ruiz Montes, “Traducir el exilio. Traducir el país natal: notas sobre una experiencia”, nos parece un ejemplo muy interesante de los aportes potenciales del enfoque poscolonial: a partir de su propia experiencia de traducir la novela *El exilio según Julia*, de la escritora guadalupeña Gisèle Pineau, la autora testimonia los retos de traducir a un solo idioma, el español, una obra escrita en dos lenguas —el francés y el criollo antillano— cuya relación está cargada con los conflictos políticos y raciales heredados del pasado colonial de Francia. Ruiz Montes da cuenta en detalle de sus esfuerzos por traducir sin desdibujar las tensiones presentes en este cruce de idiomas.

El artículo de Andrés Arboleda Toro, “La traducción de la poesía multilingüe chicana al francés: un estudio de caso”, analiza los retos enfrentados por la traductora Elyette Benjamin-Labarthe frente a la obra del poeta chico Alurista, en la que se entremezclan el español y el inglés. Como lo muestra el autor, la decisión de la traductora de verter la poesía de Alurista únicamente al francés desemboca en una traducción monolingüe y etnocéntrica, conforme a las expectativas del público y del mercado editorial francés, pero ajena a la esencia polifónica de la poesía chicana. Encontramos una reflexión similar en el artículo “Call it my revenge on English: ‘Negocios’ de Junot Díaz y sus traducciones disonantes”, de Karen Lorraine Cresci, que hace un recorrido por varias traducciones del relato de Díaz, al español, al portugués y al francés, comparando las soluciones propuestas por los diferentes traductores al problema del bilingüismo inglés-español de este escritor de origen dominicano. El artículo dialoga con los testimonios del mismo Díaz sobre su experiencia conflictiva, como inmigrante, con el inglés, y las consecuencias de esta en su quehacer artístico.

Un hilo oculto atraviesa este número: el tema de los escritores-traductores, abordado primero en el artículo de Juan Zapata, “Baudelaire: traductor-*auctoritas*”, que evoca el papel que jugaron las traducciones de Edgar Allan Poe por Baudelaire en su propia autoconstrucción como poeta y en su posicionamiento en el mercado literario de la época. Este artículo está en diálogo con una de las traducciones incluidas aquí: se trata de un ensayo del poeta francés (y también traductor) Yves Bonnefoy, “La traducción en sentido amplio. A propósito de Edgar Poe y sus traductores”. Con la noción de “traducción en sentido amplio”, Bonnefoy designa el complejo proceso por el cual el arte del mismo traductor, cuando este es también poeta, resulta transformado al contacto de la obra traducida. Esta reflexión nos recuerda el papel clave que cumplió el encuentro entre Poe y sus poetas-traductores franceses, Baudelaire y Mallarmé, en el nacimiento del simbolismo, un encuentro que se constituye en ejemplo paradigmático de la importancia de la traducción para la historia literaria. Y, por fin, la nota de Francia Goenaga Olivares, “‘Elevación’: un poema no traducido por Andrés Holguín”, evoca la reinterpretación que experimentará el mismo Baudelaire en el contexto colombiano a manos de otro poeta-traductor.

Por otra parte, el último artículo del número, “Leer como escribiendo. Deseo y traducción en Aldo Oliva”, de Bruno Crisorio, explora la actividad traductora de ese poeta argentino, y “las modulaciones que la voz de Oliva adquiere en

contacto con la palabra del otro, modulaciones personales que darán el tono a su propia poética”. Una idea similar está en el centro de la otra traducción de este número, un ensayo titulado “Marguerite Yourcenar, traductora”, que nos propone un panorama de las traducciones de esta escritora francesa (por alguna sabia disposición del destino en este año Colombia-Francia, el presente número tiene un sabor netamente colombo-francés). El ensayo muestra que la actividad artística de la autora siempre corrió a la par de su actividad traductora, y que se pueden identificar interacciones y diálogos fértiles entre las dos.

Como lo sugería unas líneas más arriba, la traducción involucra a la vez lo más íntimo y lo más social de nuestra existencia como seres humanos, que es la lengua: la (o las) lengua(s) materna(s) de cada uno, y también las otras, las que hemos aprendido o adoptado —o que nos han adoptado— y que constituyen nuevas posibilidades de identidad. Una traductora y colega checa me enseñó hace poco un dicho de su país, muy sugestivo en ese sentido: “entre más lenguas sabes, más veces eres humano”, o, en la retraducción a la cual llegamos después de un debate sobre el sentido de la imagen: “entre más lenguas sabes, más formas tienes de ser humano”. Y así como ser humano es fuente de felicidad y de angustia —o de infinitas combinaciones de las dos cosas—, nuestra identidad en la(s) lengua(s), y las transformaciones de la misma en los procesos de creación y recepción que implica la traducción, ponen en juego necesidades y expectativas, goces y frustraciones fundamentales. Lo vemos con Baudelaire, Bonnefoy o Yourcenar: el acto de traducir —esta imposibilidad necesaria— es en sus mejores momentos un encuentro amoroso, un mutuo cortejo entre el escritor y la hermosa alteridad del texto extraño. Y su fruto, la obra terca y amorosamente transformada, es una puerta abierta entre mundos.

Patricia Simonson
Editora invitada
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia



Artículos

Baudelaire: traductor-*auctoritas*

Juan Zapata

Université Charles de Gaulle — Lille III, Lille, Francia

juan-manuel.mogollonzapata@univ-lille3.fr

Para acceder a una visibilidad mediática, a una postura reconocible por el público y por sus pares, el traductor se ve obligado a capitalizar espacios de enunciación como los que conceden los prefacios, la crítica o las noticias biográficas. Es gracias a estos espacios, en los que el traductor pone en marcha estrategias discursivas e institucionales que le permiten posicionar su figura y su proyecto de traducción, que este accede al estatuto de traductor-*auctoritas*, esto es, de instancia dotada de una autoridad simbólica susceptible de conferirle una imagen pública. Un análisis detallado de las estrategias editoriales y de los cálculos institucionales que Baudelaire implementó para posicionar su proyecto de traducción de Edgar Allan Poe nos permitirá demostrar no solo cómo el poeta accede al estatuto de traductor-*auctoritas*, sino también el rol que este jugó en la construcción de su propia identidad literaria.

Palabras clave: Baudelaire; Edgar Allan Poe; traducción; campo literario; mito de la maldición literaria; traductor-*auctoritas*.

Cómo citar este artículo (MLA): Zapata, Juan. “Baudelaire: traductor-*auctoritas*.” *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 19-50.

Artículo original. Recibido: 20/06/16; aceptado: 08/11/16. Publicado en línea: 01/07/17.



Baudelaire: Translator-*Auctoritas*

In order to achieve visibility in the media and a position recognized by both the public and their peers, translators are compelled to take advantage of spaces of enunciation such as those provided by prefaces, criticism, or biographical notes. Thanks to these spaces, in which translators deploy discursive and institutional strategies that allow them to position themselves and their translation project, translators acquire the status of translator-*auctoritas*, that is, a level of symbolic authority capable of endowing them with a public image. Through the detailed analysis of the editorial strategies and institutional calculations implemented by Baudelaire in order to position his project of translating Edgar Allan Poe, we show how the poet achieves the status of translator-*auctoritas* and the role the latter played in the construction of his own literary identity.

Keywords: Baudelaire; Edgar Allan Poe; translation; literary field; myth of literary damnation; translator-*auctoritas*.

Baudelaire: tradutor-*auctoritas*

Para ter acesso a uma visibilidade midiática, a uma postura reconhecível pelo público e por seus colegas, o tradutor se vê obrigado a capitalizar espaços de enunciação como os que concedem os prefácios, a crítica ou as notícias biográficas. Graças a esses espaços, nos quais o tradutor instaura estratégias discursivas e institucionais que lhe permitem posicionar sua figura e seu projeto de tradução, ele tem acesso ao estatuto de tradutor-*auctoritas*, isto é, de instância dotada de uma autoridade simbólica suscetível de lhe conferir uma imagem pública. Uma análise detalhada das estratégias editoriais e dos cálculos institucionais que Baudelaire implantou para posicionar seu projeto de tradução de Edgar Allan Poe nos permitirá demonstrar não somente como o poeta tem acesso ao estatuto de tradutor-*auctoritas*, mas também ao papel que este desempenhou na construção de sua própria identidade literária.

Palavras-chave: Baudelaire; campo literário; Edgar Allan Poe; mito da maldição literária; tradução; tradutor-*auctoritas*.

ENTRE SU PRIMERA TRADUCCIÓN de Edgar Poe, publicada en *La liberté de penser* el 15 de julio de 1848, y la traducción de su último volumen de cuentos, publicada por Michel Lévy en 1865, transcurren diecisiete años. Dos décadas consagradas a la gloria del escritor norteamericano; dos largas décadas durante las cuales el poeta francés se entregó devotamente a la traducción de aquel que consideraba como su semejante, como su auténtico hermano espiritual y de dolor. Esta fidelidad ejemplar, puesta en evidencia en diversas ocasiones por Baudelaire y por sus contemporáneos (Asselineau *Charles Baudelaire* 39-55), amerita un análisis detallado. Diferentes críticos han emprendido la tarea, ya sea poniendo el acento en la recepción de Poe en Francia, ya sea volviendo sobre la deuda baudeleriana con el poeta y cuentista de Baltimore (Seylaz; Patterson). Conviene, pues, reexaminar la cuestión bajo otro ángulo.

Este artículo no se centra en el espinoso problema de la influencia de Poe en la obra poética de Baudelaire, ampliamente abordado por la crítica, ni en destacar el rol del poeta francés en la difusión del norteamericano.¹ Se trata más bien de interrogarnos sobre el interés de Baudelaire al traducir a Poe en Francia. Dicho de otra forma, la cuestión que aquí nos ocupa es el rol que juega la traducción de Poe en las estrategias de posicionamiento del autor-traductor en la escena literaria francesa del Segundo Imperio. Reinscribir el proyecto de traducción de Baudelaire en las relaciones de fuerza de un espacio fuertemente jerarquizado, en el cual el escritor busca construir una posición, no solo nos permite comprender los mecanismos de funcionamiento del espacio institucional en el que se inscribe, sino también los intereses particulares que lo motivan.²

Dicha aproximación nos obliga a considerar la traducción como una transferencia de capitales mediante la cual el traductor-mediador busca sacar un provecho tanto económico como simbólico.³ En el caso que nos ocupa, el proyecto de traducción de Baudelaire, como lo mostraremos más adelante, obedece más a lo que podríamos llamar una lógica de la *posteridad* que a una lógica de la *prosperidad* económica. En efecto, al atribuirle una

1 A este respecto, véanse los estudios de Léon Lemonnier.

2 A justo título, esta investigación se inserta en las hipótesis de trabajo avanzadas en un artículo precedente, en donde introduzco la noción de traductor-*auctoritas*. Véase Juan Zapata, “Podemos hablar de una postura de traductor?”.

3 Véase Pascal Casanova.

“imagen de autor” a Poe, que Baudelaire construirá cuidadosamente en sus retratos biográficos y en sus traducciones,⁴ el poeta francés invierte al mismo tiempo en un escenario autorial susceptible de construir y de delimitar las fronteras del campo literario a largo plazo: el del genio incomprendido. De ahí que el autor francés busque identificarse a todo precio con el personaje creado por él mismo a través de sus escritos sobre Poe: “que alguien me diga que le gusta Poe”, afirmaba Baudelaire, “es hacerme el más dulce de los halagos, pues es decirme que nos asemejamos” (*Correspondance* II: 64).⁵

Pero la traducción y la “imagen de autor” que la acompaña exigen también que el traductor-mediador ponga en marcha toda una serie de estrategias editoriales y promocionales para posicionar y legitimar su proyecto. Hoy en día sabemos, gracias a los estudios de Jacques Crépet y León Lemonnier, las dificultades que Baudelaire tuvo que enfrentar para publicar sus traducciones y artículos sobre Poe en la prensa. A partir de la publicación de su primer retrato biográfico, en 1852, y hasta la aparición en la editorial de Michel Lévy del primer volumen de *Histoires extraordinaires*, en 1856, Baudelaire multiplica sus visitas a las salas de redacción, a los críticos y a los posibles editores para garantizar el éxito de su empresa. Vemos emerger allí una sociabilidad literaria en torno a la figura de Poe suscitada por las campañas orales y escritas de Baudelaire. Así pues, la figura que el poeta francés construye de Poe significa tanto una manera de construir su propia identidad literaria, como de hacerla existir, de hacerla visible para el público. Dicho de otra forma, al consagrarse una imagen de autor de Poe como genio incomprendido, sin olvidar el rol que otros mediadores juegan en dicho proceso (principalmente la crítica, la prensa y la edición), Baudelaire posiciona y refuerza su propia imagen. Abordemos, entonces, de manera detallada, la historia de aquellos actos institucionales mediante los cuales Baudelaire posicionó su proyecto de traducción en la escena literaria francesa.

4 Baudelaire escribió tres retratos biográficos de Poe, de los cuales dos fueron incluidos como prefacios en los volúmenes *Histoires extraordinaires* y *Nouvelles histoires extraordinaires* publicados por Michel Lévy en 1856 y 1857.

5 Todas las citas son traducidas directamente del francés por el autor del presente artículo.

El primer encuentro (1848-1851)

¿Qué fue lo primero que llamó la atención de Baudelaire al leer a Poe? En una carta dirigida a Armand Fraisse el 18 de febrero de 1860, el poeta francés rememoraba los motivos de su interés por el autor norteamericano:

¿Me permite usted señalar una cosa de lo más singular, por no decir increíble? En 1846 o 1847 tuve por primera vez entre mis manos algunos fragmentos de Edgar Poe: experimenté una singular commoción. Puesto que sus obras completas solo fueron reunidas después de su muerte en una única edición, tuve que hacer prueba de una gran paciencia para cortejar americanos que vivían en París para que me prestaran las colecciones de periódicos que habían sido dirigidos por Poe. Y entonces, créame usted, si así le parece, allí encontraba poemas que yo había ya imaginado, pero de manera vaga y confusa, mal ordenada, y que Poe había sabido combinar y llevar a la perfección. Tal fue el origen de mi entusiasmo y de mi larga paciencia. (Correspondance I: 676)

No se trata únicamente de poemas que presentan ciertas similitudes, sino de una verdadera afinidad poética que Baudelaire confirmará más tarde al leer “The Poetic principle” y “La genèse d'un poème”. Baudelaire sintetizará el primero en sus retratos biográficos de 1852 y 1857, en los que insiste sobre la importancia de los medios de ejecución para crear una unidad de impresión en el lector y sobre la herejía de la moral en poesía. En lo que concierne a “La genèse d'un poème”, Baudelaire traducirá este texto para la edición de *Histoires grotesques et sérieuses*, publicadas por Michel Lévy en 1865, acompañado de su traducción de “Le corbeau” y de un preámbulo en el que Baudelaire vuelve sobre “los bastidores, el taller, el laboratorio, el mecanismo” (“La genèse d'un poème” 348) de la composición de un poema, negando así la noción romántica de inspiración. Señalemos, sin embargo, que Baudelaire, que solo accede a estos textos después de 1851, había esbozado ya en 1846, en la parte consagrada a los métodos de composición de su artículo titulado “Conseils aux jeunes littérateurs”, una teoría de la *brevedad* y la *intensidad* al servicio del efecto que la obra debe producir en el lector, lo que demuestra que antes de la lectura de Poe, Baudelaire ya compartía los mismos principios poéticos.

Pero la carta a Armand Fraisse tiene también otro interés: esta no solo data su primer encuentro con Poe (1847-1848), sino que nos permite establecer qué textos había leído para entonces. Como él mismo lo afirma en su carta, Baudelaire solo había entrado en contacto con algunos “fragmentos de la obra” y no conocía aún nada sobre la vida del cuentista. Baudelaire tan solo se procurará una edición más completa de la obra de Poe en 1854, como lo prueba una carta dirigida a su madre el 8 de marzo de dicho año.⁶ En lo que concierne a las primeras ediciones póstumas de los cuentos de Poe, en donde aparecen las noticias biográficas que el poeta utilizará para escribir sus retratos biográficos de 1852, 1856 y 1857, estas tan solo serán públicas a partir de 1850.⁷ Baudelaire tampoco poseía aún la colección completa del *Southern Literary Messenger*, que adquirirá, según W. T. Bandy, gracias a un norteamericano que vivía en París en esa época: William Wilberforce Mann.⁸ Una conclusión se impone: cuando Baudelaire publica su primera traducción de Poe,⁹ conoce apenas algunos cuentos reunidos en una pequeña edición de 1845 titulada *Poe's Tales*¹⁰ e ignora completamente todos los documentos biográficos sobre su autor. Es preciso insistir en que dichos documentos, de los cuales Baudelaire se servirá para construir sus artículos biográficos, llegando incluso a copiar fragmentos enteros, suscitarán en gran parte su proyecto de traducción, pues es gracias a ellos que Baudelaire modelará, a través de la figura del genio incomprendido, su semejanza espiritual con Poe.

¿Cuáles son entonces esos “fragmentos de Edgar Poe” que harán que Baudelaire “experimente una singular conmoción”? Sabemos que Baudelaire no es el introductor de Poe en Francia. Casi una decena de traducciones

6 Allí, el poeta cuenta, con gran entusiasmo, que por fin ha podido procurarse *The Poetical Works of Edgar Allan Poe, with a Notice of His Life and Genius* by James Hannay.

7 Los dos primeros volúmenes de la edición realizada por Rufus Wilmot Griswold, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, publicados por J. S. Redfield, aparecieron el 10 de enero de 1850. El tercer volumen apareció el 21 de septiembre de 1850 y el cuarto en 1856. Otros volúmenes fueron publicados antes de la muerte de Poe: *Poe's Tales, Tales of the Grotesque and Arabesque, The Raven and Other Poems*. Sin embargo, en 1848, Baudelaire solo poseía el primero, *Poe's Tales*, de 1845, como lo atestigua una carta que data aproximadamente de 1853-1855 y cuyo destinatario permanece anónimo (*Correspondance* I: 251).

8 Véanse Bandy, “New light on Baudelaire and Poe” y “Baudelaire et Edgar Poe, vue rétrospective”.

9 Véase “Révélation magnétique”, *La liberté de penser*, 15 de julio de 1848.

10 Según Léon Lemonnier, dicho volumen gozaba ya de una reputación entre el público letrado francés (*Les traducteurs* 167).

fueron publicadas en diferentes revistas y periódicos antes de su primera publicación en 1848. No podemos afirmar con certitud que Baudelaire haya conocido todas esas traducciones cuando tradujo por primera vez “Révélation magnétique” en 1848.¹¹ Sin embargo, hay algunos indicios que nos hacen pensar que Baudelaire descubrió a Poe gracias a la traducción de “Le Chat noir” que Isabelle Meunier publicó en *La Démocratie pacifique* el 27 de enero de 1847.¹² Según Charles Asselineau, a quien le debemos gran parte de los testimonios sobre este periodo de la vida de Baudelaire, “Edgar Poe le fue revelado por las traducciones de Adèle Meunier [sic]” (39). Y es “Le Chat noir” el relato que despertará su entusiasmo: “Baudelaire me contaba”, continúa Asselineau, “o más bien me recitaba, el cuento ‘El gato negro’, que se sabía como si fuera una lección aprendida, y que, en esa traducción improvisada, me provocó una viva impresión” (40). Asimismo, el pasaje de “Le Chat noir” que Baudelaire cita en su primer retrato biográfico del cuentista, “Edgar Poe, su vida y sus obras”, fue tomado prestado, palabra por palabra y sin citar a su autora, de la traducción de Isabelle Meunier.

Hay que agregar aquí que el mérito de Isabelle Meunier no consiste únicamente, como lo afirma Lemonnier, en haber dado a conocer a Poe en un periódico político de gran difusión, sino también en haber elegido un cuento que ofrecía una imagen inédita del cuentista norteamericano en Francia, lo cual lo sacó de la dinámica editorial en la que los traductores anteriores habían insertado sus textos. En efecto, hasta la aparición de “Le Chat noir”, las traducciones de Poe, publicadas en folletines de periódicos como *Le Commerce* y *La Quotidienne*, no buscaban revelar al autor norteamericano

¹¹ Algunos años más tarde, en la presentación que hace de su traducción de “Berenice”, publicada el 17 de abril de 1852, Baudelaire menciona por primera vez las traducciones de Isabelle Meunier: “Hasta ahora, el señor Poe solo había sido conocido aquí gracias a ‘El escarabajo de oro’, ‘El gato negro’ y ‘El asesinato de la rue Morgue’, traducidos en un excelente sistema de traducción positiva por Mme Isabelle Meunier” (*Œuvres II*: 289). No hay allí ninguna alusión a los otros traductores, aun a sabiendas que los cuentos traducidos por Meunier, con la excepción de “El gato negro”, habían sido ya traducidos por Amédée Pichot (redactor en jefe de *La Revue Britannique*), por Gustave Brunet y E. D. Forques, redactores de la misma revista en donde aparecerán varios cuentos de Poe.

¹² Isabelle Meunier publicó, entre 1847 y 1848, cinco traducciones de Poe en *La Démocratie pacifique*: “Le Chat noir”, 27 de enero de 1847; “Double assassinat dans la rue Morgue”, 31 de enero de 1847; “Conversation d’Eiros avec Charmion”, 3 de julio de 1847; “Une descente au Maelstrom”, 24 y 25 de septiembre de 1848, y “Le Scarabée d’or”, 23, 25 y 27 de mayo de 1848.

en todas sus facetas, sino satisfacer las necesidades de lectura de un público más inclinado a los relatos de aventuras, a los hechos curiosos y a las investigaciones policíacas. Al traducir “Le Chat noir”, Isabelle Meunier llamaba la atención sobre un aspecto inédito del cuentista norteamericano, como lo confirma una nota escrita por los redactores de *La Démocratie pacifique* en la que se explica la inserción de este singular cuento en un periódico político marcado por una fuerte tendencia furierista:

Le entregamos al público este cuento para demostrar los singulares argumentos a los que quedan reducidos los últimos partidarios del dogma de la *perversidad natural* del hombre. He aquí una fábula destinada a demostrar dicho dogma del pasado y en el cual el autor, aunque en plena boga de la fantasía, solo osa hacer intervenir dicha pretendida perversidad después de que su personaje ha atravesado varios años de embriaguez. (Citado en *Oeuvres II*: 1200)

¿Qué podemos concluir de esta nota? Al llamar la atención del público sobre el dogma de la “perversidad natural” del hombre, el periódico furierista clasifica al escritor norteamericano “entre los atrasados y los reaccionarios” (1200). Baudelaire, que en la década de 1840 no era aún el acérrimo lector de Joseph de Maistre en el que se convertirá a partir de 1850, sino un simpatizante de Fourier, como lo han demostrado Richard Burton y Dolf Oehler,¹³ no parece atraído por esta imagen de Edgar Poe como cuentista reaccionario.¹⁴ Baudelaire solo empezará a insistir en este aspecto de la obra del norteamericano a partir de 1852, cuando menciona por primera vez en sus retratos biográficos “el espíritu de la perversidad”, fórmula que se convertirá en uno de los fundamentos capitales de su visión de mundo.

Lo que llama la atención de Baudelaire en el cuento publicado por *La Démocratie pacifique* es el descubrimiento de un autor que ha sabido combinar

13 Véanse Oehler, *Le Spleen*, y Burton.

14 Baudelaire comienza a leer a Joseph de Maistre en 1851, como lo prueba el proyecto de reseña que pensaba escribir para *L'Hibou philosophique* sobre las *Lettres et Mélanges* del conde, pero que, al igual que la revista, nunca será publicado. A partir de 1850, Baudelaire atacará, siguiendo a De Maistre, el optimismo racionalista del Siglo de las luces, oponiendo a este la idea del pecado original. Así, en la teología de la caída, expuesta por el filósofo reaccionario francés, Baudelaire encontrará la refutación anticipada de la filosofía del progreso y de toda creencia en el optimismo humanista propio del furierismo.

“la preocupación perpetua por lo sobrenatural” con “el espíritu filosófico” (*Œuvres* II: 247), tal y como el poeta francés lo señala en la presentación de su primera traducción de Poe. Asimismo, en lugar de clasificarlo entre “los atrasados y reaccionarios”, Baudelaire sitúa al norteamericano entre los grandes escritores occidentales —“Diderot, Laclos, Hoffmann, Goethe, Jean Paul, Maturin, Honoré de Balzac” (*Œuvres* II: 247)— lo que no solo le permite atribuirle títulos de nobleza, sino también posicionarlo en la convergencia de dos tradiciones: la literatura fantástica a la manera de Hoffmann, por un lado, y el espíritu filosófico a la manera de Diderot y Balzac, por el otro. La elección de este primer cuento ocupará, pues, un lugar determinante en la construcción de la imagen de Poe que Baudelaire deseaba imponer en Francia. El cuento será retomado en su artículo de 1852 para demostrar la importancia del método y del análisis aplicados al conocimiento de los misterios del mundo sobrenatural y de sus leyes intemporales y universales. Pero, más allá de las preocupaciones filosóficas y místicas, Baudelaire construye en su primera presentación de Poe una imagen ideal del novelista:

Para resumir diré entonces que las tres características del novelista *curioso* son: 1) un método *propio*; 2) lo *asombroso*; 3) la *manía filosófica*, tres características que constituyen su superioridad. (247)

El verdadero escritor es, pues, aquel que ha sabido combinar esos tres elementos: el método, lo asombroso y el análisis filosófico. A los “amantes del *delirio*”, de los que nos hablará más tarde en el preámbulo de “La genèse d’un poème”, Baudelaire opone desde ya una poética que insiste en la importancia del método y de los medios de ejecución para provocar el asombro en el lector. La palabra clave de la crítica baudeleriana de aquellos años es “lo asombroso”, que se convertirá después en “lo extraño”. Así pues, lo que está en juego en la construcción de esta primera imagen de Poe es la creencia romántica en la inspiración, única capaz de revelar los misterios metafísicos. Para Baudelaire, por el contrario, dichos misterios exigen la movilización de las facultades analíticas y racionales del hombre, aquello que él llama “el espíritu filosófico”. Y es ese “espíritu filosófico” del norteamericano el que llamó por primera vez la atención de Baudelaire. La construcción de dicha imagen, que él mismo utilizará para moldear su identidad autorial y su estética de la provocación, presenta un interés particular. Continuando con su

campaña de distanciamiento de ciertos topos románticos ya banalizados por la bohemia con la que dio sus primeros pasos en la vida literaria, Baudelaire hace del escritor un analista, un filósofo y un “terrible razonador” que busca sorprender a su lector y hacer trizas sus certezas morales y científicas.

Pero lo curioso es que Baudelaire no es el primero en construir esta imagen de Poe en Francia. En efecto, el 15 de octubre de 1846, E. D. Forgues, otro traductor de Poe, publica el primer artículo consagrado al escritor americano en la prestigiosa *Revue des Deux Mondes*. Forgues escribe dicho artículo a raíz de la publicación en 1845 del primer volumen de cuentos de Poe, *Tales*. Allí, su autor realiza un análisis detallado de los cuentos y presenta a Poe, como lo hará dos años más tarde Baudelaire, como uno de esos “terribles pensadores” que persiguen un “objetivo metafísico”. “El señor Poe”, afirma Forgues, “busca una explicación plausible del alma humana y de la divinidad” (343). Asimismo, Forgues pone en evidencia la tensión entre la inspiración y el método que caracterizan la obra del norteamericano, tensión que será retomada por Baudelaire, asignándole al método un papel privilegiado. En efecto, en la obra de Poe, afirma Forgues,

poesía, invención, efectos de estilo, encadenamiento del drama, todo allí está subordinado a una extraña preocupación —nosotros diríamos casi una monomanía del autor— que no parece reconocer sino una sola facultad inspiradora, la razón, una sola musa, la lógica, una sola manera de afectar al lector, la duda. (342)

Por último, recordando el aspecto fantástico de los cuentos de Poe, Forgues asocia también su figura a la de Hoffman, como lo hará luego Baudelaire.

Podemos ver claramente que antes de que Baudelaire se interesara por Poe, el cuentista norteamericano ocupaba ya un lugar en la crítica literaria francesa: este no solo había sido traducido en varias ocasiones por diferentes traductores, sino que había sido incluso objeto de un sustancial estudio crítico. Ni la elección de Baudelaire ni la manera de presentar a Poe eran originales para la época.¹⁵ Sus primeras traducciones y presentaciones no

¹⁵ No hemos mencionado aún a Amédée Pichot, redactor en jefe de la *Revue Britannique* y traductor, a su vez, de Poe. “Pichot era uno de los mejores conocedores de la lengua y de la literatura inglesa. En abril de 1857, vendió por mil francos la traducción de tres volúmenes de Dickens: *El sobrino de mi tía*, *David Copperfield* y *Cuentos y novelas*”

aportan realmente nada nuevo a la figura de Poe en Francia. Para imponerse como su único traductor e introductor, Baudelaire no solo debía rivalizar con otros traductores, principalmente con Forgues y Meunier, sino que era preciso que pusiera en marcha nuevas estrategias para diferenciarse de sus predecesores. Y fue justamente lo que hizo Baudelaire después.

Es importante precisar, sin embargo, que a pesar de su primer interés por la obra del norteamericano, Baudelaire dejará pasar cuatro años antes de retomar su proyecto de traducción. En efecto, entre 1848 y 1852, Baudelaire no publica ninguna traducción de Poe en la prensa. Su nombre es incluso desterrado por completo de la correspondencia de esos años. ¿Preparaba Baudelaire su proyecto de traducción? Si le creemos a Asselineau, el poeta francés “preparó [su traducción] durante cuatro años antes de comenzar el manuscrito. Esos cuatro años los empleó para consultar fuentes, enriquecer y perfeccionar su inglés y para entrar en una comunicación más íntima con su autor” (48). Esto lo confirma Baudelaire en una carta dirigida a su madre el 27 de marzo de 1852, en la que afirma haber perfeccionado el dominio del idioma inglés, lengua con la que estaba familiarizado desde su infancia.¹⁶ Pero dicho tiempo le permitió también encontrar otros documentos que determinarán su proyecto de traducción y que le permitieron forjar una imagen inédita de Poe en Francia.

El segundo encuentro (1852-1865)

Una transformación de orden espiritual e ideológico tendrá lugar durante esos dramáticos años que son para Baudelaire 1850-1851. Esta fue provocada por los acontecimientos políticos que conducirán al golpe de Estado del 2 de diciembre de 1852, pero también por sus lecturas. “De Maistre y Edgar Poe me enseñaron a pensar” (*Oeuvres* I: 669), escribía Baudelaire en sus *Fusées*, haciendo alusión a dichos años. El amargo pesimismo con el que el

(Mollier 328). En noviembre de 1845, bajo el seudónimo de Borghes, Pichot tradujo para la prensa un cuento que fue considerado durante mucho tiempo como la primera traducción de Poe en Francia: “Le Scarabée d’or”, publicado en la *Revue Britannique*. No era cierto. En efecto, según los descubrimientos de T. W. Bandy, *La Quotidienne* publicó en su folletón del 3 y 4 de diciembre de 1844 una adaptación anónima de “William Wilson” bajo el título “James Dixon o la funesta semejanza”.

¹⁶ No hay que olvidar que su madre era de origen inglés. Recordemos también que Baudelaire había publicado en *L’Esprit Public* del 20, 21 y 22 de febrero de 1846 una traducción no confesada de un cuento inglés que él tituló “Le Jeune Enchanteur”.

poeta evoca en sus diarios los acontecimientos de junio, que pondrán fin a sus esperanzas revolucionarias, nos deja ver la magnitud de la transformación. Seducido por el pensamiento reaccionario de Joseph de Maistre, Baudelaire concibe los levantamientos políticos y las brutales represalias que anteceden al golpe de Estado como una manifestación histórica de la “perversidad natural” del hombre: “los horrores de junio”, escribe en *Mi corazón al desnudo*, “locura del pueblo y de la burguesía. Amor natural por el crimen” (*Oeuvres* I: 679).

Es también por esta época, probablemente a finales del año 1851, cuando Baudelaire se procura los artículos necrológicos de J. R. Thompson y John Daniel, publicados en el *Southern Literary Messenger*. Dichos artículos, que Baudelaire utilizará para escribir sus retratos biográficos de Poe en 1852 y 1856, copiando incluso pasajes enteros, serán determinantes para la imagen que Baudelaire construirá y difundirá de Poe en Francia.¹⁷ Cuando leyó por primera vez los cuentos del americano en 1847, Baudelaire, que no conocía aún “la tormenta permanente de la vida de Poe”, imaginaba a su autor como un “hombre rico y feliz, como un gentilhombre de genio que se dedicaba en sus horas perdidas a la literatura en medio de las mil ocupaciones de una vida mundana y elegante” (“*Lettre à Maria Clemm*”). A partir de 1850, el autor descubrirá, gracias a la lectura de los artículos necrológicos de Thompson y de Daniel, un precursor, un hermano espiritual, un verdadero detonante para construir su propia identidad de autor. Y es el descubrimiento de dichos artículos el que renovará el interés del poeta francés por el autor norteamericano y determinará la naturaleza de su proyecto de traducción. “¿Sabe usted por qué traduje tan pacientemente a Poe?”, preguntaba Baudelaire en una carta dirigida a Théophile Thoré en 1864, “porque se me asemejaba” (*Correspondance* II: 386).

Pero se trata de una semejanza construida por el mismo Baudelaire. En efecto, las vehementes acusaciones de vicio y de decadencia proferidas en los artículos necrológicos de Thompson y de Daniel, y las desgracias de su vida que son descritas en un tono sentencioso, se convertirán, gracias a la pluma

¹⁷ En un magnífico estudio titulado *Edgar Allan Poe: journaliste et critique*, Claude Richard, siguiendo los descubrimientos de T. W. Bandy, analizará y comparará meticulosamente las fuentes utilizadas por Baudelaire para la escritura de sus artículos de 1852 y 1856, mostrando así los pasajes que Baudelaire copió de Thompson y de Daniel.

del poeta francés, en los signos de la grandeza espiritual de Poe y de su revuelta contra la sociedad burguesa.

Para ello, Baudelaire capitalizará un género discursivo del que busca sacar un provecho simbólico: el retrato biográfico. En efecto, este funciona como un acto discursivo que busca comprometer al lector en la valoración del objeto de su discurso. De esta manera, el texto impone un código de lectura: el lector debe recibir el relato de vida como un signo de la grandeza del personaje sobre el que se escribe. Consciente del impacto simbólico de este acto de acreditación, Baudelaire inscribe sus retratos biográficos de Poe en una “escena de enunciación” —en el sentido dado a este término por Dominique Maingueneau— ya legitimada por sus antecesores: la del padrinaje literario. Practicado por Vigny, Victor Hugo y Sainte-Beuve,¹⁸ el padrinaje literario permitía a los grandes románticos elevarse al rango de padres responsables y abogados de los oprimidos.

Esta escena de enunciación, que ofrece una voz a los que se encuentran temporalmente excluidos del campo literario, la retomará Baudelaire en sus retratos biográficos de Edgar Poe. Allí, el poeta-traductor construye una escena de enunciación en la que los roles se encuentran bien definidos: el rol de la acusación para la sociedad, el rol del acusado para Poe y el rol del abogado defensor para Baudelaire. Al retornar contra sí mismos el discurso de los acusadores, Baudelaire no solo se atribuía el derecho de actuar como portavoz y defensor de Poe en Francia, sino que buscaba construirse del otro lado del océano un predecesor que, al rechazar radicalmente las insignias y los valores de la vida burguesa, había tenido que vivir como paria, exiliado entre los hombres y condenado a errar en las márgenes del infierno, según la concepción teológica de *Las Flores del Mal*.

En efecto, tanto en sus poemas como en los prefacios para sus traducciones, Baudelaire se representará en adelante como condenado a anunciar a los hombres de su época una verdad desagradable, y a perecer así como

¹⁸ Vigny inaugura la tradición del padrinaje literario en Francia gracias a sus retratos biográficos reales y ficcionales *Stello* (1833) y *Chatterton* (1834). Le seguirá Victor Hugo, que apadrina para la posteridad a Charles Dovalle, muerto en 1829, al consagrarse un prefacio para sus obras póstumas en 1830, y a Ymbert Galloix, muerto en 1828, al dedicarle un retrato biográfico publicado el primero de diciembre de 1833 en *L'Europe Littéraire*. También Sainte-Beuve, siguiendo esta tradición, apadrinará a Aloysius Bertrand, muerto en 1841, al dedicarle un retrato biográfico elogioso en la edición póstuma de *Gaspard de la nuit* de 1842.

una víctima de su audacia: como Poe, *alter ego* que Baudelaire construye a su imagen y semejanza, su revelación no solo consiste en haber visto con lucidez, sino en haber “imperturbablemente afirmado, en un siglo infatulado de sí mismo, la maldad natural del hombre” (*Oeuvres* II: 322). La obscenidad, el satanismo y el vicio que habitan la obra poética baudeleriana se convertirán así en la expresión de esa “moral desagradable”, para retomar la expresión del propio Baudelaire a propósito del *Spleen de París*, con la que el poeta deseaba provocar al hipócrita lector de su época. Más aún, el poeta incomprendido no solo anuncia esta verdad chocante, sino que encarna en sí mismo la condena del hombre degradado.

Nos encontramos, pues, con la primera formulación moderna del “mito de la maldición literaria”,¹⁹ cuyo impacto tendrá enormes repercusiones en la estructuración del campo literario y en sus sistemas de representación y valorización, al radicalizar de una vez por todas —a través de la figura del genio incomprendido, pero valorizado justamente por dicha incomprendición— la distinción entre el valor simbólico y el valor económico sobre la cual se fundará, en adelante, la división entre la literatura pura y la literatura mercantil. Todo un dispositivo de representaciones, de tópicos y de comparaciones será movilizado en adelante por Baudelaire para ilustrar su idea de la fatalidad poética, adhiriendo así a la tesis de Vigny, que sustenta “que para el poeta no hay lugar ni en una sociedad democrática, ni en una aristocracia, y mucho menos en una república o en una monarquía absoluta” (*Oeuvres* II: 297). Es gracias a la valorización de dicho mito que Baudelaire singularizará su proyecto de traducción, con lo que da forma definitiva a su identidad autorial. Pero más que la construcción de dichos tópicos, cuyo análisis ya hemos realizado en otro artículo,²⁰ lo que nos interesa seguir resaltando aquí son las estrategias institucionales que Baudelaire puso en marcha durante este segundo encuentro con Poe para posicionar su proyecto de traducción.

Cuando Baudelaire publica en 1852 su primer retrato biográfico de Poe en la *Revue de Paris*, el futuro poeta de *Las Flores del Mal* no ocupaba aún una posición institucional predominante gracias a la cual pudiera transferir a Poe una autoridad, una legitimidad. De hecho, aunque los directores de la revista lo contaban entre sus conocidos —la revista estaba dirigida en

19 Véase Brissette.

20 Véase Zapata, “La postura del pobre encomiable: hacia la construcción del mito de la maldición literaria”.

aquellos años por Maxime du Camp, Arsène Houssaye, Théophile Gautier y Louis Cormenin— Baudelaire es recibido con cierta aprensión, por no decir desconfianza. En tales circunstancias, la publicación del artículo sobre Poe debe ser considerada como una estrategia de legitimación doble. Por un lado, el reconocimiento que Baudelaire le atribuye a Poe, al hacer de este un gran escritor y un mártir de la sociedad moderna, debe consagrarse a su vez al traductor-mediador, al concederle a este el título de introductor de Poe en Francia. Por otro lado, Baudelaire emprende todo un proceso de legitimación que consiste en designar y valorizar un escenario autorial que él mismo encarnará a lo largo de su carrera gracias a la puesta en marcha de ciertas posturas comportamentales y discursivas que lo designarán como el prototipo moderno del poeta incomprendido. Así, al representarse a sí mismo a través de la imagen valorizante de otro, Baudelaire invierte el proceso de consagración (mediador que consagra a un autor al traducirlo) y es finalmente él quien es consagrado.

Si leemos con atención las reseñas que aparecieron en diferentes periódicos de la época, el nombre de Baudelaire aparece casi siempre como el gran introductor de Poe en Francia. Asimismo, a partir del primer retrato biográfico escrito por el poeta francés, la gloria de Poe va a disputarse en tres grandes frentes: quienes lo defienden como un gran espíritu “romántico”, quienes afirman su “espíritu científico” y quienes lo describen como un “poeta bohemio enemigo de la sociedad burguesa”.²¹ Estas tres imágenes, que determinarán la recepción de Poe en Francia, son el testimonio del impacto que los retratos biográficos de Baudelaire tuvieron en la escena literaria francesa del Segundo Imperio. Son estas tres imágenes de Poe las que serán adoptadas, transformadas y reafirmadas por la crítica francesa durante el siglo XIX y XX, hasta el punto que no se distinguirá más entre la persona y el personaje fabricado por Baudelaire.

Sin embargo, durante los años que siguen al primer retrato biográfico que Baudelaire le consagra al autor norteamericano, la competencia entre sus traductores es cada vez mayor: traducciones de Hugues, Amédée Pichot, Thalès Bernard y Paul Roger²² aparecen en revistas y periódicos como *L'Artiste*, *L'Athenaeum*, *Le Monde littéraire*, *La Chronique de France*, *Le Journal*

²¹ Véase Lemonnier, *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*.

²² Sobre la recepción de las traducciones de Poe en francés, véase el estudio de Lemonnier, *Les traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875*.

d'Alençon, *Le Moniteur Universel* y *Paris*. El mismo Baudelaire publicará varias traducciones en diferentes periódicos a lo largo de 1852. El 17 de abril de 1852, una traducción de “Bérénice” aparece en *L'Illustration*, acompañada de una presentación anónima, pero ciertamente escrita por Baudelaire, en la que este vuelve sobre la imagen de “Iluminado y sabio”, sobre “la eterna y activa ambición de su pensamiento” y sobre su “extraordinaria potencia de deducción y de análisis” (*Oeuvres* II: 289). La presentación introductoria, que retoma en lo esencial las ideas y los hechos presentados en “Edgar Poe, su vida y sus obras”, no solo revindica, a través de la estrategia del anonimato y la utilización de la tercera persona, el trabajo de traducción de Baudelaire, sino que procede a una negación de la competencia, pues solo las traducciones de Isabelle Meunier son allí mencionadas.

Seis meses después, Baudelaire publica en *Le Magasin des familles* su traducción de “Philosophie de l'ameublement”, texto que acompaña con una breve introducción, pero cuya importancia parece ser menor para el poeta, pues este solo lo incluirá tardíamente en sus volúmenes consagrados a Poe. El mismo año, en el mes de agosto, Baudelaire publica, gracias a Maxime du Camp, una traducción anónima en *La Revue de Paris*: “Le puits et le pendule”.²³ Por fin, el 11 de diciembre, Baudelaire publica en *L'Illustration* otra traducción bajo el título: “Une aventure dans les montagnes rocheuses”. Este relato será traducido al español a partir de la versión francesa, y publicado, casi simultáneamente, en *El correo de Ultramar* bajo el título “Una aventura en las montañas rocosas”. Firmada “Carlos Baudelaire”, esta versión será la primera traducción de Poe en español. Sabemos también, gracias a su correspondencia, que Baudelaire envió a *Le Constitutionnel*, periódico en el que Sainte-Beuve lo recomienda a Véron, y a la *Revue Contemporaine*, en el que Hippolyte Castille intenta abrirle una puerta, algunas traducciones, pero estas finalmente no fueron publicadas.²⁴

²³ La traducción no está firmada. Sabemos, sin embargo, gracias a una carta del 16 de septiembre de 1852 dirigida a Maxime du Camp, que la traducción es, en efecto, de Baudelaire.

²⁴ En su carta del 19 de octubre de 1852 dirigida al señor Véron, Baudelaire afirmaba: “Si la *Revue Britannique* no me hubiera hecho el desplante que usted ya conoce, y si yo hubiera tenido el inmenso placer de publicar una de mis traducciones en su periódico [*Le Constitutionnel*], como legítimamente me lo esperaba, todo hubiera marchado sobre ruedas” (*Correspondance* I: 204).

Aunque todas estas publicaciones comienzan a popularizar el nombre de Poe en Francia, no eran suficientes para librarlo de la dinámica de consumo efímero que caracterizaban al folletón y a la prensa periódica de la época. Asimismo, como la situación jurídica permitía la publicación simultánea de varias versiones de un mismo texto, el enfrentamiento entre traductores era despiadado.²⁵ En efecto, antes de que Francia adoptara una legislación internacional sobre el derecho de autor en 1858, regulando la adquisición de los derechos de traducción, aquel que publicara primero su traducción ganaba la partida.²⁶ Así, para aplastar a la competencia, Baudelaire debía reunir la totalidad de sus traducciones en un único volumen. Consciente de esta situación, el poeta-traductor no tarda en buscar a un editor, y le propone a Victor Lecou reunir sus traducciones en un volumen que debía titularse *Contes extraordinaires*.²⁷ El 13 de octubre de 1852, Baudelaire le envía una carta a Victor Lecou en la que insiste en la pertinencia de la publicación y en la ausencia de una legislación que regule los derechos de traducción:

¿Recuerda que usted insistió en que solo comenzaríamos la impresión de mi libro si yo le mostraba la autorización de la heredera de Poe, aún cuando yo le dije que era completamente inútil? Michel Lévy acaba de publicar *La cabaña del tío Tom*. Me han dicho que usted también publicará una traducción. ¿Considera usted el asunto arreglado? (*Correspondance* 1: 203)

El volumen es anunciado el 11 de diciembre de 1852 en *L'Illustration*, en el número que publica la traducción de “Une aventure dans le montagnes rocheuses” y de “Souvenirs de M. Auguste Bedloe”. Igualmente será anunciado en los catálogos de Victor Lecou en los meses de marzo y mayo de 1853 bajo el título “*Contes extraordinaires* de Edgar Poe, autor americano traducido por Charles Baudelaire”. El manuscrito debía ser entregado el 10 de enero de 1853, pero Baudelaire, debido a sus problemas domésticos, como consta en

25 Véanse Hermetet y Weinmann.

26 Véase Pickford.

27 Champfleury acababa de publicar en la editorial de Victor Lecou su novela titulada *Aventure de Mademoiselle Mariette*, novela que, en la vena de Murger, traza un retrato de la bohemia. Es probablemente Champfleury, amigo de Baudelaire por aquella época, quien lo pone en contacto con el editor.

una carta dirigida a su madre el 26 de marzo de 1853, entregó un manuscrito completamente informe, lo que aplazó la publicación:

Vivía en una casa en la que la dueña me hacía sufrir tanto, por su malicia, sus gritos, sus engaños, que, estando tan mal, tuve que irme [...]. El problema es que dejé, pensando que podría recuperarlos después, *todos mis libros, todos mis manuscritos, unos completos, los otros apenas comenzados, cajas llenas de papeles, CARTAS, DIBUJOS, en fin, TODO, todo aquello que era precioso para mí*. Durante ese tiempo, un editor, un editor rico y amable, me había mostrado todo su entusiasmo y me había solicitado un libro. Intenté volver a comenzar, compré otros libros y me obstiné en no escribirte. El 10 de enero, el contrato me obligaba a entregar el libro, yo había recibido ya el dinero, y le entregué al impresor un manuscrito completamente informe y, después de la composición de las primeras pruebas, me di cuenta de que las correcciones eran tantas que lo mejor era recomenzar [...]. El impresor, al no recibir las pruebas corregidas, se enojó, y el editor, creyendo que yo estaba loco, estaba furioso. (*Correspondance I*: 211-212)

Dicho libro, afirma el poeta en la misma carta, “era el punto de partida de una nueva vida” (213). La publicación de sus traducciones en la editorial de Lecou hubiera significado para Baudelaire el empujón que necesitaba para lanzar su carrera. “Esta debía ser seguida de la publicación de [sus] poesías, de la reimpresión de [sus] *Salones*, reunidos junto con [sus] trabajos sobre los *Caricaturistas*” (213), de una ópera, con la que él contaba para hacerse una renta perpetua, y de un drama para el teatro. Así pues, vemos a un Baudelaire enérgico, invirtiendo en diferentes proyectos (teatro, ópera, traducción, crítica) para lanzar definitivamente su carrera. “Pero los continuos desórdenes”, como lo reconoce él mismo, “la miseria sin fin, las deudas, la pérdida de energía en las pequeñeces de la vida diaria, en fin, [su] inclinación por los proyectos químéricos, frustraron todo” (213).

El fracaso de su proyecto de publicación en volumen le dará la ventaja a Amédée Pichot, uno de sus rivales más acérrimos, quien publicará el mismo año el primer volumen de Poe en Francia: *Nouvelles choisies d'Edgar Poe*.²⁸ El pequeño volumen de Pichot estaba compuesto por una traducción

28 *Nouvelles choisies d'Edgar Poe* (publicados bajo el seudónimo de Borgues).

de “Le Scarabée d’or” y una nueva traducción de “L’Aéronaute hollandais”, publicada por primera vez en 1852 en la *Revue Britannique*. Dos cosas llaman la atención en este volumen. Primero, fue publicado en la “Biblioteca de los ferrocarriles”, colección popular a precio de un franco lanzada por Louis Hachette en 1852 para conquistar un nuevo mercado: el de los viajeros de un ferrocarril que empieza a extenderse ya por toda Francia.²⁹ Al garantizar la presencia del libro en las estaciones de tren, lugar de frecuente paso y de confluencia de diversos públicos potenciales, y al bajar el precio a tan solo un franco, Hachette atribuye a la literatura, antigua o contemporánea, consagrada o no consagrada, el estatuto de bien de consumo corriente.

Si nos detenemos en los objetivos que tenía Hachette al fundar esta colección —“divertir honestamente y ser útil [a los viajeros]” (Parinet 103)— comprendemos mejor la elección de este pequeño volumen de Poe. Se trata, en efecto, de cuentos que el editor y el traductor estimaban adaptados al público viajero. Estos abordaban temas (un viaje a la luna, la búsqueda de un tesoro perdido, visitas a paisajes exóticos) que se adaptaban al entusiasmo del público por los relatos de aventuras y los incidentes fantásticos. Asimismo, el interés de este volumen reposa en su introducción. Los motivos del alcoholismo, de la depravación y del desorden ligados al genio son allí retomados para satanizar la figura del autor. Poe es descrito como un escritor “de moral dudosa” que “no respetaba su propio genio” (9). En realidad, la introducción de Amédée Pichot es una respuesta lapidaria al retrato biográfico que Baudelaire había publicado unos meses antes. Así, Pichot retoma la imagen de poeta singular y excéntrico que había construido Baudelaire, pero esta vez para desacreditar la figura de Poe: “no podemos culpar a la sociedad americana”, dice Pichot, “de la severidad con la que lo excluyó” (11). Al hacerlo, el autor construye un ideal de escritor que rivaliza con el arquetipo de incomprendido modelado por Baudelaire: el del autor que doblega su genio a la vida cotidiana, laboriosa e irreprochable del burgués ideal.

Baudelaire debe, pues, apresurarse si no quiere perder terreno, como lo constataba Barbey d’Aurevilly en un artículo publicado el 27 de julio de 1853 en el periódico *Le Pays*. El poeta-crítico, acordándose del proyecto de publicación de Baudelaire en la editorial de Victor Lecou y teniendo bajo

²⁹ Para un estudio sobre las bibliotecas en las estaciones de tren, véase el artículo de Élisabeth Parinet.

sus ojos el volumen de Pichot, declaraba irónicamente: “Nos habían hablado de una traducción del señor Baudelaire. Pero como esta no fue publicada y no lo será probablemente de aquí a mucho tiempo...” Entretanto, el 23 de mayo de 1854, W. L. Hugues, el más tenaz de los rivales de Baudelaire, publica, bajo la protección de Alexandre Dumas, su primera traducción de Poe en *Le Mousquetaire*: “Enterré vif”. Hugues publicará aún algunas traducciones en este periódico y un pequeño volumen en *Le Panthéon populaire illustré* en 1855.

Así, sin editor para su volumen y temiendo que “la competencia se apropie de [su] autor antes de que alguien consienta en ayudar[le]” (*Correspondance* 1: 272), Baudelaire, en los primeros meses de 1854, multiplica sus visitas a los jefes de redacción de los periódicos de gran difusión. Visita a Sainte-Beuve, esperando que este interceda por él en *Le Moniteur*,³⁰ pero sus traducciones son rechazadas.³¹ Intenta en *Le Constitutionnel*, pero los propietarios del diario exigen que el manuscrito esté terminado antes de firmar un contrato.³² Aspira también al segundo folletón del diario *Le Siècle*, periódico fundado en 1836 por Armand Dutacq para rivalizar con *La Presse de Girardin*, pero, a pesar de su intención de suprimir “los pasajes puramente filosóficos o científicos” para “facilitar la transacción”, sus traducciones son rechazadas, parece ser, por Louis Desnoyers, encargado de la sección literaria del diario y presidente durante algunos años de la *Sociedad de gentes de letras*, donde Baudelaire había pedido prestado dinero en varias ocasiones sin entregar nunca los artículos que había prometido como garantes del préstamo.³³

30 La carta del 10 de marzo en la que Baudelaire le pide ayuda a Sainte-Beuve no ha sido encontrada. Podemos, sin embargo, citar la carta del 15 de marzo de 1854 en la que Baudelaire se lamenta del silencio de aquél: “¿Mi última carta lo habrá herido a usted? Esta desafortunada idea me atraviesa el espíritu y me atormenta” (*Correspondance* 1: 272).

31 En su carta del 23 de febrero de 1854 dirigida a Madame Aupick, podemos leer: “Puesto que recibes *Le Moniteur*, ya habrás podido ver que no han publicado mis desafortunados textos. [...] Voy a volver para insistir, pero creo que me veré obligado a dirigirme una vez más a *L'Illustration*, a la *Revue de Paris* y al *Pays*” (*Correspondance* 1: 270).

32 He aquí la carta que le envía Baudelaire a su madre el 18 de mayo de 1854: “AYER fui a exigir 1000 francos a uno de los propietarios del *Constitutionnel*. Este me respondió que, en efecto, me había prometido una fuerte *suma* antes de la impresión, pero que, puesto que yo no había terminado la tarea, y que ninguno de los que dirige los términos de la venta, la cantidad de materiales, el precio de la línea, etc., habían dado aún su aprobación, se veía en la obligación de hacerme esperar” (*Correspondance* 1: 278).

33 En su carta del 17 de marzo de 1854 a Eugène Pelletan, redactor del periódico *Le Siècle*, podemos leer: “Pensé en *Le Musée Littéraire* de *Le Siècle*, en el segundo folletón. El señor de Tramont, que me había formalmente prometido su ayuda, tiene entre sus manos

Finalmente el periódico *Le Pays* se ocupará, no sin cierta reticencia, de sus traducciones.³⁴ Así, el 24 de julio, bajo el título *Histoires extraordinaires*, aparece, gracias a la intervención de Barbey d'Aurevilly³⁵ y de Armand Dutacq,³⁶ la primera traducción de la serie: “Entretien d'Eiros avec Charmion”. La publicación de los cuentos se prolongará hasta el 20 de abril de 1855, no sin algunas interrupciones, que obedecían, al parecer, a “las quejas de los suscriptores” del periódico y a la substitución de las traducciones de Baudelaire por otros folletines más baratos y más rentables (*Correspondance* 1: 291).³⁷

ocho pruebas. Sobra decir que para facilitar la transacción voy a suprimir los pasajes puramente filosóficos o científicos. Usted sería la excepción la más amable del periodismo, si accediera a hablar en mi favor con el señor Tramont y el señor Tillot. [...] Me gustaría mucho si en esta cuestión no mezcláramos al señor Desnoyers” (*Correspondance* 1: 273).

34 Baudelaire le había enviado sus manuscritos a Armand Dutacq, director de los diarios *Le Constitutionnel* y *Le Pays*, lo que multiplicaba sus oportunidades de ser publicado. Una carta de Lefranc, enviada el 13 de junio de 1854 a Césena, redactor del *Constitutionnel*, deja ver las dificultades que tuvo que atravesar Baudelaire para publicar sus traducciones en este diario: “Le envío los artículos de Edgar Poe traducidos por el señor Baudelaire y que este destina al *Constitutionnel*. Ya tuve la ocasión de hablarles de dichos artículos; y les dije que pertenecen a un tipo de literatura excéntrica y trascendente, extraña y util, cuyos partidarios son muy escasos. [...] Tal vez encontrarán ustedes, como yo, que esas traducciones del cuentista americano son de una naturaleza demasiado abstracta, demasiado anormal para la masa de nuestros suscriptores. Ciertamente se encuentra en la obra de este autor algo alucinado, una cierta fuerza de investigación que sorprende, un ardor caprichoso a buscar lo sobrenatural que tiene algo de curioso y de atrapante. ¿Pero su obra se dirige a nuestros lectores? He aquí la pregunta” (*Correspondance* 1: 858).

35 Aquí está la carta que Barbey d'Aurevilly le envía a Baudelaire en 1854: “Como tuve el honor de hacérselo saber en mi carta del *domingo*, hablé de usted y de Poe [sic] en *Le Pays*. Le hablé al señor Dutacq, mi amigo, y al señor Cohen. Dije lo que pensaba de su proposición y les hice comprometerse con la publicación” (*Correspondance* 1: 277).

36 Esta es la carta que Baudelaire le envió a Armand Dutacq el 3 de junio de 1854: “¿Sería usted tan amable, señor Dutacq, de ocuparse de una vez por todas de mi asunto aquí pendiente? Se trata de Edgar Poe, rechazado desde hace tiempo en *todas partes*, particularmente odiado por el señor Antenor Joly. [...] Usted sabe todas las dificultades que he tenido que soportar por este asunto, hasta el punto que su periódico, que había rechazado tan rotunda y desdeñosamente mis traducciones, me acusó después de no haberlas publicado lo suficientemente rápido. El señor Lefranc que, como usted sabe, lee los manuscritos, tiene ya una enorme cantidad de traducciones en sus manos, de manera que la publicación puede comenzar inmediatamente. Si acepta ocuparse de mi asunto, recuerde que **YO NO QUIERO EL FOLLETÓN**. Ya debe estar lleno; **ADEMÁS NO QUIERO MOLESTAR A NADIE**. Lo único que le pido es la sección de **VARIEDADES** o el **SEGUNDO FOLLETÓN**. Es realmente ridículo que un escritor de genio sea rechazado como un gamín de todas las publicaciones parisinas. Los plagios, las imitaciones, la competencia y los tratados internacionales llegarán antes de que alguien haya consentido ocuparse de mí, el iniciador y descubridor” (*Correspondance* 1: 279-280).

37 En esta carta a Paul de Saint-Victor, del 26 de septiembre de 1854, el mismo Baudelaire constata que dichas “quejas de los suscriptores” no eran más que un pretexto: “el bajo precio

Por supuesto, las negociaciones con los patrones de la prensa afectaban el proceso de creación, pues construirse una visibilidad mediática implicaba no solamente hacer concesiones para satisfacer al público, sino también toda una serie de negociaciones, de desplazamientos, de intrigas y de actos de persuasión que le quitaban tiempo a la escritura.³⁸ Sin embargo, estas transacciones dieron sus frutos. Primero, Baudelaire logró, gracias a la publicación de un gran número de traducciones en un periódico de gran difusión, aplastar la competencia e imponerse como el traductor incontestable de Edgar Poe en Francia. En efecto, con la excepción de Hugues, que publicó tres traducciones en *Le Mousquetaire* de Alexandre Dumas, ningún otro traductor publicó traducciones de Poe durante el periodo que corresponde a las publicaciones de Baudelaire en el diario *Le Pays*. Asimismo, aunque sus negociaciones no fueron ventajosas a nivel económico, pues Baudelaire recibirá apenas setecientos francos de los dos mil que él esperaba ganar,³⁹ las traducciones de Poe le confirieron una verdadera notoriedad y, más aún, una suerte de honorabilidad.

Así, en lo que respecta al reconocimiento simbólico, vale la pena pre-guntarse si no es gracias a esta honorabilidad recientemente adquirida, y a la visibilidad que la acompaña, que Baudelaire llega a ser parte, aunque de manera provisoria, del panteón literario de la *Revue des Deux Mondes*. En efecto, catorce meses después de su publicación de las *Histoires extraordinaires* en *Le Pays*, Baudelaire publica por primera vez en la prestigiosa revista, bajo el título *Las Flores del Mal*, dieciocho poemas del futuro volumen.⁴⁰

de las obras con las que sustituyeron [mis traducciones] es la única razón de la substitución” (*Correspondance* I: 291). Las obras que remplazaron los folletines de Baudelaire en *Le Pays* hacían ciertamente parte de un tipo de literatura más rentable y de fácil acceso: Solié, Clémence Robert, Edouard Auger, A. de Gondrecourt, Romain Chapelin.

38 En una carta dirigida a su madre el 22 de agosto de 1854, Baudelaire se quejaba: “esta necesidad de vivir afuera me hace perder tiempo y me obliga a trabajar en bibliotecas e incluso en los cafés, pues en medio de todas estas negociaciones, *yo trabajo*” (*Correspondance* I: 290).

39 “La necesidad de publicar lo más pronto posible”, declara Baudelaire en una carta a su madre del 25 de junio de 1854, “me obligó a ceder por 700 francos lo que valía 2000” (*Correspondance* I: 281).

40 Dos cartas (una enviada el 18 de enero 1855 a Émile Montégut, colaborador de la revista y especialista en literatura de lengua inglesa, y otra enviada el 7 de abril del mismo año a Victor de Mars, secretario de redacción y director-gerente de la revista) y una visita a François Buloz, cofundador y director de la *Revue des Deux Mondes*, testimonian de las negociaciones realizadas por Baudelaire en dicha revista. Según Pichois, esta publicación, apoyada por Buloz y secundada por Montégut, suscitará ciertas “divergencias

Aunque los poemas, empezando por la dedicatoria al lector, dedicatoria que será retomada para la publicación en volumen de 1857, suscitaron, por la tonalidad y por los temas tratados, una gran sorpresa entre los directores y los subscriptores de la revista,⁴¹ el traductor de Poe fue recibido como un escritor de mérito. Así pues, “Poe, el antiburgués en la vida, fue en Francia la caución burguesa de su traductor: este tranquilizaba allí en donde el autor de *Las Flores del Mal* inquietaba” (*Oeuvres* I: 1203).

Hacia la consagración final: la publicación en volumen

La credibilidad y la reputación que Baudelaire había adquirido como el gran traductor e introductor de Poe en Francia le autorizaban a retomar su proyecto de publicación en volumen. Asimismo, el poeta-traductor contaba ya con suficiente material para componer dos volúmenes, lo que servía de garantía para los editores. Baudelaire primero pensó en Hachette, que había publicado, como ya lo hemos señalado, el primer volumen de Poe en Francia, pero las negociaciones no dieron ningún fruto. Luego se dirigió a Armand Dutacq, quien, en 1855, fundó *La Société Générale de libraires* y se volvió editor. Así, el 3 de febrero de 1855, Baudelaire le envió una carta acompañada de la tabla de materias de su volumen.⁴² Esta carta será la última enviada a Dutacq, quien morirá el año siguiente. Parece, sin embargo, que dicho mutismo y el fracaso del proyecto de publicación con Dutacq tienen otra explicación.

En efecto, Baudelaire había sido encargado por *Le Pays* de escribir un artículo sobre la exposición de Bellas Artes de 1855; pero en lugar de llevar a cabo la consigna, el autor le consagró un folletón entero a Eugène Delacroix, anteponiendo así sus preferencias artísticas a los intereses de la revista. Como si esto fuera poco, en la reseña de su primer folletón sobre la Exposición Universal, publicada por *Le Pays* el 26 de mayo de 1855, Baudelaire, al mostrar lo absurdo que resultaba aplicar la idea del progreso al arte y al criticar el sistema académico, atacaba indirectamente el sistema imperial, al que el

entre Buloz, V. de Mars y Montégut” (*Correspondance* I: 876).

41 Buloz, afirma Pichois, “recibió una advertencia por haber publicado los dieciocho poemas [...] sin contar las protestas de los subscriptores” (*Correspondance* I: 879).

42 “He aquí”, dice Baudelaire en su carta, “la tabla de materias; le bastará con leerla para comprender el orden. Ya he empezado a poner en orden los folletones” (*Correspondance* I: 310).

diario *Le Pays* se encontraba fuertemente atado. Pero la gota que rebosó la copa fue la crítica despiadada que Baudelaire hizo de Ingres, artículo que fue rechazado por *Le Pays* y que el poeta publicó después, el 12 de agosto de 1855, en *Le Portefeuille*. Una carta enviada al director de la *Revue des Deux Mondes*, en la cual el poeta acababa de publicar sus dieciocho poemas, confirma esta hipótesis:

Cuando vine a molestarle tan intempestivamente el 30 de mayo, había discutido con el señor Dutacq, y al sentirme sin editor, vine directamente a pedirle que interviniere en mis asuntos y utilizara su influencia para ganarme la estima de algunos libreros. Hoy mi caso ha empeorado y es aún más grave. Desde el domingo, me despidieron en *Le Pays*. Durante doce meses tuve que aguantar allí ultrajes y burlas. (*Correspondance* 1: 313-314)

El mismo golpe de audacia que le había cerrado para siempre las puertas de la *Revue des Deux Mondes* lo alejaba esta vez del *Pays* y ponía fin a su proyecto de publicación con la *Société Générale de libraires* dirigida por Dutacq. Pero Baudelaire no renunció a su proyecto y fue finalmente Michel Lévy, quien había manifestado en 1848 su intención de publicar los poemas de Baudelaire bajo el título *Les Limbes*,⁴³ quien publicó en volumen sus traducciones. Así, el 27 de julio de 1855 vemos a Baudelaire preparar su contrato con Michel Lévy para la publicación de dos volúmenes: *Histoires extraordinaires* y *Nouvelles histoires extraordinaires*. La publicación de los dos volúmenes estaba prevista para el mes de noviembre, pero las “numerosas correcciones” de Baudelaire retardaron la publicación.⁴⁴ El primer volumen

43 La primera vez que este título fue anunciado como próxima publicación del catálogo de Michel Lévy fue en noviembre de 1848, en *L'Écho des marchands de vin*. El 9 de abril, cuando Baudelaire publicó en *Le Messager de l'Assemblée* sus once sonetos bajo el mismo título, también incluyó esta descripción: “*Les Limbes*, volumen de poemas que debe aparecer próximamente en la editorial de Michel Lévy”. El 10 de mayo de 1852, en una carta dirigida a Antonio Watrion, Baudelaire anunció “*Les Limbes*, poesías, en la editorial de Michel Lévy” (*Correspondance* 1: 199). Asimismo, el 4 de octubre de 1855, en una carta dirigida a su madre, Baudelaire confirmaba, no sin cierto escepticismo, las intenciones favorables del editor: “Michel Lévy publicará (¿pero cuándo?) mi libro de poesías y mis artículos” (*Correspondance* 1: 324).

44 En una carta enviada a su madre el 4 de octubre de 1855, podemos leer: “Él quiere además, y tiene razón, que los dos volúmenes aparezcan en noviembre, que es la buena temporada, y envía hasta dos veces por día a mi casa un encargado para que recoja las pruebas o el manuscrito” (*Correspondance* 1: 323).

se puso en venta el 12 de marzo de 1856 y la retribución del traductor fue fijada a una doceava parte del precio de venta, o sea mil francos por un tiraje de seis mil ejemplares.

La redacción inicial del contrato era favorable para el autor, pues preveía una retribución de veinticinco céntimos por cada volumen vendido. Una segunda edición de tres mil trescientos ejemplares fue anunciada en junio 1856, precediendo la publicación, el 24 de febrero de 1857, de *Nouvelles histoires extraordinaires*, de la cual se imprimieron también seis mil seiscientos ejemplares. *Histoires extraordinaires* tuvo finalmente seis reediciones antes de ser publicado, en 1869, un año después de la muerte de Baudelaire, como parte de sus *Oeuvres complètes* en la editorial de Michel Lévy. Las *Nouvelles histoires extraordinaires* conocieron por su parte cuatro reediciones antes de la muerte del poeta.⁴⁵

Con la publicación de estos dos volúmenes, Baudelaire había traducido treinta y seis cuentos de los sesenta y ocho escritos y publicados en vida por Poe. En 1865, Baudelaire publicará con Michel Lévy otros diez cuentos bajo el título *Histoires grotesques et sérieuses*, o sea un total de cuarenta y seis cuentos, más de la mitad de los escritos por el norteamericano. A los cuentos, hay que agregar también *Les Aventures d' Arthur Gordon Pym*, publicadas por *Le Moniteur universel* a partir del 25 de febrero de 1858 y recopiladas por Michel Lévy en un volumen el mismo año, y *Eureka*, publicado en *La Revue Internationale* en los meses de octubre, noviembre, diciembre de 1859 y enero de 1860, antes de que los folletines fueran recopilados en un mismo volumen por Michel Lévy en 1863. En el mes de noviembre, urgido de dinero, Baudelaire firma un contrato por medio del cual cede sus derechos por los cinco volúmenes, que más tarde conformarán en el catálogo del editor *Las obras completas* de Edgar Poe. “Cómo me arrepiento”, decía Baudelaire en una carta enviada a su madre el 11 de diciembre de 1865, “de la ridícula alienación que me hizo vender los derechos de mi traducción de Poe por tan solo 2000 francos [...] Esos cinco volúmenes hubieran significado para mí una renta de unos 440 o 600 francos por año” (*Correspondance II*: 475).

Con esos cinco volúmenes, Baudelaire consideraba que su tarea había sido cumplida a cabalidad. “A los sinceros admiradores de los talentos de Poe, puedo decirles que considero mi tarea como concluida”, afirmaba el poeta en

45 Véase Mollier.

una suerte de epílogo con el que deseaba cerrar las obras completas de Poe, pero que no fue publicado por Michel Lévy. Le quedaba únicamente mostrar los talentos de Poe como poeta, pero el mismo Baudelaire reconocerá que dicha tarea era “casi imposible de llevar a cabo” pues “su humilde y devota facultad de traductor no [le] permitía suplir las volubilidades ausentes del ritmo y de la rima” (*Oeuvres* II: 347-348). En su epílogo también insiste sobre la semejanza entre el traductor y su autor, semejanza a partir de la cual Baudelaire compromete su propia identidad literaria en una exigencia de reconocimiento público:

Para concluir, le diré a los franceses amigos de Edgar Poe que estoy orgulloso y feliz de haber introducido en sus memorias un género de belleza nueva; y también, por qué no decirlo, que lo que acompañó mi voluntad fue el placer de presentarles un hombre que se me asemejaba en ciertos aspectos, esto es, a una parte de mí mismo. (*Correspondance* II: 347-348)

La estrategia de posicionamiento de su proyecto de traducción y la imagen que lo acompañó dieron sus frutos. Esta última le permitió al traductor en busca de visibilidad alcanzar el reconocimiento tan añorado, si bien Baudelaire continuaba quejándose de la indiferencia de la crítica, como lo muestra una carta enviada a Sainte-Beuve el 15 de julio de 1858, en la que el poeta le pedía, por tercera vez y sin obtener una respuesta favorable, que se ocupara de él y de sus traducciones:

¡Tanto se ha hablado de Loëve-Veimars [traductor e introductor de Hoffmann en Francia] y del servicio que le rindió a la literatura francesa! ¿No encontraré yo un valiente que dirá lo mismo de mí? ¿Por medio de qué halagos, mi poderoso amigo, lograré yo que usted haga lo mismo por mí? (*Correspondance* II: 506)

Aunque Sainte-Beuve nunca se ocupó verdaderamente de Baudelaire, ni como poeta ni como traductor, su traducción no dejó de suscitar un vivo interés en la crítica, lo que hace que el reproche de Baudelaire sea un poco exagerado. En efecto, las reacciones de la prensa fueron en su mayoría favorables y, cosa sorprendente, estuvieron casi todas centradas en la figura del traductor. Independientemente de las opiniones favorables

o desfavorables con respecto a Poe, el nombre del traductor y su sistema de traducción fueron casi siempre citados de manera elogiosa. No debemos olvidar, sin embargo, que gran parte de esas críticas fueron pedidas por el mismo Baudelaire a sus amigos, lo que prueba la importancia de la gestión del traductor a favor del éxito de su proyecto.⁴⁶ Asimismo, el retrato que Baudelaire hizo de Poe en sus artículos quedó grabado en la crítica de la época como un modelo de la nueva norma artística que encuadrará los régímenes de valorización de la producción de la obra de arte y del artista, lo que determinó sus representaciones, sus prácticas y sus posturas.

El traductor-*auctoritas*: a manera de conclusión

Al acompañar sus traducciones de un aparato metadiscursivo (prefacios, retratos biográficos, artículos de prensa), Baudelaire utilizó su proyecto de traducción para construirse una autoridad: la del introductor y defensor de Poe en Francia. En una carta dirigida a Eugène Pelletan en 1854, Baudelaire afirmaba lo siguiente:

Soy yo quien construyó la reputación de Edgar Poe en París; y lo más gracioso es que otros, conmovidos por mis artículos biográficos y por mis críticas, así como por mis traducciones, empezaron también a ocuparse de él.
(*Correspondance* I: 273)⁴⁷

Baudelaire compromete su imagen de traductor e introductor de Poe en una exigencia de reconocimiento público. Y es esta autoridad, que llamaremos “traductor-*auctoritas*” para distinguirla de esa otra dimensión de la traducción en la que el traductor realiza su tarea sin reclamar una visibilidad pública, la que permite que el nombre de un traductor permanezca estrechamente ligado a la obra de un autor. Dicho de otra forma, si toda traducción presupone la existencia de un traductor, solo un número reducido de traductores accede al estatuto de traductor-*auctoritas*, esto es, de traductor susceptible de acceder a una imagen pública. Para hacerlo, el traductor no debe únicamente contentarse con su rol de traductor de textos

46 Para un estudio sobre la recepción de las traducciones de Baudelaire en Francia, véase el libro ya citado de Lemonnier, *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*.

47 Carta del 17 de marzo de 1854 a Eugène Pelletan.

diseminados. Él debe, ante todo, constituir un *opus* lo suficientemente representativo de la obra de un autor, del que se hace responsable gracias a sus estrategias de traducción, a sus elecciones editoriales y a la “imagen de autor” que las acompaña. Luego, el traductor debe poner en marcha un discurso que legitime su proyecto, para lo cual acompañará sus traducciones de críticas, artículos biográficos y prefacios susceptibles de revindicar su experiencia y valorizar su objeto de estudio. Por último, debe efectuar toda una serie de estrategias de promoción, movilizando a su favor diferentes instancias de difusión y de consagración que le permitirán posicionar su proyecto de traducción.

En estos términos, Baudelaire es el ejemplo emblemático del traductor-*auctoritas*. No solo constituyó un *opus* adaptado a la imagen que quería transmitir de su autor (recordemos aquí que la elección y la disposición de los cuentos publicados por Michel Lévy obedecen enteramente a Baudelaire), sino que construyó en sus prefacios una imagen que no correspondía realmente al hombre que fue Poe.⁴⁸ Así, es gracias a sus traducciones, acompañadas de sus retratos biográficos y de todo un conjunto de negociaciones, de actos de persuasión y de cálculos institucionales, que Baudelaire se atribuye la autoridad de actuar y de hablar como el único introductor de Poe en Francia. Y la genialidad de su maniobra consiste en haberlo logrado identificándose con su autor. En efecto, Baudelaire construirá en los prefacios a sus traducciones una imagen valorizante de Poe en la cual él compromete su propia identidad literaria: la del genio incomprendido. Al reactivar el “mito de la maldición literaria”, para retomar el título del estudio de Pascal Brissette, el poeta francés legitimará su propia imagen en la escena literaria francesa.

En adelante, un dispositivo de representaciones, de tópicos y de comparaciones valorizantes será movilizado por Baudelaire, tanto en su poesía como en sus actos institucionales, para asociar la figura del maldito a un acto de renuncia voluntario en el que la ausencia de reconocimiento no es imputada a la insuficiencia del artista, sino a la incapacidad del público para reconocer la grandeza de su genio. El sufrimiento provocado por la incomprendición de los lectores se convierte entonces en un signo de la grandeza del personaje, pues dicha incomprendición no es percibida como una falta de talento o de mérito, sino como la consecuencia del rechazo,

48 Esta es la tesis de Claude Richard en su estudio ya citado, *Edgar Allan Poe, journaliste et critique*.

por parte del artista, de las insignias y los reconocimientos de un público incapaz de reconocer el verdadero genio. Y es este estado de proscrito voluntario el que le permitirá a Baudelaire atravesar con la frente en alto el proceso de 1857 contra *Las Flores del Mal* y la fallida candidatura a la Academia francesa en 1862.

Así pues, Baudelaire no “perdió mucho tiempo traduciendo a Edgar Poe”, como él mismo afirmaba hacia el final de su carrera en una carta enviada a Paul Meurice el 18 de febrero de 1865 (*Correspondance I*: 446). Por el contrario, las ganancias simbólicas de su proyecto de traducción fueron enormes, no solo porque las traducciones de Poe fueron un alivio pasajero para su “dificultad creadora”, como lo afirma Claude Pichois (242-265), o porque en la obra de Poe el autor de *Las Flores del Mal* encontró la confirmación de los principios poéticos que confirmaban su estética de la provocación y de la programación de los efectos en el lector, tal y como ha sido demostrado por Steve Murphy,⁴⁹ sino porque al crearse un precursor a través de la figura del genio incomprendido, pero valorizado justamente por dicha incomprensión, es finalmente el mismo Baudelaire quien resulta consagrado.

Obras citadas

Asselineau, Charles. *Charles Baudelaire. Sa vie et son œuvre*. París: Alphonse Lemerre, 1869.

Bandy, W. T. “Baudelaire et Edgar Poe: vue rétrospective”. *RLC* 41 (1967): 180-194.

———. “New light on Baudelaire and Poe”. *Yale French Studies* 10 (1952): 65-69.

Barbey d’Aurevilly, Jules. “Edgar Poe”. *Le Pays*. 27 de julio de 1853.

———. “Histoires extraordinaires par Edgar Poe”. *Le Pays*. 18 de junio de 1856.

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. 2 vols. París: Gallimard, 1975-1976. Bibliothèque de la Pléiade.

———. *Correspondance complète*. Eds. Claude Pichois y Jean Ziegler. 2 vols. París: Gallimard, 1976. Bibliothèque de la Pléiade.

———. “Lettre à Maria Clemm”. *Le Pays*. 25 de julio de 1854.

———. “Révélation magnétique”. *La liberté de penser*. 15 de julio de 1848.

Brissette, Pascal. *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. Montreal: Presses de l’Université de Montréal, 2005.

49 Véase en particular el prefacio de Steve Murphy a su excelente obra titulada *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*.

Burton, Richard. *Baudelaire and the Second Republic. Writing and Revolution.* Oxford: Clarendon Press, 1991.

Casanova, Pascal. "Consécration et accumulation de capital littéraire". *Actes de la recherche en sciences sociales* 144 (2002): 7-20

Daniel, John. "Edgar Allan Poe". *Southern Literary Messenger* 16.3 (1850): 172-187.

Forgues, E. D. "Les contes d'Edgar Poe". *Revue des Deux Mondes*. 15 de octubre de 1846: 343.

Hermetet, Anne-Rachel, y Frédéric Weinmann. "À l'heure de la littérature industrielle". *Histoire des traductions en langue française*. Eds. Yves Chevrel, Lieven D'huist y Christine Lombez. París: Verdier, 2012. 569-601.

Lemonnier, Léon. *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*. París: Les Presses universitaires de France, 1928.

———. *Les traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875*. París: Les Presses universitaires de France, 1928.

Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin, 2004.

Mollier, Jean-Yves. *Michel et Calmann Lévy ou la naissance de l'édition moderne 1836-1891*. París: Calmann-Lévy, 1984.

Murphy, Steve. *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*. París: Honoré Champion, 2003.

Oehler, Dolf. "Le caractère double de l'héroïsme et du beau modernes". *Études Baudelairiennes* 8 (1976): 187-210.

———. *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*. París: Payot, 1996.

Parinet, Élisabeth. "Les bibliothèques de gare, un nouveau réseau pour le livre". *Romantisme* 80 (1993): 95-106.

Patterson, Arthur. *L'Influence d'Edgar Poe sur Charles Baudelaire*. Grenoble: Imp. Allier Frères, 1903.

Pichoïs, Claude. *Baudelaire. Études et témoignages*. Neuchâtel: La Baconnière, 1967.

Pichoïs, Claude, y Jean Ziegler. *Baudelaire*. París: Fayard, 2005.

Pichot, Amédée. *Nouvelles choisies d'Edgar Poe: Le Scarabée d'or & L'Aéronaute hollandais*. Trad. A. Borgues. París: Hachette, 1853. Bibliothèque des Chemins de fer.

Pickford, Susan. "Les traducteurs". *Histoire des traductions en langue française*. Eds. Yves Chevrel, Levien D'huist y Christine Lombez. París: Vérdier, 2012. 149-184.

Poe, Edgar. “Conversation d’Eiros avec Charmion”. Trad. Isabelle Meunier. *La Démocratie pacifique*. 3 de julio de 1847.

———. “Double assassinat dans la rue Morgue”. Trad. Isabelle Meunier. *La Démocratie pacifique*. 31 de enero de 1847.

———. *Histoires extraordinaires*. Trad. Charles Baudelaire. Ed. Jacques Crépet. París: Louis Conard, libraire-éditeur, 1932.

———. *Histoires extraordinaires*. Trad. Charles Baudelaire. París: Michel Lévy, 1856.

———. *Histoires grotesques et sérieuses*. Trad. Charles Baudelaire. París: Michel Lévy, 1865.

———. “La genèse d’un poème”. Trad. Charles Baudelaire. *Histoires grotesques et sérieuses*. París: Michel Lévy, 1865. 348.

———. “Le Chat noir”. Trad. Isabelle Meunier. *La Démocratie pacifique*. 27 de enero de 1847.

———. “Le puits et le pendule”. Trad. Charles Baudelaire. *Revue de Paris*. 13 de octubre de 1852.

———. “Le Scarabée d’or”. Trad. Isabelle Meunier. *La Démocratie pacifique*. 23, 25 y 27 de mayo de 1848.

———. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Trad. Charles Baudelaire. París: Michel Lévy, 1857.

———. “Philosophie de l’ameublement”. Trad. Charles Baudelaire. *Le Magasin des familles*. Octubre de 1852.

———. *Poe’s Tales*. Nueva York: Wiley and Putnam, 1845.

———. *Tales of the Grotesque and Arabesque*. 2 vols. Filadelfia: Lea and Blanchard, 1840.

———. *The Poetical Works of Edgar Allan Poe, with a Notice of His Life and Genius by James Hannay*. Londres: Addey and Co., 1853.

———. *The Raven and Other Poems*. Nueva York: Wiley and Putnam, 1848.

———. *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. Ed. Rufus Wilmot Griswold. 4 vols. Nueva York: J. S. Redsfiedl, 1850-1856.

———. “Una aventura en las montañas Rocosas”. Trad. Carlos Baudelaire [Charles Baudelaire]. *El correo de Ultramar* 1.1 (1853).

———. “Une aventure dans les montagnes rocheuses”. Trad. Charles Baudelaire. *L’Illustration*. 11 de diciembre de 1852.

———. “Une descente au Maelstrom”. Trad. Isabelle Meunier. *La Démocratie pacifique*. 24 y 25 de septiembre de 1848.

Richard, Claude. *Edgar Allan Poe: journaliste et critique*. París: Librairie C. Klincksieck, 1978.

Seylaz, Louis. *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*. Lausanne: La Concorde, 1923.

Thompson, J. R. "The late Edgar Poe". *Southern Literary Messenger* 15.11 (1849): 694-697.

Zapata, Juan. "La postura del pobre encomiable: hacia la construcción del mito de la maldición literaria". *Literatura: teoría, historia, crítica* 17.1 (2015):49-78.

—. "¿Podemos hablar de una postura de traductor?". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 24 (2015): 93-100.

Sobre el autor

Juan Zapata es doctor en Literatura Francesa de la Universidad Rennes 2 (Francia), y doctor en Lengua y Letras de la Universidad de Lieja (Bélgica). Es profesor de tiempo completo en el departamento de Lenguas, Letras y Civilizaciones Extranjeras (LLCE) de la Universidad Charles de Gaulle, Lille III, y traductor en el área de sociología de la literatura, campo en el cual tradujo *La institución de la literatura* de Jacques Dubois (2014) y *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor* de Jérôme Meizoz (2015). Recientemente dirigió y tradujo la obra colectiva *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (2015). Próximamente aparecerá publicado bajo su dirección un volumen conmemorativo de los ciento cincuenta años de la muerte de Baudelaire (2017). Actualmente sus investigaciones se centran en las transferencias culturales entre la literatura francesa y la literatura hispanoamericana de finales del siglo XIX.

La traducción del cuento policiaco en dos revistas colombianas de primera mitad del siglo xx: *Chanchito* y *Crónica*

Ana María Agudelo

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

amaria.agudelo@udea.edu.co

Diana Paola Guzmán

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia

dianap.guzmanm@utadeo.edu.co

La publicación de cuentos policiacos en dos revistas con públicos y prospectos diferentes como *Crónica* y *Chanchito* evidencia dinámicas de transferencia, reproducción y renovación del sistema literario en Colombia. La presencia de dicho género señala la existencia de un lector inclinado a la lectura por ocio y diversión. De igual forma, la traducción y el papel del traductor como agente cultural también se evidencian en la transformación que hace el propio traductor del contenido que traduce. Por otra parte, el artículo hace referencia a la renovación estética del repertorio que apareció en las publicaciones periódicas y al establecimiento de una interrelación entre culturas distantes.

Palabras clave: traducción; cuento policiaco; transferencia cultural; lector; entretenimiento.

Cómo citar este artículo (MLA): Agudelo, Ana María, y Guzmán, Diana Paola. “La traducción del cuento policiaco en dos revistas colombianas de primera mitad del siglo xx: *Chanchito* y *Crónica*”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 51-77.

Artículo original. Recibido: 29/11/16; aceptado: 15/03/17. Publicado en línea: 01/07/17.



The Translation of Detective Stories in Two Colombian Magazines of the First Half of the Twentieth Century: *Chanchito* and *Crónica*

The publication of detective stories in *Crónica* and *Chanchito*, two magazines with different audiences and objectives, makes evident the dynamics of transfer, reproduction, and renewal of the literary system Colombia. The presence of this genre indicates the existence of a reader inclined to read for leisure and entertainment. Likewise, the manner in which translators transform the content translated reveals the role of the translator as a cultural agent. The article also discusses the aesthetic renewal of the repertoire that appeared in periodicals and the establishment of an interrelation among distant cultures.

Keywords: translation; detective story; cultural transfer; reader; entertainment.

A tradução do conto policial em duas revistas colombianas da primeira metade do século xx: *Chanchito* e *Crónica*

A publicação de contos policiais em duas revistas com públicos e prospectos diferentes como *Chanchito* e *Crónica* evidencia dinâmicas de transferência, reprodução e renovação do sistema literário na Colômbia. A presença desse gênero indica a existência de um leitor inclinado à leitura por lazer e diversão. Da mesma forma, a tradução e o papel do tradutor como agente cultural são evidenciados na transformação que faz o próprio tradutor do conteúdo que traduz. Por outro lado, este artigo faz referência à renovação estética do repertório que apareceu nas publicações periódicas e ao estabelecimento de uma inter-relação entre culturas distantes.

Palavras-chave: conto policial; entretenimento; leitor; tradução; transferência cultural.

Introducción

LA PRENSA ES EL ESCENARIO privilegiado del cuento colombiano durante la primera mitad del siglo xx. En las páginas de revistas y periódicos aparecen las obras, las reacciones de lectores —neófitos y especializados—, los avisos que publicitan nuevos libros y las convocatorias de premios y concursos. Un análisis histórico de las dinámicas del género en Colombia debe, necesariamente, revisar los impresos periódicos, en cuanto configuran uno de los principales medios de circulación de las obras inscritas en este género desde el siglo xix. Uno de los fenómenos susceptibles de ser indagados gracias a este tipo de fuentes es el de la divulgación de la cuentística extranjera mediante el ejercicio de la traducción.

Nuestro objetivo es proponer un aporte a un campo poco estudiado en nuestro país, como lo es la historia de la divulgación y recepción de la narrativa policiaca en Colombia. Para ello abordaremos el caso específico de la publicación de narraciones de este tipo en dos revistas que circularon en el país: *Chanchito* (Bogotá, 1933-1934) y *Crónica. Su mejor week-end* (Barranquilla, 1950-1951). Pese a que estos impresos aparecen en lugares y épocas diferentes, y se dirigen a públicos disímiles, coinciden al acudir al recurso de la traducción como estrategia para divulgar una estética específica asociada al relato policiaco. La literatura policiaca se ocupa de la esfera sórdida de la sociedad, surge en Estados Unidos en la década de 1920 y sus antecedentes se ubican en el siglo xix (autores como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne y Arthur Conan Doyle se cuentan entre sus iniciadores). Según Mempo Giardinelli, el policiaco tiene dos ramas: el relato de enigma y el relato de acción y suspenso, el cual se ocupa de la parte oscura de la sociedad (18-19).

Desde el marco teórico de la teoría de las transferencias culturales y de la estética de la recepción examinaremos la relación del ejercicio de traducción con los modelos estéticos puestos en juego, las estrategias de modelación de un lector ideal y las especificidades del proceso editorial. Desde esta mirada, la traducción se entiende como un ejercicio de reinterpretación. La aproximación histórica se enriquece al otorgar gran peso al fenómeno de la traducción y entender la figura del traductor como agente de articulación entre tradiciones literarias, determinado por las condiciones de adquisición

de la lengua y por las políticas de selección de obras traducidas por parte de grupos editores (Espagne, “La notion”).¹

Chanchito y El tesoro de la juventud: traducciones sobre traducciones

La revista *Chanchito* se publica entre 1933 y 1934; su editor, Víctor Eduardo Caro, quien además de ser ingeniero y matemático también era hijo de Miguel Antonio Caro, decidió que parte sustancial de su labor y de su quehacer como ciudadano letrado era la educación de la infancia colombiana a través de una revista dedicada a los niños.²

Chanchito es una revista de manufactura sencilla, editada y organizada por Caro, quien escribía los textos y seleccionaba las ilustraciones. La publicación sobrevive, en parte, gracias a las suscripciones de los niños, algunos avisos publicitarios de Pelikan, cigarrillos Piel Roja y almacenes de productos infantiles, pero, y esto es casi seguro, el dinero no alcanzaba, así que el mismo Caro disponía de sus recursos para lograr la impresión de los siete mil ejemplares.³

- 1 Cabe advertir que la perspectiva de las transferencias culturales difiere de las apreciaciones del comparativismo y de la teoría de la influencia al relativizar la noción de centro cultural; asimismo, el concepto de transferencia permite cuestionar los enfoques que jerarquizan los sistemas literarios (Espagne, “La notion”).
- 2 En Colombia las publicaciones para niños no son un escenario común, como sí es el caso de Chile y México, en donde son numerosas y de larga vida. Una de las primeras publicaciones colombianas de este tipo data de 1864: se trata de una sección titulada “Página para los niños”. Esta sección se publica entre febrero de 1864 y diciembre de 1866 en el periódico *La Caridad: lecturas para el hogar*, y contempla una serie de textos católicos y moralizantes destinados a los más pequeños. Hacia 1874 aparece el *Álbum de los niños*, que parecía responder más a intereses comerciales que educativos o recreativos. En 1914 se publica *La Niñez*, un semanario dirigido por Martín Restrepo Mejía en el cual se publicaban textos del mismo corte que los de su antecesor, pero donde se registraba la vida estudiantil de Boyacá. La irrupción de la República Liberal (1930-1946) despertó un interés en la educación como parte esencial del progreso económico y social; por esta razón aparecen publicaciones como *Rin-Rin*, editada por el Ministerio de Educación, con un tiraje que rondaba los 35.000 ejemplares, que recorrió el país de la mano del plan de cultura aldeana. Otra revista que aparece en este periodo es *Michín: revista semanal ilustrada* que inicia su vida en 1938. Posteriormente encontramos a *Pombo: la revista de los niños colombianos*, editada por el Estado en 1953.
- 3 En el número 25 de *Chanchito* (enero 11 de 1934), su director expresará los beneficios espirituales que le ha traído la publicación de la revista, sin embargo, los resultados comerciales le hicieron perder dinero. De acuerdo con Víctor Eduardo Caro, la disminución de publicidad aumentó la inversión personal del editor, que estuvo presente

La labor de Caro con la revista resultó inédita para su tiempo: si bien existieron publicaciones dedicadas a los niños antes de *Chanchito*, esta revista es la primera que publica literatura para divertimento de los infantes y no solo para su formación moral. De hecho, sus páginas son visitadas por *Alicia en el país de las maravillas* o *La guerra de los mundos*. La literatura forma parte central de la publicación y en varios números aparecen cuentos ingleses, franceses y norteamericanos. En ninguno de estos textos se indica el nombre del traductor o la fuente de donde son extraídos; siempre se ubican después del texto introductorio al número, escrito por el mismo Caro.

A pesar de que muchas veces el texto introductorio no se relacionaba con el contenido del ejemplar que abría, sí generó una serie de contratos de lectura que presentaron esta práctica como parte importante del divertimento y el uso del tiempo libre. En el número 1, publicado el 6 de julio de 1933, la “Bienvenida” a la revista compara las piezas literarias con “Golosinas que solicitan vuestras inteligencias” (1). Tal contrato de lectura modela la conciencia del lector y lo orienta hacia los objetivos del texto o del agente que lo publica (Lambert 174).

Si bien el primer número de la revista hace hincapié en que la lectura se asocia con el goce y el placer, no pierde de vista el vínculo con la formación moral de sus “pequeños lectorcitos”. Este horizonte de expectativas que orienta la estructura de la revista al abrir sus páginas con un cuento o una novela por entregas no está limitado a la asociación entre lectura y educación, sino que parece ampliarse a un binomio más complejo conformado por moral y estímulo intelectual (Littau 137).⁴

De acuerdo con Littau, uno de los protocolos de lectura que atravesó de manera permanente las publicaciones periódicas dedicadas a los niños, mujeres y campesinos del siglo XIX francés, fue la tríada ciceroniana

desde el principio. De este modo, Caro evidencia que la inversión para que la revista pudiera ver la luz venía, en gran parte, de sus propios recursos (“Firmes” 32).

4 Cuando Karin Littau se refiere al horizonte de expectativas del lector frente al texto, retoma la idea de Wolfgang Iser según la cual tanto el lector como el texto expresan horizontes de expectativas que, en una conjunción que Iser describe como sincronizada, se fusionan y configuran una idea de armonía mediada por la lectura y solidarizada con la interpretación. El horizonte de expectativas del texto puede definirse como un conjunto de protocolos de lectura que cada lector debe asumir para obtener una lectura placentera. Por esta razón, para Iser, el cumplimiento de esos protocolos también se transforma en parte sustancial de las expectativas que el lector tiene sobre aquello que lee (171).

resumida en las tres metas del orador: *docere, delectare y movere* (enseñar, agradar y emocionar/motivar). Dichas metas se relacionan con los medios de persuasión aristotélica (*písteis*); es decir, con el logos (el razonamiento/ *docere*), el pathos (la pasión/*delectare*) y el ethos (el carácter/*move*re) (Littau 198). En el caso de *Chanchito*, los cuentos policiacos cumplen este protocolo de lectura, la función de agradar para enseñar y motivar.⁵

No en vano, Caro propone que los géneros policiaco y de aventuras no solo mantienen vivo el interés de los niños, sino que les enseñan a comportarse como buenos ciudadanos en cualquier lugar del mundo (*La biblioteca infantil* 7 24). El hecho de hacer referencia a los géneros literarios como artefactos estéticos con una función específica orientada tanto al placer de imaginar como al deber de ser un buen niño indica que la lectura por placer seguía relacionada con la formación moral; sin embargo, esa formación moral encontraba un vínculo permanente con el estímulo intelectual que cierta población de niños debería tener:

En su bagaje lleva novelas de aventuras y de misterio que ponen los pelos de punta y mantienen vivo el interés de los lectores; primorosos cuentos de hadas, muchas veces contados, pero siempre nuevos; lindas fábulas y versos que parecen engomados por la facilidad con que se pegan a la memoria. (Caro, “Bienvenida” 3)

Como es evidente, cada género tiene un propósito —divertir, generar curiosidad, informar, etc.— y, por tanto, plantea un contrato con el lector que configura la recepción del cuento o del verso y el efecto que tendrá al ser leído. Lo que sí se evidencia como un punto común entre los diferentes pactos lectores es el hecho de que la lectura divierte y que forma parte fundamental de “la alegría de ser niños a través de la lectura de innumerables cuentos” (Caro, “Bienvenida” 4).

Resulta muy interesante que la propuesta de Caro priorice una concepción de la lectura relacionada con el divertimento, si la comparamos con la propuesta de publicaciones contemporáneas como *Rin-Rin* (1936-1938), donde encontramos algunas diferencias en la concepción del lector. *Rin-Rin*

⁵ Para Anne-Marie Chartier y Jean Hébrard, los protocolos de lectura dan a los textos sus significados plurales y móviles, “se sitúan en el encuentro entre las maneras de leer y las reglas de lectura dispuestas en el objeto leído” (93).

es una publicación estatal que formaba parte de las Bibliotecas Aldeanas y que viajó por todo el territorio nacional. Con un tiraje de treinta y siete mil ejemplares, *Rin-Rin* recogía las ilustraciones de Sergio Trujillo y proponía textos que se orientaban a la información, la higiene y el trabajo en el campo.

Si bien la publicación contenía fábulas y versos, también incluía textos sobre la siembra del café, el cuidado del ganado, la crianza de ovejas y la explotación minera. Su objetivo fundamental era participar del espíritu aldeano e instruir a los niños campesinos en el progreso del país. La lectura se presentaba con textos cortos y de fácil acceso, además, se proponían ejercicios de lectura en verso que abordaban temas rurales, como la cotidianidad de una familia campesina. En este caso, el contrato lector y el horizonte de la publicación divergen de la propuesta de Caro: el ejercicio de lectura propio de los niños campesinos que recibían gratuitamente *Rin-Rin* resulta totalmente diferente al de los niños de élite que se suscribían a *Chanchito*.

Al igual que la revista *Chanchito*, *Rin-Rin* es muy consciente del lector al que llegará y propone un inventario de posibilidades para que este lector asuma su rol como sujeto productivo. Otro elemento interesante que contrapone ambas publicaciones es el uso de la imagen: Sergio Trujillo ilustraría, de manera magistral, la revista *Rin-Rin*, con influencia del arte europeo como el *Art deco*, el arte soviético o las vanguardias europeas, pero además daría una suerte de respiro a este niño campesino que estaba signado para los oficios. Como lo han referido Milena Trujillo y Victoria Peters, la estética de *Rin-Rin* libera el cuerpo y lo saca de los parámetros establecidos por el Estado.

La revista era un plan estatal que se proponía viajar con el renacuajo por toda Colombia y regularizar el acceso a la instrucción; de un modo u otro, *Rin-Rin* es una suerte de manual que contiene los rudimentos necesarios para educar al lector rural, por esta razón sus contenidos son puramente locales y no se encuentra, en ninguno de sus números, traducciones de textos.

Otro es el caso de *Chanchito*, que publica veintitrés cuentos y relatos cortos traducidos del inglés, el francés, el danés y el japonés. Dos de los textos narrativos traducidos para la revista son las novelas largas que hemos mencionado anteriormente y que no incluimos en la lista definitiva: *Alicia en el país de las maravillas* y *La guerra de los mundos*. Si bien Víctor Eduardo Caro vivió en Europa, específicamente en Italia e Inglaterra, y dominaba tanto el inglés como el italiano, no era el encargado de llevar a

cabo las traducciones de los cuentos ni de algunos de los textos científicos que contenía la revista.

Hay una condición de *Chanchito* que confirma el interés de Caro en la formación más refinada y alejada de la instrucción rudimentaria: su estructura cuenta con secciones estables que no cambian a pesar de que se sumen otras a lo largo de la existencia de la publicación; esta estabilidad en la revista evidencia que a Caro le preocupaba constituir una relación sólida entre los niños y *Chanchito*. Ese contrato lector al cual hemos hecho referencia incluía una familiaridad permanente con la revista y con contenidos que ilustraran al niño, antes que instruirlo. Si *Rin-Rin* funcionaba como un manual con consejos prácticos, *Chanchito* se acercaba más al espíritu de una enciclopedia destinada a enseñar con cuidado y paciencia.

Como lo han expresado las investigadoras Trujillo y Peters, los textos científicos publicados en la revista son extraídos de la famosa enciclopedia para niños y jóvenes *El tesoro de la juventud*; al hacer una revisión detallada, también verificamos que la mayoría de los textos literarios publicados en *Chanchito* provenían de esta enciclopedia.⁶ La preocupación de Caro porque los niños fueran lectores de literatura se evidencia en los ciento cuarenta y siete textos narrativos que se publican en los sesenta y seis números circulantes; dicha cantidad resulta considerable teniendo en cuenta que muchos de los relatos se dividían por entregas que ocupaban varios números (tabla 1). De hecho, es interesante darse cuenta de que *Chanchito* publicó dos veces más narrativa que poesía.⁷

6 *El tesoro de la juventud o enciclopedia de conocimientos* fue la adaptación al mundo hispano de la publicación inglesa *The Children's Encyclopaedia* del inglés Arthur Mee (1875-1943). En 1910, M. W. Jackson haría una adaptación para el público norteamericano; fue compilada por Estanislao Zeballos y publicada en el mundo hispánico en 1915.

7 Vale la pena aclarar que no todas las traducciones son extraídas de la enciclopedia: encontramos algunas hechas por Miguel Antonio Caro, padre del director de la revista. Este es el caso del cuento corto “El Herrero de la aldea”, escrito por Longfellow, que fue publicado en el número 5 del 3 de agosto de 1933.

Tabla 1. Textos narrativos traducidos y publicados por entregas en *Chanchito*

Número de la revista	Título	Autor
27-30	“El enemigo de Napoleón” (“The Adventure of the Six Napoleons”)	Arthur Conan Doyle
34-43	“Los Cunninghams” (“The Adventure of the Reigate Squire”)	Arthur Conan Doyle
25-26	<i>El cuento de Bob Singleton (The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton)</i>	Daniel Defoe
25-29	“La noche de los reyes”	Jackson Veyan
49-62	<i>Una invernada entre los hielos (Un hivernage dans les glaces)</i>	Julio Verne
37-43	<i>La Pieza de cinco francos (La pièce de cinq francs)</i>	Sra. Brawn

De esos ciento cuarenta y siete cuentos, fábulas y relatos cortos, siete son policiacos. Aunque parecen pocos, muchos de ellos ocupan gran parte de los números de la revista y se convierten en entregas de largo aliento durante un porcentaje considerable de la publicación. Al revisar la existencia de estos cuentos en *El tesoro de la juventud*, nos encontramos con que aparecen idénticos en las páginas de la enciclopedia y que no son los únicos que *El tesoro* traduce y publica.

Esto quiere decir que Caro selecciona, eligiendo los cuentos que, según él, pueden estar en *Chanchito*, y excluyendo aquellos que no pueden ser publicados. Inicialmente creímos que uno de sus criterios podía ser la extensión, pero al parecer, era lo que menos le importaba a Caro: ejemplo de ello es *Una invernada entre los hielos* de Julio Verne, publicado por entregas desde el número 49 (16 de agosto de 1934) al 62 (22 de noviembre de 1934).⁸ La elección que hace Caro de la edición de Saturnino Callejas tiene que ver con el formato de dichos libros: eran cromos que no superaban los cinco centímetros, acompañados de bellas ilustraciones y con un mensaje al principio que hacía referencia a la necesidad de ilustrar a los niños.

8 *Una invernada entre los hielos* de Julio Verne es una novela corta publicada en 1855. Si bien no es propiamente una narración policiaca en sentido estricto, concentra varias características del género: hay un misterio, una serie de pruebas y, finalmente, un héroe que resuelve el misterio y sobrevive a las pruebas. Dentro del *Tesoro de la juventud* no se encuentra completa, aparecen fragmentos; creemos que Caro empleó la edición de *Viajes extraordinarios* de Saturnino Callejas publicada en 1880, de la cual se encontraban varios ejemplares en la Biblioteca Luis Ángel Arango y en la Biblioteca Nacional.

Sin lugar a dudas, la simpatía de Caro por las ediciones de Callejas tiene que ver con la misión de educar y llevar el conocimiento a todos los rincones que compartían los dos hombres; en este sentido, Caro “traslada” la obra de Verne desde las ediciones de Callejas. Como lo ha explicado Susana Romano, “trasladar” significa “elegir”, “juntar” y “relacionar”:

La cultura de una comunidad, de una nación, es el resultado de la incorporación de factores de distinta y múltiple procedencia. Son los modos particulares de apropiación y traslado de lo otro los que hacen distintiva a una cultura, y no la pureza de sus contenidos, de modo que ese debe relativizar el alcance de lo original, de lo autónomo absoluto. (101)

Esto quiere decir que Caro no selecciona cualquier edición: elige la que se acomoda, de alguna manera, a sus intenciones con la publicación. Como lo ha explicado Stanley Fish, la interpretación de un texto que se cifra sobre un contrato de lectura también afirma un contrato de selección; de este modo, Caro hace un convenio con las ediciones de Callejas y genera una suerte de comunidad afectiva entre los propósitos de Callejas y los de su revista.⁹

Es evidente que Caro configura unos lazos afectivos con las traducciones de Saturnino Callejas y, al ponerlas en la revista, las convierte en parte de su plan editorial; hará algo parecido al transferir los textos del *Tesoro de la juventud* a *Chanchito*. De este modo, Caro también evidencia su empatía con el proyecto de la enciclopedia y con la idea de una educación más cercana a la ilustración que a la instrucción. Caro transfiere a *Chanchito* los valores de Callejas, pero también el espíritu de la enciclopedia que representa *Tesoro*.¹⁰

9 Edward Said pone en juego la idea de lector que propone Fish en su propuesta de comunidades interpretativas, al mencionar que los lazos que unen a la comunidad desde el texto que los convoca superan la misma lectura y se convierten en coincidencias sociales, ideológicas e históricas. Saturnino Callejas fue profesor y pedagogo al igual que Caro. Ambos tuvieron una preocupación permanente por el acceso de los niños a la lectura; de hecho Callejas creó una biblioteca de pequeños libros que llevó por todo el territorio español y trabajó en una prensa dedicada a los niños. Caro, por su parte, fue coordinador en 1940 del fondo rotativo de publicaciones para la educación; también escribió poemas para niños como el famoso “Pollo chiras”.

10 La relación entre Saturnino Callejas, Víctor Eduardo Caro y *El tesoro de la juventud* puede ser el escenario propicio para enunciar la relación entre ilustración y educación en contraposición a la asociación entre instrucción y oficio. La publicación de las revistas *Chanchito* y *Rin-Rin* coincide con la preocupación mundial por la educación que

En sentido estricto, describir la acción de Caro como una transferencia implica comprender lo que trae consigo dicha acción. Si vamos a las raíces filológicas de la palabra *transferencia*, tal y como lo propone Michel Espagne (“Sur les limites”), tendríamos que definirlo desde su prefijo latino *trans*, que significa “al otro lado”, unido a *ferencia*, que proviene del latín *trans-ferre* que denota “pasar o llevar algo de un lugar a otro”.

Para Espagne, este sentido esencial de la palabra *transferencia* ayuda a construir la idea de una trasferencia cultural como una adopción y traducción de valores e ideas que provienen de otra cultura, sin que signifique una relación de dominio entre la cultura de origen y la que adapta a su propio contexto aquello que transfiere (114). Lo interesante es que dicho ejercicio no intenta solventar las falencias de una cultura frente a la otra por creerla superior, no se considera como una dinámica civilizadora de un medio letrado sobre otro que no lo es. Lo que propone Espagne es, como lo mencionamos anteriormente, un proceso de traducción que adapta los valores de una cultura en los valores y proyectos de la otra.

De este modo, Caro elige *El tesoro de la juventud* como fuente que abastece la revista y selecciona siete cuentos policiacos y de aventuras en donde priman los relatos de Conan Doyle. El primer cuento de aventuras es “El caballo prodigioso”, que aparece por entregas a partir del número 9 (31 de agosto de 1933) hasta el número 10 (7 de septiembre de 1933). Luego de cotejar este relato con los contenidos de *El tesoro de la juventud*, lo encontramos idéntico en el tomo dos, en la sección denominada “Los libros célebres”; sin embargo, Caro lo edita y lo divide en dos.

La narración presenta la historia de una princesa humillada y engañada por su doncella, quien se salva gracias a su virtud y a los buenos oficios de

caracterizó las décadas de 1930 y 1940. La educación fundamental, como fue llamada la instrucción para los niños del campo en el decreto 1487 de 1932, se enfoca en la formación de lectores que sirvan al progreso nacional y constituyan una mano de obra mejor calificada. Por otra parte, esta mención marca una diferencia tácita con la educación que recibirían los niños de la ciudad. Mientras las escuelas rurales tendrían seis horas de lectura semanal, combinada con labores agrícolas, las escuelas de la ciudad duplicarían esas horas de lectura. Considero que estas dos revistas encarnan la ruta bifurcada que propone el Estado y que se inspira en la llamada educación de las aldeas propuesta en la segunda república española. La acción de instruir estaría vinculada a una idea de lectura y lector orientada al desarrollo agrícola tan importante en la primera decadencia del capitalismo, mientras que la ilustración estaría relacionada con una población que requiere del estímulo intelectual para seguir rigiendo los designios de país (Cardoso 138).

su caballo Falada. Evidentemente, la protagonista es ejemplo de obediencia y humildad, al igual que en el otro cuento de aventuras que se publica en *Chanchito*. Al parecer, Caro comprende que los cuentos de aventuras tienen como objetivo el fortalecimiento de la moral y una formación exemplificante para los pequeños. Así lo afirma en el número 7 (agosto 17 de 1933) de su revista:

La lectura entre los niños es muestra de civilización, aquel que lee con buena guía será ciudadano ejemplar. Pero los pequeños deben divertirse mientras leen, esa ha sido una de mis funciones en la vida, contribuir a sus buenos pensamientos y acciones a través de las aventuras de hadas, princesas y piratas. (“La biblioteca” 3)

Regresando a la idea del “traslador”, de acuerdo con Michaela Wolf, la relación entre la transferencia cultural y el hecho de trasladar textos radica, justamente, en que en ambos casos aquello que se mueve de un lado a otro son valores análogos entre las culturas o valores que se complementan entre sí (240). En este sentido, el espíritu de *El tesoro de la juventud* propone una fe infinita en el conocimiento y la ilustración de los niños, pero además, y gracias a la influencia de Pestalozzi, le da una importancia suprema al desarrollo de la fantasía y la imaginación.

Este traslado de valores no puede evidenciarse a través de una conexión lineal, ni como influencia de una cultura sobre otra. Como lo ha afirmado Espagne, la transferencia cultural no es una conexión lineal entre dos unidades, sino que se configura como un intercambio de información que contempla múltiples interpretaciones (“La notion”). La adaptación de *El tesoro de la juventud* en 1915 por Estanislao Zeballos no solo resultó en una actualización de la enciclopedia original, sino que se trasladaron conocimientos sobre América Latina a un texto en cuyas siete mil quinientas páginas el nuevo mundo aparecía referenciado tímidamente. Si bien en el viaje que el lector de *Chanchito* emprende es el cerdito quien lo acompaña, en *El tesoro de la juventud* es un hada que, al llegar a América Latina, “Había advertido en todos los hogares que las personas mayores tenían libros, revistas, periódicos y enciclopedias para leer y resolver sus dudas. En cambio, no se encontraba ningún libro que resolviera los por qué, quién, dónde, cuándo y cómo de los niños” (25).

Tanto Caro como Zeballos habían encontrado un punto de equivalencia para el traslado: la falta de materiales que ilustraran a los niños. Pero otro punto común entre los dos trasladados es la presencia de un continente que trae conocimiento nuevo a la enciclopedia europea: así lo propone Zeballos al decir que “el Hada Sabiduría sentía gran amor por América Latina, y quiso que los niños la conocieran muy bien” (26). Por su parte, Caro le conferirá a *Chanchito* la misión de contarles a los niños las hazañas de sus antepasados para que conozcan la historia de su continente. Lo más interesante es que en ambos casos el mismo agente intermediario —Guillermo Hernández de Alba— intervendrá para el cumplimiento de esta misión compartida: en *Chanchito*, Hernández de Alba estaba encargado de escribir, bajo el seudónimo ‘Tío Remiendos’, los relatos históricos para niños titulados *Retazos de historia* (basados en la historia nacional de Colombia); mientras que en *El tesoro de la juventud* fue uno de los cinco colaboradores que llevaron a cabo la traducción y adaptación de la enciclopedia al mundo latinoamericano.¹¹

Teniendo en cuenta que existe un puente real, encarnado en la figura de Hernández de Alba, entre la revista y la enciclopedia, los intercambios resultan aún más tangibles. No solo Caro bebió de *El tesoro de la juventud* para completar los textos de su revista, sino que muchos de los textos que el Tío Remiendos hizo para *Chanchito* también formaron parte, posteriormente, de la tercera reimpresión de la enciclopedia en 1958. Es evidente que estamos frente a un intercambio que supera la idea de influencia: dichos intercambios estructuran constelaciones culturales que crean lazos de relación y nuevas formas de expresión entre sí y para sí (Said 52).

Las constelaciones culturales tienen como características principales varios núcleos y relaciones múltiples entre los elementos que las estructuran. En este sentido, tanto *Chanchito* como *El tesoro de la juventud* comparten una constelación cultural cuyo lazo de unión puede estar cifrado en una concepción de la lectura y de los textos que fortalece los valores morales. En el caso de *Chanchito*, la presencia de los cuentos de Conan Doyle, que se anuncian en el número 21 (noviembre 22 de 1933) en un texto de Caro titulado “Desde mi balcón”, es muestra de “valores victorianos que hacen

¹¹ Dentro de este grupo elegido por Zeballos se encontraban la puertorriqueña Carmen Gómez Tejera, el español Ángel Cabrera, el venezolano Julián Avelino Arroyo y el colombiano Guillermo Hernández de Alba.

pensar a los pequeños y los vuelven ciudadanos respetables” (8); en *El tesoro de la juventud*, los cuentos europeos de aventuras condicionan “el saber de los niños de nuestros países sobre Europa y los valores de progreso que están escritos en su literatura” (Zeballos 105).¹²

Otro elemento que conforma las constelaciones culturales son los presupuestos ideológicos, que en el caso de ambas publicaciones se hacen evidentes: la lectura como mecanismo de progreso y Europa como modelo de dicho desarrollo. Sin embargo, Caro no elige todos los cuentos de Conan Doyle que se publican en la enciclopedia: selecciona “El enemigo de Napoleón”, que aparece por entregas desde el número 27 (4 de febrero de 1934) hasta el número 30 (1 de marzo de 1934), “Los Cunninghams”, que aparece del número 31 (8 de marzo de 1934) al 34 (5 de abril de 1934), y “La aventura del constructor de Norwood”, que aparece del número 37 (26 de abril de 1934) al 43 (14 de junio de 1934). Mientras que en *El tesoro de la juventud* se publica un grueso de quince cuentos escritos por Conan Doyle.

Una constante en las historias publicadas por Caro es su lección moral explícita y las alusiones a la historia del continente europeo, como es el caso de “El enemigo de Napoleón”, relato en que la base para comprender lo que ocurre es la historia de Napoleón I y de los Borgia, aparte de la honradez de Sherlock Holmes al conservar la valiosa perla negra sin intenciones de usufructuarla. En “Los Cunninghams”, la ética y laboriosidad de Holmes, quien vuelve al ruedo a pesar de su cansancio, es la lección más clara y directa de la narración. El caso de “La aventura del constructor de Norwood” es, sin lugar a dudas, el más interesante: por un lado, el cuento se escribió para ser publicado en la prensa (aparece por primera vez en 1899 en *The Strand Magazine*), y, por otro, es el primer relato en donde Holmes define un caso a través del estudio de las huellas digitales, lo que subraya los avances científicos del viejo mundo. Al final, el hábil detective evita que se acuse a un inocente de un crimen que no cometió.

Si regresamos a los valores que sirven de vínculo en la constelación cultural que estamos examinando, estos tres cuentos reafirman dicha axiología: los

¹² Justamente, *El tesoro de la juventud* también refleja la tríada ciceroniana del *docere*, *delectare*, *moveare*. Las axiologías de los cuentos que se publican en la enciclopedia tienen el objetivo de complementar la lectura de obras literarias con un valor moral al que se le suma un estímulo intelectual que se relaciona con el progreso cultural.

valores europeos como centro ejemplar, los criterios morales y éticos y la laboriosidad propia del conocimiento como parte del progreso y el desarrollo.

Es evidente que tanto en *Chanchito* como en *El tesoro de la juventud* la presencia de los cuentos policiacos, en concreto los de Conan Doyle, constituye un espacio de transferencia axiológica entre Europa, la enciclopedia y *Chanchito*. Caro no solo tomó las historias de sus páginas y seleccionó aquellas que reproducían los valores comunes, sino que “trasladó” el sistema ideológico centrado en el progreso y la ilustración que era propio de la enciclopedia, reproduciendo lo que Zeballos hizo al adaptar *El tesoro de la juventud* al mundo latinoamericano en 1915.

De este modo, hay una permanente retroalimentación entre las dos publicaciones y los dos proyectos editoriales; no significa que *El tesoro de la juventud* haya sido una copia exacta de la publicación inglesa, ni que *Chanchito* haya copiado la enciclopedia. Lo que presenciamos es una interrelación permanente y un proceso que se cifra en ambas direcciones. Por un lado, las publicaciones comparten ideales y objetivos, por otro, se alimentan mutuamente con textos, teniendo en cuenta la presencia de Hernández de Alba tanto en la revista como en la enciclopedia. *Chanchito* se convierte en una enciclopedia que registra el conocimiento como parte fundamental de la imaginación y la lectura alejada de la mera instrucción. *El tesoro de la juventud*, por su parte, vincula el conocimiento, como parte del progreso ideal europeo, con los avances de América Latina.

En este sentido, los cuentos policiacos superan la idea del entretenimiento y se relacionan con el sistema axiológico trasladado, estructurando una suerte de paradigma de la lectura ideal: esta despierta la inteligencia, nutre los valores y abre las ventanas del mundo. Vale la pena aclarar que el mediador interviene en dicho traslado a través de su selección, edición y contextualización de los textos. El mediador supera la idea de una cultura de origen autosuficiente que intentaría legitimar la cultura receptora; una prueba interesante de esto es que ambas publicaciones reservan un espacio muy generoso a América Latina, sin desconocer la importancia del mundo europeo.

Consideramos que los cuentos policiacos que comparten la revista y la enciclopedia configuran una suerte de tercer espacio donde lo importante no es el conocimiento en relación con el progreso, sino el conocimiento como un proceso lleno de significación que requiere la intermediación del

editor y del niño-lector (Bhabha). Los cuentos de Conan Doyle ofrecen a los pequeños la posibilidad de leerlos como quieran, sin guía de Caro o Zeballos: funcionan como un espacio de libertad lectora donde el traslado de los valores se va profundizando a medida que el lector interviene en el texto.

Por los caminos de los *pulp magazines*: el cuento policiaco en *Crónica*

La revista *Crónica. Su mejor week-end* circuló en Barranquilla a partir del sábado 29 de abril de 1950 y hasta el 23 de junio de 1951.¹³ El título mismo de la publicación revela una concepción de la lectura vinculada al tiempo de ocio y anuncia el peso de la escritura periodística. Junto a géneros periodísticos como la crónica, el cuento es una de las formas discursivas protagónicas en la revista: incluso, desde el primer número aparecen las secciones “Cuento nacional”, “Cuento extranjero” y “Cuento policiaco”.¹⁴

El concepto de “week-end” se emparenta con una idea de ocio y diversión propios de un modelo de vida norteamericano que organiza el tiempo en función del trabajo; *Crónica* se propone como un material de lectura adecuado para el espacio dedicado al descanso, a la “desocupación”. En este sentido, resulta coherente la elección de la narrativa policiaca como una alternativa de lectura en cuanto forma fuertemente ligada a la noción

¹³ Los números 1 al 33 circularon los sábados. A partir del número 34 el semanario aparece irregularmente jueves, viernes o sábado. Illán Bacca afirma que la revista alcanzó 54 números (391). Lamentablemente no se ha conservado una colección completa de *Crónica*; en algunas bibliotecas y colecciones privadas reposan ejemplares sueltos. Ediciones Uninorte (Barranquilla) publicó en el 2010 una transcripción de los números y fragmentos conservados, edición que trata de mantener el diseño de los originales. Esta edición incluye, además, estudios sobre la publicación y sus gestores y un índice que reporta los títulos de los textos publicados en *Crónica*. Este índice fue posible gracias a información que el periódico *El Heraldo* incluía en la época, como parte de las estrategias de difusión de la revista. Tenemos, entonces, una visión parcial de la revista en la cual se basan los análisis que exponemos en este artículo.

¹⁴ Al respecto, refiere Gilard: “Es notable la variedad de los cuentos extranjeros publicados en el semanario. Y quizá deba destacarse que en los primeros seis números, sobre seis autores extranjeros publicados, cinco fueron traducidos directamente del inglés por el equipo de *Crónica* (probablemente, en este caso, por Alfonso Fuenmayor): Huxley, Greene, Hemingway [...], Cain, Elizabeth Bowen. Además, los cuentos de los dos últimos citados eran sacados de revistas (una norteamericana y una inglesa) y no de libros aún no traducidos” (378). Gilard no toma en cuenta los autores de relatos policiacos, de manera que el número de autores extranjeros publicados en *Crónica* en realidad se duplica.

de entretenimiento, y por ello mismo considerada “de segunda”, “menor”: “Como si lo policiaco estuviera condenado, más allá de la masividad de sus cultures, a ser un ‘subgénero’, una especie de hijo ilegítimo de la literatura ‘seria’, señala Mempo Giardinelli, escritor argentino, gran estudioso del género policial (15). La idea de un “desocupado lector” que busca divertirse mediante la lectura de relatos policiacos es una noción subyacente a la apuesta literaria del semanario barranquillero. Una de las pocas afirmaciones categóricas a propósito de la naturaleza del semanario exige al lector fidelidad y capacidad de análisis: “Lo que es *Crónica* y lo que no es lo comprenderá el lector con el transcurso del tiempo” (Fuenmayor 4). La apuesta estética de la revista se confirma en la “Carta al lector” publicada en el número 5, donde se afirma: “Sin que nos alegre excesivamente el mote de literatos, nosotros nos hemos propuesto, aquí, hacer una cosa en cierto modo distinta de la literatura: queremos hacer periodismo” (176). Varios asuntos convergen en estas líneas, y en la carta en general. Por una parte, el distanciamiento frente a una noción de literatura anquilosada, decimonónica —de allí el rechazo al término “literatos”—, por otro lado, el vínculo entre periodismo y literatura. De allí la preponderancia de un género como la crónica, protagonista en el título del semanario, género a caballo entre la escritura periodística y la literaria; y la relevancia del relato policial, también cercano al periodismo, cuyo auge se vincula, entre otros factores, a la aparición de la prensa sensacionalista (Fevre 8).¹⁵

Respecto al cuento policiaco, forma que nos interesa especialmente en este caso, hemos ubicado indicios de por lo menos veintiún relatos policiales publicados en los catorce meses de vida del semanario barranquillero.¹⁶ En la mayoría de los casos, la revista omite la fuente de la cual fueron tomados los relatos, así como el nombre del traductor. Sin embargo, en el número 18, del 26 de agosto de 1950, se informa que el cuento “Asesinato modelo” fue traducido de *Ellery Queen's Mystery Magazine* (EQMM). Por otra parte,

15 Otras condiciones que abonan el camino para la aparición de la narración policiaca son el conflicto entre razón y pensamiento irracional planteado en el siglo XVIII, la aparición del folletín, el auge de la ciudad moderna con todas sus implicaciones sobre el individuo, la Revolución industrial y la organización de cuerpos policiales en diferentes países (Fevre 8).

16 Jacques Gilard aborda la importancia del cuento para la revista *Crónica* en su artículo “*Crónica* y el cuento”, aunque descalifica la elección del género policiaco como parte de la muestra textual ofrecida por los redactores del semanario.

Alfonso Fuenmayor señala en una entrevista: “Gabito armaba, dibujaba, escribía cuentos, y a veces cuando alguno de los cuentos que yo traducía, digamos los de Ellery Queen, eran demasiado largos, Gabito los reescribía” (citado en Illán Bacca 392). Gracias a estos indicios, pudimos ubicar las versiones en inglés de varios de los cuentos, como se muestra en la tabla 2 (la mayoría de ellos aparecieron en *Ellery Queen*).¹⁷

Tabla 2. Cuentos publicados en *Crónica*

Título en español	Autor	Nacionalidad del autor	Título en inglés
“Reto al lector”	Judson Philips (Hugh Pentecost, Philip Owen seuds.)	Norteamericano	“Challenge to the Reader” (título inspirado, seguramente, en la antología <i>Challenge to the Reader</i> [1938], de Frederic Dannay, uno de los editores de <i>Ellery Queen's Mystery Magazine</i>)
“El precio de la inocencia. Un caso que desconcierta a la justicia”	Leonard L. Leonard (seud. de Leonard L. Levinson)	Norteamericano	“Wages of Innocence”
“El legajo número 13”	Georges Simenon	Belga	Por establecer
“Los ladrones”	Arkadi Averchenko	Ruso	Por establecer
“Sin ortografía”	Eduardo Peón A.	Por establecer	s. d.
“Paso por la Aduana”	Octavus Roy Cohen	Norteamericano	“According to Customs”
“Receta para asesinar”	C. P. Donnel, Jr.	Por establecer	“Recipe for Murder”
“El testigo”	Tomás Rurke [sic] (escritura correcta: Thomas Rourke, seud. de Clinton, Daniel Joseph)	Norteamericano	Por establecer
“Extorsión”	Edgard F. Luckembach, Jr.	Por establecer	Por establecer
“El pabellón de la Croin Roessi” [sic]	Georges Simenon	Belga	“Le Pavillon de la Croixousse [sic]”
“Día de suerte para el señor Campión”	Margaret Allingham	Británica	“Mr. Campion's Lucky Day” (también publicado como: “Dead Man's Evidence”)

17 Gracias a las siguientes bases de datos ha sido posible establecer los títulos originales y las revistas donde fueron publicados los relatos: Contento William y Stephensen-Payne Phil (eds.) *The Fiction Mags Index*. <http://www.philsp.com/>; Periodicals, Books, and Authors <http://www.unz.org/>.

“La dama del velo”	Agatha Mary Clarissa Miller (Agatha Christie, seud.)	Británica	“The Case of the Veiled Lady” (otros títulos: “The Veiled Lady”, “The Chinese Puzzle Box”)
“Los 3 Rembrands” [sic]	Georges Simenon ¹	Belga	“Les trois Rembrandt”
“El ojo”	Baynard Kendrick (Cliff Chandler, seud.)	Norteamericano	“The eye”
“Error clerical”	s. d. (¿Ashley Sterne, seud. de Ernest Halsey?)	Por establecer	“A Clerical Error”
“El arma invisible”	s. d. (¿Roberte Turner?)	Por establecer	Por establecer
“Asesinato modelo”	Allen F. Reid	Por establecer	“The Model Murder”
“Las noventa y dos velas”	Ted Malone	Norteamericano	“The Case of the Ninety-Two Candles”
“La pluma que no escribía”	William MacHarg	Norteamericano	“The Pen That Wouldn’t Write”
“La coartada”	Thomas B. Costain (Pat Hand, seud.)	Canadiense	“The Alibi”
“El señor juez”	Ben Ames Williams	Norteamericano	Por establecer (¿“The Law- Abiding Man”?)

¹ Kemp y Ortiz sostienen que las primeras traducciones de Georges Simenon al inglés aparecen en *Ellery Queen* (153). Así, la revista norteamericana sería intermediaria y agente de contacto entre la narrativa del belga y *Crónica*.

La poética de los relatos policiacos y las circunstancias de formación del público lector se reafirman al analizar la materialidad que soporta los textos. La revisión de esta aporta elementos para verificar las singularidades de cada versión en su respectivo espacio cultural (Espagne, “La notion”). Si partimos de los soportes de origen, notaremos que *Ellery Queen’s Mystery Magazine*¹⁸ pertenece a una clase de publicación periódica conocida como *pulp magazine* —o *pulp fiction*—, la cual se caracteriza por su bajo costo, su alto nivel de aceptación entre el público lector y su especialización en un género o temática específicos (Earle 200-203). Así como la literatura policial, el *pulp magazine*, uno de sus principales soportes, es considerado “de segunda”.

Ellery Queen’s Mystery Magazine (publicada en Nueva York desde 1941 hasta la actualidad) nace por iniciativa de Frederic Dannay, uno de los nombres tras el seudónimo Ellery Queen.¹⁹ Sus editores eligen el formato

¹⁸ Los relatos también aparecieron en otras revistas.

¹⁹ Seudónimo que usan los primos Frederick Dannay y Manfred Bennington Lee, bajo el

digest e imprimen sus números en papel para libro. El costo de cada ejemplar supera significativamente el costo de otras publicaciones similares de la época. Estas características se deben al interés de crear una publicación más sofisticada que sus homólogas, que se encuentra entre la revista y el libro (Kemp y Ortiz 153). La literatura policiaca de lengua inglesa es la preferida en los inicios de la revista, cuyos redactores se proponen ofrecer al lector una buena selección de literatura policial, especialmente británica (Kemp y Ortiz 153). Los rasgos antes señalados hacen de *Ellery Queen's Mystery Magazine* un *pulp magazine sui generis*; los mismos Earl Kemp y Luis Ortiz la califican como una publicación “elitista” debido a su calidad y rareza (155).

Crónica, por su parte, es un semanario de variedades que incluye textos de diversos registros. Además del director (Alfonso Fuenmayor), del jefe de redacción (Gabriel García Márquez) y del administrador (Mario Silva), la revista cuenta con un comité de redacción y un comité artístico, a cargo de las ilustraciones.²⁰ En la primera “Carta al lector”, que constituye una suerte de prospecto de la revista, los redactores advierten que la revista se aleja de la arena política y se desmarca de consideraciones tradicionistas acerca de la literatura: “En cierto modo, la presente publicación es un experimento” señala la dirección (4). El experimento —la propuesta innovadora— consiste en proponer un espacio donde coinciden géneros de diversas tipologías y temáticas, desde la crónica deportiva hasta la nota biográfica. Entre las secciones de la revista se cuentan: “Correspondencia”, “Charlas de la ciudad” (cortas notas sobre la actualidad barranquillera), “Cuento policiaco”, “Cuento nacional”, “Cuento extranjero”, “Diario de una mecanógrafa” y “Deportes”. La mayoría de las colaboraciones son especialmente escritas o traducidas para la revista.

Evidentemente, *Ellery Queen* llega a las manos de los redactores de *Crónica*. La presencia de la revista norteamericana en Barranquilla puede encontrar su explicación en varios puntos. Por un lado, tenemos en Barranquilla un ámbito cultural de singulares condiciones: es una ciudad portuaria, en pleno proceso de expansión urbana, ruta de entrada y salida de diversas mercancías y de viajeros. Por otro lado, pero relacionado con el factor anterior, tenemos

cual escriben una serie de narraciones policiacas protagonizadas por un detective del mismo nombre.

²⁰ La versión revisada (facsimilar) está en blanco y negro, sin embargo, al revisar en la web se comprobó que algunas primeras planas utilizaban dos tintas (negra y roja).

la presencia de agentes de transferencia entre tradiciones literarias:²¹ Álvaro Cepeda Samudio y Bernardo Restrepo Maya, ambos integrantes del equipo de redactores, se encuentran en Estados Unidos, el primero en Nueva York adelantando estudios en periodismo, el segundo en Filadelfia en labores diplomáticas (*Crónica* 4 en Ferro Bayona, Gilard y Cepeda 137; Vargas 375). Asimismo, es preciso considerar el vínculo con Ramón Vinyes, con quien algunos jóvenes escritores intercambian bibliografía: “Alfonso me traes [sic] libros y codicia los míos. [...] Vargas y Hans Neuman me han traído libros y revistas” (Vinyes citado en Illán Bacca 385). Los libreros también cumplen una labor importante: vale la pena considerar el papel de la Librería Mundo y de los hermanos Rondón, por cuya vía los jóvenes redactores de *Crónica* tuvieron acceso a literaturas extranjeras. Illán Bacca indica que en esa época llegaban a Barranquilla las revistas *Sur* (argentina) y *El hijo pródigo* (mexicana) (385); no sería descabellado pensar que también llegaban revistas norteamericanas y europeas (Gilard 379; Illán Bacca 393).²²

En una columna a propósito de *Crónica*, Germán Vargas, otrora parte del equipo de redactores, recuerda: “Alfonso Fuenmayor era, sin lugar a dudas, el alma y el motor del semanario [...], encargaba colaboraciones, escribía, conseguía avisos [...], traducía del inglés y del francés” (375, énfasis agregado). El papel de Alfonso Fuenmayor y Gabriel García Márquez como agentes de la traducción/reinterpretación fue sustancial:

[L]os que más trabajábamos éramos Gabito y yo [Alfonso Fuenmayor]. Gabito armaba, dibujaba, escribía cuentos, y a veces cuando alguno de los cuentos que yo traducía, digamos los de Ellery Queen, eran demasiado largos, *Gabito los reescribía suprimiendo digresiones innecesarias y de pronto*

²¹ “Todos los grupos sociales susceptibles de pasar de un área nacional, étnica, religiosa o lingüística a otra pueden ser vectores de transferencias culturales. Los comerciantes que transportan mercancías siempre han transmitido representaciones o conocimientos. Los traductores, los especialistas en regiones culturales extranjeros, los exiliados políticos, económicos o religiosos, los artistas que entregan encargos, los mercenarios constituyen vectores de transferencia, y se deben tener en cuenta sus diferentes mediaciones” (Espagne, “La notion” 2).

²² Según los mismos redactores, la revista trasciende los límites de Barranquilla y llega a otras zonas del país. En la sección “Carta al lector” del número 3 (13 de mayo de 1950) se indica que la revista ha sido recibida y acogida en Bogotá, Medellín, Cartagena, Santa Marta, Ciénaga, Cali y Magangué.

hasta algún personaje que sobraba, el asunto es que el cuento correspondía al tamaño pedido. (Citado en Illán Bacca 392, énfasis agregado)

Interesante resulta el ejercicio de estilo —la estrategia de transferencia— a la que acuden Fuenmayor y García Márquez: por medio de la traducción no solo reinterpretan la selección de los editores de *Ellery Queen* sino que, además, proponen versiones de los relatos que responden a sus propias consideraciones estilísticas y de composición literaria.

Gracias a esta estrategia, los lectores de *Crónica* tienen acceso a cuentos de una importante variedad de narradores inscritos en una tradición clásica del relato detectivesco, algunos posteriormente canonizados, otros poco conocidos en la actualidad.²³ Además de su relevancia en cuanto vehículo de una nueva propuesta escrituraria, *Crónica* se destaca por el tratamiento que ofrece a autores y textos de otras latitudes. Cuentos y crónicas de autores norteamericanos, europeos y latinoamericanos abundan entre sus páginas. La permanente inserción de este tipo de materiales genera la reacción de los lectores: “Desde la primera vez le escribí diciéndole que al público no le gustará la cantidad de recortes de revistas extranjeras que ustedes vienen publicando” (*Crónica* 3 en Ferro Bayona, Gilard y Cepeda 97); la respuesta de la dirección de la revista no se hace esperar y es clara:

Todo el material de revistas extranjeras aparecido en *Crónica* es inédito en castellano. Nuestra labor ha consistido en traducir —Usted ha leído: “Versión exclusiva para *Crónica*” — lo que nos parece interesante y que no está al alcance de los lectores que no conozcan otros idiomas. Tal vez usted conozca el inglés a la perfección, pero no todo el que paga diez centavos por *Crónica* está en las mismas condiciones. (*Crónica* 3 en Ferro Bayona, Gilard y Cepeda 97)

La apuesta estética de la revista sumada a las condiciones singulares del grupo de redactores que la mantienen —conocimiento de otras lenguas,²⁴

²³ Entre los primeros tenemos a Georges Simenon o a Agatha Christie; entre los relegados, a prácticamente todos los demás incluidos en la tabla 2.

²⁴ En “Carta al lector” del número 6, el director señala: “Usted, señor Robles, debe haber leído en *Crónica*, al pie de algunos artículos, cosas como estas: ‘Traducción del inglés para *Crónica*,’ ‘Información exclusiva de *Crónica*.’ Cuando se dice ‘Versión especial para *Crónica*’ ha podido ser esa versión del inglés o del francés y hasta del catalán” (Ferro Bayona, Gilard y Cepeda 221).

residencia en una ciudad portuaria y en pleno desarrollo industrial y urbano, o su condición de viajeros²⁵— la configuran como vector, como mediador, en un proceso de transferencia cultural que se evidencia en la divulgación e interpretación de tendencias literarias en boga en Norteamérica y Europa. Posiblemente la conjunción de las figuras del librero, el viajero y el traductor cumple un papel fundamental en el proceso de transferencia de una opción literaria que en Norteamérica, especialmente, se difunde por la vía de las publicaciones de bajo costo como lo son los *pulp magazines* (o *fictions*).

Un paralelo a manera de conclusión

No pretendemos generalizar a partir del análisis de dos casos, sin embargo, es innegable que la traducción constituye un ejercicio fundamental en la historia del cuento colombiano, el cual ha de ser analizado desde una perspectiva que la reconozca como un proceso de reinterpretación fruto del contacto entre tradiciones literarias pertenecientes a ámbitos culturales diversos.

Pese a que los públicos objetivo son diferentes, tanto *Chanchito* como *Crónica* parten de una noción de literatura que admite la diversión como uno de los rasgos del acto lector. De allí que, además, coincidan en la elección de la literatura policiaca, vertiente fuertemente vinculada al ocio.

Cada revista hace un uso particular de la traducción. *Chanchito* se inserta en una relación tripartita al acudir a una fuente de traducciones (*El tesoro de la juventud*) que comparte sus mismos objetivos. *Crónica*, por su parte, se hace cargo de la labor de traducción y ajusta las historias para adecuarlas a las concepciones estéticas de los editores.

Podría afirmarse que la literatura policiaca es una de las vías de penetración de la literatura norteamericana en Colombia. Según señala Giardinelli, no se ha estudiado suficientemente la relación entre literatura norteamericana y latinoamericana (215). Esta sería una posible ruta para examinar tal vínculo.

Por otro lado, los relatos policiacos también se convierten en reproductores de los valores o sistemas de representación que las publicaciones proponen como impronta. En el caso de *Crónica*, dichos valores están centrados en la

²⁵ Como respuesta a otra carta, los redactores informan acerca del lugar de residencia de algunos de sus colaboradores: Álvaro Cepeda Samudio, Universidad de Michigan, Ann Arbor; Bernardo Restrepo Maya, Filadelfia, Pennsylvania, USA; Alejandro Obregón, París (*Crónica* 4 en Ferro Bayona, Gilard y Cepeda 137).

difusión de nuevas corrientes estéticas, mientras que en *Chanchito*, la idea de un progreso ilustrado devenido de Europa y adaptado a América resulta central en el objetivo de Caro.

La presencia de esta literatura en dos revistas tan diferentes como *Crónica* y *Chanchito* denota la aparición de un lector que no solo se ha distanciado de la idea de instrucción, sino que está cercano a una dinámica de consumo, fenómeno que debe recuperarse en investigaciones futuras; esa relación entre el ocio y la circulación comercial de las publicaciones también tiene que ver con la irrupción de nuevos lectores que exigen nuevos textos y, con ellos, más traducciones.

Finalmente, la imagen del intermediador cultural, ya sea el traductor o el “trslador”, contribuye a una mejor comprensión de las dinámicas de transferencias culturales que se vivifican con el ejercicio de la traducción o de la adaptación. En esta dirección, resulta central vislumbrar que no concebimos una cultura receptora y otra emisora, una cultura modélica y otra en formación: por el contrario, estos ejercicios (traducción y adaptación) requieren de una interrelación bidireccional en la cual ambas partes dan y reciben.

Crónica y *Chanchito* con sus diferencias sustanciales cumplen funciones análogas al publicar y traducir cuentos policiacos, abren puertas a nuevas estéticas, anuncian sistemas de representación inéditos en Colombia y conciben un lector cifrado por la libertad de una lectura por diversión, elección y consumo.

Obras citadas

Bhabha, Homi. “Cultural Diversity and Cultural Differences”. *Post-Colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft. Londres: Routledge, 1994. 206-209.

Cardoso, Néstor. “Los textos de lectura en Colombia. Aproximación histórica e ideológica. 1872-1917”. *Revista Educación y Pedagogía* 13.29 (2001): 131-142.

Caro, Víctor Eduardo. “Bienvenida”. *Chanchito* 1. 6 de julio de 1933: 1-4.

———. “Desde mi balcón”. *Chanchito* 21. 22 de noviembre de 1933: 8-9.

———, ed. *Chanchito* 1-66. 1933-1934.

———. “El pollo chiras”. *A la sombra del alero: sonetos y poemas*. Bogotá: Juan Casís, 1900. 157-159.

———. “Firmes”. *Chanchito* 25. 11 de enero de 1934: 32.

———. “La biblioteca infantil”. *Chanchito* 7. 17 de agosto de 1933: 4.

Chartier, Anne-Marie, y Jean Hébrard. *La lectura de un siglo a otro. Discursos sobre la lectura (1980-2000)*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Contento, William, y Stephensen-Payne Phil, eds. *The FictionMags Index*. Web. 10 de octubre del 2016.

Earle, David. “Pulp Magazines and the Popular Press”. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Volume II: North America 1984-1960*. Eds. Andrew Thacker y Peter Brooker. Oxford: Oxford University Press, 2012. 197-215. Web. 20 de septiembre del 2016.

Espagne, Michel. “La notion de transfert culturel”. *Revue Sciences/Lettres* 1 (2013): 1-9. Web. 22 de noviembre del 2016.

———. “Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle”. *Genèses* 17 (1994): 112-121. Web. 4 de noviembre del 2016.

Ferro Bayona, Jesús, Jacques Gilard, y Teresa de Cepeda, comps. *Crónica. Su mejor week-end. Semanario literario-deportivo de Barranquilla (1950-1951). Textos rescatados*. Barranquilla: Uninorte, 2010.

Fevre, Fermín. “Estudio preliminar”. *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Kapelusz, 1974. 7-32.

Fish, Stanley. *The Trouble with Principle*. Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

Fuenmayor, Alfonso. “Cartas al lector”. *Crónica* 1. 29 de abril de 1950: 1.

Giardinelli, Mempo. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.

Gillard, Jacques. “Crónica y el cuento”. *Crónica. Su mejor week-end. Semanario literario-deportivo de Barranquilla (1950-1951). Textos rescatados*. Comps. Jesús Ferro Bayona, Jacques Gilard y Teresa de Cepeda. Barranquilla: Uninorte, 2010. 377-383.

Illán Bacca, Ramón. “Crónica (y el nacimiento del Grupo de Barranquilla)”. *Crónica. Su mejor week-end. Semanario literario-deportivo de Barranquilla (1950-1951). Textos rescatados*. Comps. Jesús Ferro Bayona, Jacques Gilard y Teresa de Cepeda. Barranquilla: Uninorte, 2010. 385-394.

Kemp, Earl, y Luis Ortiz. *Cult Magazines A to Z*. Nueva York: Nonstop Press, 2009. Web. 4 de noviembre del 2016.

Lambert, Juan. “La traducción”. *Teoría literaria*. Ed. Juan Lambert. Buenos Aires: Siglo xxi Editores, 2002. 172-182.

Littau, Karin. *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Madrid: Manantial, 2009.

“Pajina [sic] para los niños”. *La Caridad. Lecturas para el hogar*. Bogotá, 1864-1866.

Romano, Susana. “El otro de la traducción: Juan María Gutiérrez, Héctor Murena y Jorge Luis Borges, modelos americanos de traducción y crítica”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. 24 (2004): 95-115.

Said, Edward. *The Art of Reading = El arte de leer*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2003.

Trujillo, Milena, y Victoria Peters. “Ver para leer: la imagen en la formación del lector”. Instituto Caro y Cuervo. 26 de octubre del 2016. Conferencia.

Vargas, Germán. “Crónica sobre Crónica”. *Crónica. Su mejor week-end. Semanario literario-deportivo de Barranquilla (1950-1951). Textos rescatados*. Comps. Jesús Ferro Bayona, Jacques Gilard y Teresa de Cepeda. Barranquilla: Uninorte, 2010. 373-375.

Verne, Julio. *Una invernada entre los hielos*. *Chanchito* 49-64. 16 de agosto a 22 de noviembre de 1934.

———. *Viajes extraordinarios*. Trad. Saturnino Callejas. Madrid: Saturnino Callejas, 1880.

Wolf, Michaela. “Histoire Croisée”. *Researching Translation and Interpreting*. Ed. Brian James Baer. Londres: Routledge, 2016. 229-255.

Zeballos, Estanislao, comp. *El tesoro de la juventud o enciclopedia de conocimientos* Londres: W. M. Jackson, 1958.

Sobre las autoras

Ana María Agudelo Ochoa es doctora en Literatura de la Universidad de Barcelona (España) y maestra en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia (Colombia), institución a la cual está vinculada como profesora e investigadora desde el 2005. Actualmente coordina el grupo de investigación Colombia: Tradiciones de la Palabra y dirige la revista *Lingüística y Literatura*. Sus intereses investigativos contemplan la historia e historiografía literarias, las relaciones entre prensa y literatura, y la literatura escrita por mujeres en el siglo XIX. Es autora del libro *Devenir escritora. Emergencia y formación de dos narradoras colombianas en el siglo XIX (1840-1870)* (2015) y editora académica de *Prensa, literatura y cultura. Aproximaciones desde Argentina, Chile y México* (2016). Ha publicado artículos académicos en reconocidas revistas y ha presentado avances de investigaciones en eventos especializados.

Diana Paola Guzmán es doctora en Literatura de la Universidad de Antioquia (Colombia), maestra en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo y profesional en Estudios Literarios de la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia). Es profesora titular del Departamento de Humanidades, en la Maestría en Semiótica y en el pregrado en Literatura y Edición de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Es integrante del grupo Mente, Lenguaje y Sociedad de la misma institución y de Colombia: Tradiciones de la Palabra adscrito a la Universidad de Antioquia (Colombia). Sus trabajos han sido publicados en revistas colombianas, chilenas y españolas. Es autora del libro *Memoria y canon en las historias de la literatura colombiana* publicado por la Universidad Santo Tomás y del cual se publicará la segunda edición. Actualmente lidera el proyecto “Caracterización del lector en Colombia (Fase II)” en convenio con la Universidad Jorge Tadeo Lozano y el Instituto Caro y Cuervo.

Sobre el artículo

Este artículo se deriva de los proyectos de investigación “El cuento colombiano en las revistas literarias colombianas (1900-1950). Estudio histórico y hemerográfico”, inscrito en el Sistema Universitario de Investigación, Universidad de Antioquia, 2016-2018, y “Caracterización del lector en Colombia (Fase II)”, apoyado por la Universidad Jorge Tadeo Lozano y de naturaleza interinstitucional con la Universidad de Antioquia. Asimismo, se inscribe en la Estrategia de Sostenibilidad para los grupos de investigación de la Universidad de Antioquia, 2016-2017.

La traducción de la poesía multilingüe chicana al francés: un estudio de caso

Andrés Arboleda Toro

Universidad de Cundinamarca, Girardot, Colombia

aarboleda@mail.unicundi.edu.co

Nuestro análisis crítico de la traducción de algunos poemas multilingües de Alurista incluidos en *Vous avez dit Chicano* (1993), primera antología de poesía chicana publicada en Francia, encontró tendencias de traducción etnocéntricas, en particular frente al problema de la hibridación lingüística del texto original. Condicionada por parámetros como la inteligibilidad y la aceptabilidad, y por una renuencia a la mezcla lingüística, actitud que estaba en sintonía con el protecciónismo lingüístico francés, concluimos que la traductora optó por una traducción monolingüe y estandarizada que falsea el texto e impide que el lector descubra su dimensión híbrida, tan esencial para Alurista y para los chicanos.

Palabras clave: poesía chicana; multilingüismo literario; traducción del multilingüismo; traducción etnocéntrica; monolingüismo en Francia; creación poscolonial.

Cómo citar este artículo (MLA): Arboleda Toro, Andrés. “La traducción de la poesía multilingüe chicana al francés: un estudio de caso”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 79-115.

Artículo original. Recibido: 30/11/16; aceptado: 12/04/17. Publicado en línea: 01/07/17.



The Translation of Multilingual Chicano Poetry into French: A Case Study

Our critical analysis of the translation of some of Alurista's multilingual poems included in *Vous avez dit Chicano* (1993), the first anthology of Chicano poetry published in France, identified ethnocentric translation tendencies, particularly with respect to the problem of the linguistic hybridization of the original text. Our conclusion is that the translator, conditioned by parameters of intelligibility and acceptability, as well as by a reluctance toward language mixing, an attitude typical of French linguistic protectionism, opted for a monolingual, standardized translation that distorts the text and prevents the reader from discovering the hybrid dimension that is so important for Alurista and the Chicano population.

Keywords: Chicano poetry; literary multilingualism; translation of multilingualism; ethnocentric translation; monolingualism in France; postcolonial creation.

A tradução da poesia multilíngue chicana ao francês: um estudo de caso

Nossa análise crítica da tradução de alguns poemas multilíngues de Alurista incluídos na *Vous avez dit Chicano* (1993), primeira antologia de poesia chicana publicada na França, encontrou tendências de tradução etnocêntricas, em particular quanto ao problema da hibridação linguística do texto original. Condicionada por parâmetros como a inteligibilidade e a aceitabilidade, e por uma relutância à mistura linguística, atitude que estava em sintonia com o protecionismo linguístico francês, concluímos que a tradutora optou por uma tradução monolíngue e padronizada que falseia o texto e impede que o leitor descubra sua dimensão híbrida, tão essencial para Alurista e para os chicanos.

Palavras-chave: criação pós-colonial; monolinguismo na França; multilinguismo literário; poesia chicana; tradução do multilinguismo; tradução etnocêntrica.

Consideraciones preliminares

LA ALTERNANCIA LINGÜÍSTICA EN LA poesía chicana ha sido un tema frecuente en los estudios mexicano-americanos dado que es uno de los aspectos más característicos de la producción literaria de esta comunidad estadounidense de origen mexicano a la que, en el movimiento de reivindicación por los derechos civiles de los años sesenta, estudiantes y activistas sociales designaron abiertamente con el viejo y peyorativo término de *chicanos*, “como un rechazo específico al término ‘mexicano-americano” (Rodriguez 17).¹

Reflejo de los usos lingüísticos cotidianos de esta comunidad, diferentes autores han visto en la mezcla lingüística la auténtica lengua de una minoría estadounidense profundamente marcada por la frontera, el desplazamiento y el choque cultural. Aunque esta perspectiva está lejos de ser unánimemente aceptada,² muchos coinciden en que lengua e identidad son aspectos de una misma cosa: “La identidad étnica es hermana gemela de la identidad lingüística”, señala Anzaldúa para inmediatamente después condensar la frase en una fórmula rotundamente identificadora: “Yo soy mi lengua” (81).

Pero para la autora esa lengua no es ni el español ni el inglés (77): se sitúa en la frontera de las dos lenguas, es una variación de ambas. Bruce-Novoa tomó prestado el concepto de “interlingüismo” a la lingüística contrastiva para designar lo que según él constituye la especificidad lingüística de los chicanos, en la que el español, el inglés y sus variedades dialectales se encuentran, se confrontan y entran en un “estado de tensión que produce una tercera [lengua], una posibilidad de lengua ‘inter’” (“The Other” 133).

La particularidad de las actuaciones lingüísticas orales o escritas de los mexicano-americanos no constituye pues, según el autor, un caso de bilingüismo en el que el hablante puede hablar una u otra lengua, sino que se encuentra precisamente en esa lengua entredós, resultante de esa copresencia de las lenguas, de esa constante “tensión de las dos a la vez” (133). Esto llevó al autor a afirmar en otra parte que esta forma de expresión,

1 Todas las traducciones de las citas son de mi autoría.

2 El mismo Alurista afirmó: “Realmente no creo que haya una lengua particular en la literatura chicana” (citado en Bruce-Novoa 272).

intermedia entre el español y el inglés, constituía la verdadera lengua de la comunidad mexicano-americana (*RetroSpace* 50).

En la misma línea, Pérez-Torres interpreta esta mezcla de lenguas en los textos poéticos no solo como una forma de experimentación formal, sino como una estrategia de representación de actos de habla marginalizados (17). La poesía multilingüe se convierte así en un contradiscursivo en el que el sujeto chico se autodefine, se empodera y opta por hablar “una lengua tercera y menor” (17) que hace colapsar el marco lingüístico convencional debidamente encasillado por dos únicas opciones, el español o el inglés.

Más recientemente, otros autores, como De Katzew, han reiterado que el interlingüismo es la auténtica lengua de los chicanos dado que este modo de expresión “refleja e influencia la dinámica de sus experiencias culturales, educativas, socioeconómicas y geohistóricas” (61).

Sin embargo, esa hibridación lingüística de los chicanos, que, como hemos visto, adquiere un sentido tan profundo en sus universos poéticos, a la vez pone a prueba a los traductores y es puesta a prueba por la traducción. El interlingüismo poético es puesto a prueba por la traducción porque al momento de trasladarlo a otro marco cultural es posible preguntarse si lo que se expresó *a través de él* hubiera podido ser expresado *sin él* y solo en *una* lengua tal como ocurriría —y ocurre casi siempre— en una traducción a otra lengua. Lo que el traductor se pregunta aquí en realidad es: la pérdida de este recurso expresivo en la traducción, ¿constituirá una pérdida realmente grave?

A su vez, las traducciones de ese tipo de textos pueden, y deben, ser evaluadas críticamente. La cuestión que en este caso se podría plantear el traductor es si al traducir un texto en que coexisten varias lenguas, lo que se reenuncia en la lengua de un marco cultural de llegada (por ejemplo el francés, el italiano, el alemán, el japonés, etc.) logra captar la fuerza expresiva del interlingüismo y reconstituir sus efectos en el lector. Independientemente de cuál pueda ser la respuesta, podemos ver que una cosa es pensar el interlingüismo chico desde dentro de la comunidad, como lo han pensado Bruce-Novoa, Anzaldúa, Pérez-Torres, De Katzew, entre otros, y otra muy diferente es pensarlo desde afuera, desde otros marcos culturales. Si esa mezcla de español, inglés y lenguas vernáculas es un recurso expresivo de representación, es decir, una metáfora, ¿se podrá hacer una transferencia lingüística de esa metáfora a otro marco cultural utilizando de alguna manera

su elemento principal, es decir, la tensión resultante de la mezcla lingüística? ¿Cómo se ha hecho en realidad? ¿Por qué se ha hecho así?

Estas preguntas constituyen la rejilla de análisis con que se llevará a cabo el presente estudio. Mi intención es analizar la poesía multilingüe chicana desde afuera, en particular desde su traducción a la lengua francesa. Es muy difícil estudiar cómo esta poesía es percibida en Francia, cómo se la representan los lectores, cómo los lectores responden a ella. Caemos en el riesgo de ser presa de las suposiciones. Pero sí podemos enfocar este artículo hacia otros objetivos más concretos.

A través del estudio de una selección de traducciones al francés de algunos poemas de Alurista,³ pretendo, en primer lugar, analizar el producto traducido, las estrategias de traducción elegidas, los criterios y objetivos que guiaron esas decisiones de la profesora Benjamin-Labarthe, traductora y autora de la primera antología de poesía chicana en Francia, intitulada *Vous avez dit Chicano* (1993).

Tras este análisis crítico de la traducción de Benjamin-Labarthe, el segundo objetivo de este estudio de caso consiste en rastrear en la traducción el discurso traductivo de Benjamin-Labarthe. Esto nos podría dar una pista para comprender aquello que Hermans llama “el modelo canonizado” de traducción de este tipo de textos, en Francia, a principios de los noventa (37). Es verdad que se necesitaría más material de análisis para lograr este objetivo a cabalidad y que podemos caer en el escollo de la generalización. No obstante, a través del análisis del discurso de esta traducción, de los comentarios paratextuales de la autora alrededor de esa traducción, de las narrativas de algunos participantes en talleres de traducción que ella organizó y que incluyó en artículos e informes, podemos hacernos una idea de cómo en Francia se abordó el tema del multilingüismo poético, cuáles

3 Al escogerlo a él no quiero pasar por alto la gran labor poética que han realizado otros(as) poetas que aparecen en la antología, tales como Sergio Elizondo, Bernice Zamora, Lorna Dee Cervantes, Evangelina Vigil-Piñon, Juan Felipe Herrera, José Montoya, Tino Villanueva, Barbara Brinson-Piñeda, entre muchos(as) otros(as) que de una u otra manera recurren a la alternancia lingüística. Mi elección de Alurista obedece a su importancia para la poesía multilingüe chicana ya que, tal como lo refiere Arteaga, fue uno de los primeros escritores en popularizar el interlingüismo en la poesía (152). En una entrevista publicada en el libro *Chicano Authors: Inquiry by Interview*, el mismo Alurista dice ser el primer poeta chicano que envió a una editorial un trabajo escrito en dos lenguas simultáneamente: “fui el primer escritor chicano moderno que se atrevió a enviar un trabajo bilingüe a un editor” (271).

fueron las percepciones de ese fenómeno, las aprensiones, las opciones rechazadas y las posibilidades de reconstitución en francés.

De esta manera, este estudio de caso sienta las bases de la primera etapa de la investigación en la que se pasa de un análisis concreto de las estrategias de la traducción francesa frente al problema de la alternancia lingüística a un estudio de esa traducción desde un enfoque culturalista, es decir, un enfoque que analiza la traducción en su contexto situacional y sociocultural y que estudia las implicaciones culturales de las prácticas traductivas.

Cabe señalar que esta tarea resulta importante en el plano literario pues nadie ignora que el modelo de traducción determina la manera como el texto traducido es percibido e interpretado por el lector. Para ponerlo en palabras de Lefevere, quiero determinar en qué medida la traducción francesa de la poesía chicana permite al lector comprender la cultura chicana en sus “propios términos” (77).

Creo que la reflexión de Anzaldúa frente a la cuestión del lectorado monolingüe de habla inglesa se puede aplicar a la traducción: “mientras me tenga que acomodar a los hablantes de lengua inglesa en lugar de que ellos se acomoden a mí, mi lengua seguirá siendo ilegítima” (81). De la misma manera, podríamos decir que no tener en cuenta en la traducción esos rasgos propios del universo poético chicano es también una forma de no darles legitimidad a los autores. Además, ¿cómo podría el lector francés conocer la *defamiliarización* que en el texto original produce la mezcla lingüística? ¿Cómo podría el lector abrirse al Otro? ¿Será suficiente la presencia del original en la antología para tener una experiencia auténtica de ese trabajo sobre la lengua de los poetas multilingües chicanos?

Tres puntos de referencia demarcarán nuestra reflexión sobre estos problemas que suscita la traducción francesa de poemas multilingües chicanos. En primer lugar, los postulados de Toury y de Hermans, que pertenecen a la teoría de los polisistemas iniciada por Even-Zohar y que, desde una perspectiva descriptivista, se preocuparon por la noción de norma traductiva. Según estos autores la forma de traducir de un individuo está determinada por un conjunto de normas (es decir, de reglas que facilitan y guían el proceso de toma de decisiones a la hora de traducir) que determinan la aceptabilidad o inaceptabilidad de una forma de traducir en una comunidad. Estos principios serán de gran utilidad para comprender el comportamiento traductivo de Benjamin-Labarthe. Por otro lado, se tendrán

en cuenta las ideas de Lefevere, que pertenece a la llamada Escuela de la Manipulación, y que ha analizado la relación entre traducción y cultura, sus influencias recíprocas y sobre todo la capacidad de la traducción para distorsionar la imagen real del texto original. Finalmente, la cuestión de la traducción como una distorsión y no como un acercamiento al Otro será estudiada a partir de los planteamientos de Berman.

Alurista dentro de las coordenadas de la literatura multilingüe

El multilingüismo chicoano está estrechamente relacionado con un fenómeno más amplio que es el de la literatura multilingüe o *heterolingüe*,⁴ como la llama Grutman (37) para liberarse de enfoques etnográfico-comunicativos y sociolingüísticos. Este fenómeno ya existía en la Edad Media y en el Renacimiento, tal como lo indicaron Forster, en su libro *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature* (10), y Steiner en su obra *After Babel* (188). Sin embargo, es desde la teoría poscolonial que este fenómeno ha sido más estudiado, ya que la escritura en varias lenguas es una práctica común en los procesos de descolonización del siglo XIX y sobre todo del XX. No obstante, es también una práctica propia de escritores expuestos a diferentes lenguas en general por sus altos niveles educativos y socioculturales y no por razones propias a los fenómenos de descolonización.

Como se puede ver, el heterolingüismo literario es tan diverso que ha sido necesario establecer una taxonomía del escritor multilingüe. Christian Lagarde en su introducción a las actas del coloquio “Ecrire en situation bilingue”, que tuvo lugar en Perpiñán en el año 2003, distingue dos tipos de escritores multilingües: en primer lugar, los políglotas excepcionales como James Joyce, Ezra Pound, T. S. Eliot, Samuel Beckett o Vladimir Nabokov (9). En estos escritores fueron frecuentes fenómenos tales como la escritura de textos en varias lenguas (incluyendo lenguas clásicas como el latín y el griego antiguo), el cambio de lengua de escritura y la autotraducción.

El segundo grupo está conformado por lo que Lagarde llama escritores “en situación bilingüe” (9), en otras palabras, escritores provenientes de un

⁴ Me uno a la tendencia de Suchet que dice emplear indistintamente los conceptos de *multilingüismo*, *heterolingüismo* e incluso *plurilingüismo* para hablar de la copresencia en un texto de varias lenguas (49).

medio lingüístico que se caracteriza por tener rasgos de un bilingüismo difuso y de una diglosia extendida en la que cada una de las dos lenguas habladas tiene un contexto de uso particular. Este último tipo de escritores pertenece en general a países o a entidades territoriales integradas a países que han sido marcados por fenómenos de creolización y de contacto de lenguas, desencadenados por los procesos de colonización iniciados a partir de las primeras expediciones europeas en el Nuevo Mundo a finales del siglo xv. Las estrategias textuales de estos escritores plurilingües, tales como el *code-switching*, el comentario cultural paratextual, la inserción de palabras sin traducir, la mezcla de sintaxis de dos o más lenguas, han constituido un importante objeto de estudio de la teoría poscolonial.

Pero Ashcroft, Griffiths y Tiffin señalaron que las preocupaciones de la teoría literaria poscolonial también tienen en cuenta los encuentros culturales de otros fenómenos diferentes al de la expansión colonial europea, como por ejemplo los de las dinámicas neocoloniales (201). Así, para los autores, la situación de los chicanos es solo “aparentemente ambigua” (201) pues creen con Arteaga que los chicanos provienen de dos procesos coloniales, ya que “no solamente México fue conquistado por España, sino que el norte de México lo fue por los Estados Unidos” (Arteaga 27).

El español y el inglés han coexistido en el sur de los Estados Unidos por lo menos desde que en 1848, el Tratado de Guadalupe Hidalgo puso fin a la Guerra de Intervención Norteamericana y llevó a que México le vendiera a los Estados Unidos el vasto territorio que corresponde hoy a los estados de Arizona, California, Utah, Nuevo México, Nevada y una parte de Colorado. La presencia de estas dos lenguas en los actos de habla de los mexicano-americanos y de la comunidad latina residente en los Estados Unidos no se reduce a un simple bilingüismo, ya que estas lenguas no son usadas aisladamente, sino que tienen diferentes funciones lingüísticas y a menudo hasta se interceptan mutuamente en una serie de estrategias que involucran la mezcla de códigos.

Aunque el complejo comportamiento lingüístico de la comunidad ha sido caracterizado como un “continuo que incluye bilingües y monolingües” (Aranda Oller 140), en cuyos extremos se encuentra el español mexicano estándar y el inglés americano estándar y en el medio las diferentes variedades chicanas, lo cierto es que la mezcla de códigos constituye una estrategia de comunicación frecuentemente utilizada por los chicanos en sus actos de habla.

Desde 1848, los mexicano-americanos han tenido una larga historia de desplazamientos, discriminación étnica, cruces de fronteras y exposición a dos culturas dominantes: la latinoamericana y la norteamericana. Desde el Tratado de Guadalupe Hidalgo los chicanos llevan el estigma de la frontera. En primer lugar, una frontera que se desplaza ella sola debajo de sus pies. De hecho, Alurista en una entrevista con Jorge Rufinelli señaló este hecho algo paradójico: “nosotros no vinimos a Norteamérica, Norteamérica vino a nosotros” (36). Y en segundo lugar, luego de esa redistribución del espacio territorial, se volvió una frontera que es cruzada legal o ilegalmente, con todos los azares del cambio de país de residencia y los peligros de ser un “espalda mojada”.

Este desarraigó, esta “herida abierta” (Anzaldúa 25) de la frontera, inherentes a la comunidad chicana, se reflejan en esa estrategia comunicativa que es la hibridación lingüística, que precisamente por ser “viva y creativa” (Aranda Oller 101) ha sido ampliamente utilizada en la literatura chicana desde finales del siglo XIX cuando aparecen corridos populares que reflejan esa tensión de la biculturalidad y del bilingüismo, como lo indica este ejemplo recogido por Américo Paredes:

En Texas es terrible
por la revolución que hay
no hay quien diga “hasta mañana”
no más puro *goodbye*.
Y jau-dididú mai fren,
en ayl sí yu tumora,
para decir “diez reales”
dicen *dola yene cuora.* (164)

Sin embargo, es en la década de 1960, en pleno auge de los movimientos activistas chicanos que se conocen como El Movimiento, que el multilingüismo se convierte en una estrategia textual ampliamente utilizada y explotada. Uno de los primeros en recurrir a la hibridación lingüística es el poeta Alberto Baltazar Urista Heredia, más conocido como Alurista. Nacido en 1947 en Ciudad de México, a los trece años se instala junto con su familia en San Diego, California, donde realiza sus estudios de bachillerato y de pregrado. En los años setenta, ya como estudiante universitario, comenzó

su labor poética y su activismo político, junto con líderes sociales como César Chávez y Rodolfo 'Corky' Gonzales, en una lucha sin tregua por los derechos civiles de los mexicano-americanos.

Fue uno de los fundadores y portavoces del Movimiento Chicano y el redactor del célebre manifiesto “El plan espiritual de Aztlán” (1969). Ha publicado numerosos poemarios, entre los cuales están: *Floricanto en Aztlán* (1971), *Nationchild plumaroja* (1972), *Timespace Huracán* (1976), *Et Tu... Raza?* (1996), y el más reciente *Tunaluna* (2010). Su faceta de poeta político y activista ha sido probablemente más estudiada que su faceta de poeta experimental. Sin embargo, desde el punto de vista literario es considerado uno de los poetas contemporáneos más originales de los Estados Unidos ya que fue uno de los primeros en escribir en una mezcla de español, de inglés y de náhuatl.

Alurista traspasa las fronteras lingüísticas, explota las palabras, perfora, golpea, derrumba los muros del monolingüismo. En su poesía, la forma juega un papel visceral y complejo: más que el reflejo de una manera de hablar de los chicanos, el contacto del español y del inglés, comúnmente conocido como *spanglish*, salpicado de vocablos y símbolos amerindios, es una metáfora de la hibridación de los chicanos. Su experimentación poética busca “romper las estructuras lineales” de la lógica tradicional (Alurista, “Alurista” 41). Mediante un texto abigarrado, fragmentado e híbrido, el poeta da cuenta de una visión multidimensional de la realidad: “[c]uando yo percibo la realidad no es en un pensamiento completo, no percibo el mundo en oraciones completas sino en cachitos serpentinos [...]. Es una realidad esférica, circular, espiral, no lineal: no tiene principio ni tiene fin, solo movimiento” (41).

En este sentido, el estudio de esta poesía multilingüe debe superar el enfoque estrictamente sociolingüístico ya que, concretamente en la poesía de Alurista, la alternancia lingüística no busca exclusivamente reconstruir por escrito un medio de expresión oral, sino que es un recurso estilístico que responde a una visión del mundo y a una búsqueda poética particular.

La perspectiva sociolingüística de Valdés-Fallis en su artículo “Code-Switching in Bilingual Chicano Poetry”, o la de Aranda Oller en su tesis de doctorado “La alternancia lingüística en la literatura chicana: una interpretación desde su contexto sociohistórico”, han ayudado a entender los mecanismos de conmutación de lenguas del texto multilingüe; pero no

se han movido del localismo de la sociolingüística, que sin duda alguna es útil para comprender aspectos lingüístico-culturales de ese medio “en situación bilingüe” del que vienen poetas como Alurista, pero que no abarca otros aspectos quizás más importantes desde el punto de vista de la literatura y la traducción.

De hecho, para Valdés-Fallis la poesía chicana debe ser entendida como un instrumento de propaganda y de concientización étnica y política, interpretación bastante común en los estudios chicanos, sobre todo los que fueron llevados a cabo cuando aún quedaban los rescoldos de la lucha por los derechos civiles de los chicanos de finales de los sesenta.

Sin embargo, otros estudiosos han abandonado el localismo socio-lingüístico y se han situado en una perspectiva más universal que López llama “global poetics” (93). La poesía chicana multilingüe, con su compleja experimentación formal, constituye sin duda alguna una reflexión sobre el lenguaje y una redefinición de la realidad, al menos desde el punto de vista lingüístico. Hablando de Alurista, precisamente, López afirma que: “su bilingüismo es un aspecto de una innovación lingüística que busca redefinir la experiencia y la visión de la realidad de sus lectores. No es solamente una representación de los patrones de habla de los chicanos” (99).

Es verdad que Alurista ocupa un lugar importante en la construcción identitaria de los chicanos. Ese escritor “en situación bilingüe” hizo que los lectores volvieran los ojos hacia una comunidad ella misma también “en situación bilingüe”. Pero el poeta solo toma como punto de partida esta situación local, dialectal, para una reflexión más profunda, más universal sobre la lengua y sobre las posibilidades creativas del lenguaje. Este enfoque más global permite, según López, poner en perspectiva conceptos como identidad, realidad, tiempo y cultura (95). Esa mirada permite también poner en perspectiva la lectura sociolingüística y política de la poesía multilingüe chicana y le abre paso a una interpretación que tiene en cuenta el carácter estético y estilístico de estos artefactos poéticos.

Y es que la visión poética de Alurista ve lo universal en lo local: de un lado, el repertorio lingüístico y cultural amerindio en su poesía supera el mero neoindigenismo y constituye más bien una búsqueda de otras visiones de la realidad diferentes a la heredada por los conquistadores europeos, como la compleja cosmovisión en espiral de los Mayas (Alurista, “Alurista” 34). De otro lado, en la alternancia lingüística propia de una comunidad “en

situación bilingüe”, Alurista ve a la vez la energía del lenguaje y la sinergia de las lenguas, es decir, su capacidad de trabajar juntas para crear un rico potencial expresivo.

Funciones de la alternancia lingüística en la poesía de Alurista

Entender la función poética de la alternancia lingüística en la poesía de Alurista es crucial para el traductor. Primero debemos comenzar por distinguir dos grandes tipos de alternancia lingüística: el *code-switching* o alternancia interoracional, y el *code-mixing* o alternancia intraoracional. Estos conceptos provienen de la etnografía de la comunicación y de la sociolingüística. Desde el clásico estudio de Uriel Weinreich intitulado *Languages in Contact*, que estudia el fenómeno de la mezcla lingüística en los actos de habla de diferentes comunidades en Suiza, diversos autores tales como Haugen, Blom y Gumperz, Lipski (“Code-switching”), Sankoff y Poplack, Grosjean, Gumperz y Muysken han propuesto modelos de funcionamiento de la alternancia de códigos a partir de la descripción de los comportamientos conversacionales de diferentes comunidades de habla multilingües. No obstante estos conceptos también han sido utilizados para entender el fenómeno en la modalidad discursiva escrita, especialmente en la literatura. Aunque el fenómeno de las lenguas en contacto ha sido menos estudiado en las producciones escritas que en las orales, algunos autores como Forster, Timm, Lipski (“Spanish-English”), Aranda Oller, Hedrick, Rudin y Sebba, Mahootian y Jonsson han dedicado estudios completos a este fenómeno en obras literarias.

Así, en el plano de la escritura, la alternancia interoracional o *code-switching* es aquella en la que dos oraciones están escritas en dos sistemas lingüísticos diferentes, lo que facilita distinguir el punto donde cambia la lengua, como ocurre en los siguientes extractos de los poemas “Me retiro con mis sueños” y “En la selva, abandonadas” (tabla 1) que hacen parte del libro *Return: Poems Collected and New* (1982), que reúne en un solo volumen dos libros publicados anteriormente por Alurista: *Nationchild plumaroja* (1972) y *Dawn's Eye* (1981). En nuestro estudio trabajaremos con este volumen pero nos enfocaremos en el primero de estos dos libros, *Nationchild plumaroja*, pues de este proviene la mayoría de los poemas de Alurista que Benjamin-Labarthe incluyó en su

antología. En el primer poema, los dos primeros versos escritos en español expresan una idea completa y son seguidos por otra imagen esta vez escrita en inglés. En este caso, el punto donde cambian las lenguas es claramente identificable, después de “huesos”. En el segundo poema hay una sucesión de imágenes en la que también se intercalan el inglés y el español después de puntos que son fáciles de distinguir: después de “fog” y de “desierto”:

Tabla 1. Alternancia interoracional en dos poemas de Alurista

Poema	Casos de alternancia interoracional
1. “Me retiro con mis sueños”	entre mis sueños y el fuego poco es el frío de mis huesos sun glazed in our sweat (26)
2. “En la selva, abandonadas”	the stench settles in the wounded the stench settles in the fog y la soledad regresa al nido el perdido encuentra su desierto and the clouds bring shades and pensive clouds

Lo importante en este tipo de alternancia es que la estructura oracional se complete sin que haya commutación de lengua. En cambio, el segundo tipo de alternancia, llamado alternancia intraoracional, también conocido como *code-mixing*, ocurre cuando en una oración se combinan elementos constituyentes (conjunciones, sustantivos, adjetivos, determinantes, etc.) de dos lenguas diferentes, lo cual hace más difícil determinar una lengua base.

Un claro ejemplo de alternancia intraoracional es este extracto del poema “Come down my cheek raza roja” (tabla 2):

Tabla 2. Alternancia intraoracional en un poema de Alurista

Poema	Casos de alternancia intraoracional
“Come down my cheek raza roja”	come down my cheek raza roja to caress mis pómulos salientes —i want to kiss the mejilla that adorns bronze brocado tu boca exhaling el espíritu de la sangre

En este caso de alternancia, en el que las lenguas fueron trenzadas, el complemento del verbo *to caress* está en español, así como *mejilla* es el complemento del verbo *to kiss*. Además el grupo nominal cuyo núcleo es *mejilla* se completa con el artículo definido *the*, y *exhaling* une dos grupos nominales en español.

De esta manera, mientras en la alternancia interlingüística las lenguas se organizan en unidades o bloques lingüísticos, en la alternancia intralingüística las lenguas se van entreverando en el cuerpo del poema. Muysken asocia el *code-switching* a una noción de alternancia mientras que el *code-mixing* es más una inserción (4).

Es importante señalar que en lo que respecta al aspecto lingüístico de *Nationchild plumaroja*, existe un continuo cuyos extremos son el español y el inglés, entre los cuales encontramos diferentes gradaciones de alternancia inter- e intralingüística (tablas 3, 4 y 5). Las dos tendencias más frecuentes son los poemas en los que alterna el español y el inglés en una relación 50%-50%, y los poemas en los que hay más inglés que español, como se muestra a continuación:

Tabla 3. Repartición lingüística en *Nationchild plumaroja I*: presencia del español

Poemas solamente en español	Poemas solamente en español pero con título en inglés	Más español que inglés
• “Tus dedos la tierra cubre”	“Cold Sweat”	• “Los tambores, los tambores”
• “Guerra : poder : paz —una carta a Tizoc”		• “Maduros hijos”
		• “El carnalismo nos une: indio junio seis”

Tabla 4. Repartición lingüística en *Nationchild plumaroja II*: copresencia del español y del inglés

50% español-50% inglés	Más inglés que español
<ul style="list-style-type: none"> “We would have been relieved with death” “Salsa con crackers” “Spitting the wounds off my fire” “Chicano commencement” “Barriendo las hojas secas” “Ride bicycle paperboy” “Death riding on a soda cracker” “When you have the earth in mouthful” “Carnales el amor nos pertenece” “Evenflo bottle feed” “Taza de barro en la que bebo mi café” “Heavy drag street of smog” 	<ul style="list-style-type: none"> “Construyendo una balsa” “Piedra roca niebla” “Cuando la cucaracha camine” “Let yourself be sidetracked by your güiro” “I like to sleep” “Thinking is the best way” “Because la raza is tired” “Built-in chains vacations paid” “La calabaza is gonna” “We can work it out raza” “Out the alley our soul awaits us” “Labyrinth of scarred hearts”

50% español-50% inglés	Más inglés que español
<ul style="list-style-type: none"> “Tuning flower tones” “Walking down” “Tal vez porque te quiero” “Through the feces that surround you, grita” “Juan Diego” “Born in the steps of a desert” “Me retiro con mis sueños” “Mi mind” “Come down my cheek raza roja” “Coco, coco” “I had chilaquiles” “Before the flesh in bones” “Nuestra casa —Denver '69” “A child to be born” “Blow up tight to fly” “Down alleys marked” “Tal vez en el amanecer” “Las cananás y el calvario” “Clamped almas” “Criollo you lived prohibition” “Corazón lápida” “Lenguagarganta acallecida” “El dorso de Dios” “En la selva, abandonadas” “A través de los sueños” “Madre tumba soledad” “Tata Juan” “Unidad” “Chalice” “Bronze rape” “Candle shuffle” “Bones of courage” “Trópico de ceviche” “Tortilla host” “Eternal tripas” “Mar de sangres” “Windless venas” “Levántate y ríe” 	<ul style="list-style-type: none"> “Dusk double doors” “Ash Wednesday calavera” (Poema en que también hay palabras del náhuatl) “Pachuco Paz” “It is said” “Marrana placa” “It is” “Umbilical chalice” “Sapobsidiana” “The people bronzed in sun” “Turn on” “Clay water” “Hot huesos” “Ants, ants: crawling” “Urban prison” “En las montañas” “Go to bed on time” “Ya estufas” “Grow strong” “Solar cliffs” “Danza leonina” “Aquí nomás” “Dawn eyed cosmos”

Tabla 5. Repartición lingüística en *Nationchild plumaroja III: presencia del inglés*

Poema solamente en inglés pero con título en español	Poemas solamente o mayoritariamente en inglés
<ul style="list-style-type: none"> “Flores pensamientos” 	<ul style="list-style-type: none"> “By the gentle flapping of a palm, on the steps” “A bone” “Rolling pearl” “Offering of man to god” “Day and fire” “Face your fears carnal” “Who are we?... somos Aztlán : a letter to 'el jefe Corky” “Solar growth”

Estos poemas (tabla 5) están escritos sobre todo en inglés. Nótese, en la columna 1, la rarificación del español en “Flores pensamientos”, sucesión de dos nombres, el primero de ellos tal vez en posición atributiva. Quizá sea una alusión a la flor (*xóchitl*) que en la cultura azteca tiene una gran importancia simbólica y poética ya que en náhuatl *poesía* se llamaba *in xochitl in cuicatl* (“flor y canto”). En la columna 2, algunos vocablos en náhuatl aparecen en “Day in fire” y en “Solar growth”. En cuanto a la presencia del español, se limita a vocablos que aparecen en los títulos, como *carnal* o “el jefe Corky” y algunos apellidos.

Así pues, de esta heterogeneidad lingüística, la alternancia lingüística es la tendencia que más sobresale en la poesía de Alurista. Esta mezcla de códigos tiene tres niveles de significación en la producción poética del autor chicano: 1) un nivel sociolingüístico, en el que esta hibridación en cierta manera evoca (más que refleja) la realidad lingüística de una comunidad “en situación bilingüe”. 2) Un nivel lingüístico, en el que la hibridación muestra la sinergia de las lenguas, su capacidad de trabajar juntas para suscitar sentido poético. 3) Un nivel cosmovisional, en el cual esta hibridación lingüística obedece a una redefinición de la realidad.

Estos tres niveles apuntan simbólicamente a la utopía chicana, que es conocida como Aztlán,⁵ y que contrario a la utopía pre-babólica, no es ni monolingüe ni monocultural. La búsqueda de la identidad de los chicanos —“pueblo arcoíris”, según Alurista (“Alurista” 34), por ser un pueblo esencialmente mestizo— implica necesariamente la noción de hibridación, incluso en los escritores chicanos que escriben en una sola lengua. Su punto de partida, como la traducción, la pidginización, la creolización y todo otro fenómeno surgido del contacto lingüístico, está, simbólicamente hablando, en el después de Babel.

5 Aztlán, en la mitología azteca, era el lugar de donde venía este pueblo prehispánico. Según el mito los primeros aztecas abandonaron esta tierra originaria y se fueron hacia el sur. De acuerdo con el presagio divino, su marcha terminaría allí donde en un cactus fuera a posarse un águila que sostuviera una serpiente con las patas. Así ocurrió y ese lugar fue Tenochtitlán, capital del imperio mexica. Durante los movimientos de lucha por los derechos civiles de los mexicano-americanos, los estudiantes e intelectuales rescatan ese mito para crear una conciencia nacional (Rodríguez 124), por ejemplo, cuando Alurista ayuda a redactar “El plan espiritual de Aztlán”. Arteaga, en su interpretación de este manifiesto, afirma que Aztlán, más que un lugar geográfico particular, es un símbolo de cohesión identitaria: “Aztlán es un hogar ambiguo: es una identidad cultural; no es un estado y desafía la autoridad de las fronteras nacionales” (152).

Su punto de partida es la multiplicidad lingüística, el mestizaje y la hibridación. Y también es su punto de llegada y su mensaje. El traductor no debe perder de vista este principio ya que este puede explicar que la estilística chicana no esté exclusivamente ligada a las lenguas chicanas, a saber el español, el inglés y sus variedades. Otras lenguas pueden hacer parte de la experimentación lingüística y literaria chicana, por ejemplo, el francés en el enigmático poema “Net Laguna” que aparece en el libro *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities*, del poeta chicoano Alfred Arteaga, del cual se presenta un extracto:

Net Laguna

Je voudrais dormir in the wide aire
 mentir in the cut, herida mía;
 avoir des rêves al revés de anger,
 rage, où nagent les anges d'argent,
 rien, and rain entero peace of time. (67)⁶

Este rasgo de la literatura chicana se intersecta con un fenómeno más general que Evelyn Nien-Ming Ch'ien llama “weird English” (“inglés rarificado”), y que, según la autora, cada vez es más frecuente en la literatura en lengua inglesa: “[c]ada vez es más frecuente que en la literatura los lectores se encuentren con un inglés apenas inteligible y a veces irreconocible, producto de una mezcla de una o más lenguas con el inglés” (3-4). Ese extrañamiento a nivel de la lengua no solo surge del contacto entre el inglés y el español o el inglés y lenguas vernáculas producto de procesos de pidginización y creolización como el criollo hawaiano o el criollo de Santa Lucía, sino

6 Como me parecía improcedente hacer una traducción monolingüe de este texto, incluyo aquí una “traducción glosada”, en que se traducen únicamente las palabras o frases en lengua extranjera. *Net: Red*; *Je voudrais: quisiera*; *in the wide aire: en el ancho aire*; *in the cut: en el corte*; *avoir des rêves: soñar*; *anger y rage: rabia; où nagent les anges d'argent: donde nadan los ángeles de plata*; *rien: nada*; *and rain: y lluvia*; *peace of time: paz de tiempo*. Aquí el poeta hace un juego de palabras entre los homófonos *peace* (paz) y *piece* (pedazo). [Como fruto de un intercambio muy interesante entre el autor y la editora sobre este pasaje, se me autorizó a contribuir con unas observaciones complementarias: vale la pena notar también que la expresión “in the wide aire” combina el inglés y el español, lo que permite la rima interna de *wide* con *aire* (algo que no ocurría con la palabra inglesa *air*); y que la palabra *rage* es a la vez inglesa y francesa (si se pronuncia en inglés, produce una rima interna con *revés* en el verso anterior; si se pronuncia como una palabra francesa, la rima es con *nagent*, en el mismo verso). N. de la E.]

también con lenguas que pertenecen a otras familias lingüísticas, como el chino en la producción literaria de Maxine Hong Kingston o de Li-Young Lee, o el malayalam en la obra de Arundhati Roy, autores estudiados por Nien-Ming Ch'ien.

La frecuencia de este fenómeno en escritores multiculturales constituye un contrapeso a los valores de uso de la lengua estándar como la corrección, la claridad y la inteligibilidad. Ashcroft, Griffiths y Tiffin ya habían explicado que las estrategias textuales de la literatura poscolonial, como la hibridación lingüística, hacen parte de un movimiento de *abrogation* (37), es decir, de rechazo de esas categorías de las culturas dominantes. Ese rechazo en general viene acompañado de un rescate y de un reconocimiento de los propios valores culturales. Por eso para Ch'ien, el fenómeno es un claro indicador de una “apropiación consciente de la hibridación” (5).

Podemos ver pues que la hibridación lingüística de la poesía chicana está entroncada en una corriente más general que es la hibridación de las literaturas escritas en lengua inglesa por escritores poscoloniales. Lo que el análisis de la mezcla lingüística en la poesía de Alurista revela es, precisamente, que esa mezcla responde a esa apropiación consciente de la hibridación, ya no la local, es decir, la de los chicanos, sino la hibridación lingüística en general, principio motor de la vida de las lenguas y “fenómeno constante a lo largo de la historia” (Ch'ien 4), del que han venido las lenguas, todas híbridas por lo demás, como no deja de recordar Ch'ien en la misma página.

Tanto la escritura de Alurista como las demás escrituras multilingües producen textos que nos sumergen en las hablas hendidas de determinados locutores multiculturales pero que nos recuerdan la universalidad de la hibridación lingüística. Un texto que rezuma identidad pero que también nos acerca a las posibilidades creativas de la experimentación lingüística. Un texto que desfamiliariza para hacernos acordar de nuestra propia heterogeneidad de la que los discursos monolingües nos hacen olvidar.

Estrategias traductivas de Benjamin-Labarthe

En 1993 aparece en Francia una voluminosa antología de poesía chicana intitulada *Vous avez dit Chicano*, preparada, anotada y traducida al francés por Elyette Benjamin-Labarthe. Esta obra, que es una de las pocas vitrinas del

quehacer poético chicano en lengua francesa,⁷ reúne una selección de poemas de veintiséis poetas chicanos contemporáneos con una traducción al francés en frente de cada poema original. Benjamin-Labarthe clasifica minuciosamente esos poemas en un orden temático y los presenta en un amplio estudio que aparece al comienzo de la antología. Además de ello, al final aparece un glosario de términos propios del español mexicano y del chicano.

En este estudio introductorio, Benjamin-Labarthe dedica una sección para hablar de los diferentes problemas encontrados al momento de traducir esos poemas y de sus diferentes estrategias de traducción. La traductora es consciente de que, aunque su trabajo marca un precedente en la difusión de literatura extranjera en Francia, lleva fatalmente el estigma de la intransladabilidad que pareciera amenazar todo trabajo de traducción. En ese sentido, Benjamin-Labarthe advierte a su público sobre uno de los límites de su trabajo, que ella formula así: “el necesario aplanamiento de la lengua, que produce el borramiento del bilingüismo poético, algo que a algunos les parecerá un sacrilegio” (*Vous* 22).

Es necesario preguntarse si esta eliminación de la alternancia lingüística, fenómeno recurrente en la producción literaria chicana, constituye realmente un límite de su trabajo o si, por el contrario, es producto de una elección. Al hablar de elección, nos situamos aquí en la perspectiva de Toury y de Hermans. Para estos dos autores las elecciones del traductor están determinadas por una serie de normas de traducción. Las normas enlazan el comportamiento del individuo a los valores de una sociedad, en otras palabras, las normas “tienen el valor de mediar entre [...] las intenciones, elecciones y acciones individuales y las creencias, valores y preferencias de la colectividad” (Hermans 26).

Las normas pueden ser definidas como un conjunto de reglas que guían el comportamiento de un individuo haciéndolo observar una determinada forma de proceder “que es más o menos preferida porque la comunidad ha accedido a aceptarla como ‘correcta’ o ‘adecuada’ o ‘apropiada’” (Hermans 30-31). En este sentido, las normas ejercen una presión psicológica y social en el individuo, es decir, condicionan su comportamiento y lo hacen rechazar

7 Además de esta antología temática de varios poetas chicanos, existe una antología de poemas de Tino Villanueva intitulada: *Anthologie de poèmes choisis* (2015). Los poemas fueron traducidos al francés por Odile Boutry y la introducción fue escrita por Elyette Benjamin-Labarthe.

un conjunto de opciones “que sin embargo permanecen disponibles en principio” (31).

En el plano de la traducción, Toury y Hermans insistieron en que la aceptabilidad o no de diferentes opciones y estrategias traductivas es una cuestión que está ligada a lo que una comunidad considera como habitual, apropiado o correcto en una traducción; es decir, está ligada a unas normas traductivas. Para Toury la transferencia cultural de un determinado producto está sometida, en todas sus fases, a una serie de normas traductivas que son de tres tipos (58): en primer lugar, las “normas preliminares”, que son, en términos generales, normas relacionadas con las políticas de traducción (en específico qué productos de otras culturas deben o no traducirse y el nivel de tolerancia con las retraducciones desde otras lenguas que no sean las originales). En segundo lugar, tenemos la “norma inicial”, que se encarga de establecer el enfoque global de traducción, es decir, si la traducción se adecúa al original, en cual caso presenta el rasgo de “adecuación”, o si la traducción se adapta a los parámetros de la lengua de llegada, y en ese caso se le reconoce el rasgo de “aceptabilidad” (57). Finalmente, las “normas operacionales” son aquellas que determinan las decisiones hechas durante el acto de traducción como tal, y que, por ende, “afectan la matriz del texto, esto es, los modos de distribución del material lingüístico en esta” (58).

Este enfoque descriptivo de los procesos de transferencia cultural constituye un interesante marco conceptual para este análisis del discurso traductivo de Benjamin-Labarthe. Veremos que la traductora francesa optó por la alternativa de la aceptabilidad, lo que afectó la disposición y la fisionomía textuales del producto traductivo que a su vez determinan la percepción que de ese texto tengan los lectores (sobre todo los que no hablen ni el inglés ni el español) a pesar de que puedan tener acceso al original.

Cuando Benjamin-Labarthe habla del “necesario aplanamiento de la lengua”, el término *necesario* agrega un interesante matiz a sus palabras que nos hace pensar que su traducción seguía unos objetivos específicos ligados a la aceptabilidad y que su decisión de borrar en la traducción la mezcla lingüística del original, es decir, de estandarizar, fue determinada por una forma de proceder que para la traductora y para su comunidad era la acostumbrada y la apropiada.

A partir de lo que leemos en la introducción a su antología de poesía chicana y en un informe sobre un taller de traducción que lideró la traductora,

podemos ver que Benjamin-Labarthe sopesó dos posibilidades frente al problema de la hibridación lingüística: la primera era optar por la traducción respetando el bilingüismo francés-español y la segunda —posibilidad por la que finalmente se decidió— era homogeneizar.

Para Benjamin-Labarthe, la traducción bilingüe presentaba dos inconvenientes mayores: la artificialidad de la hibridación reconstruida y los problemas de comprensión que esa hibridación podría generar en el lector.

En un informe sobre un taller de traducción de poesía chicana que tuvo lugar en el marco de las *Seizièmes assises de la traduction littéraire* en Arles (1999), Benjamin-Labarthe nos cuenta que los participantes rechazaron la posibilidad de traducir lo que estaba en inglés al francés y dejar sin traducir el español, es decir, pasar del *spanglish* del original a una especie de *frañol* (francés-español) en la traducción. El primer argumento que esos participantes dieron fue que un texto en *frañol* no sería comprendido por todos los lectores de habla francesa (Benjamin-Labarthe, “Atelier” 197). En segundo lugar, la mezcla entre francés y español no corresponde a ningún mestizaje lingüístico en Francia y por consiguiente esa mezcla de lenguas no tendría las mismas dimensiones culturales e históricas que el *spanglish* chicano (197).

Benjamin-Labarthe ya había presentado los mismos argumentos en la introducción a su antología en 1993. Una traducción que incorporara una mezcla lingüística hubiera sido para ella artificial:

Si la faceta española [...] hubiera sido conservada, para así reconstruir el choque de las lenguas, el antagonismo artificial recreado hubiera traicionado, ideológicamente, la antinomia cultural, dando a la lengua francesa una carga negativa que no podía tener para los mexicano-americanos, por razones de naturaleza histórica. (19)

Además, la mezcla lingüística solo hubiera sido comprendida por el pequeño número de lectores bilingües en francés y español: “este método, que hubiera privilegiado una problemática lingüística, hacía que el lectorado se limitara a los que hablaban español, haciendo una vez más que numerosos franceses no pudieran acceder a la poesía chicana” (19).

Para resumir, la artificialidad de una hibridación lingüística reconstruida en el texto de llegada, y su ininteligibilidad para el lector de habla

francesa, hicieron que la alternativa de mezclar lenguas en la traducción no fuera aceptada ni aceptable, y que se recurriera a la estandarización del texto de partida.

Este comportamiento traductivo constituye una interesante ilustración de la “ley de estandarización creciente” enunciada por Toury en su libro *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Para explicar esta ley, Toury introdujo los conceptos de *repertorema* y *textema*. Según el autor, un *repertorema* es un signo de un repertorio institucionalizado. Un repertorio es un conjunto de fenómenos (lingüísticos o no) que tienen un valor semiótico para una comunidad (268). De otro lado, el autor nos explica que un *textema* es un *repertorema* que tiene unas funciones textuales específicas al haber sido insertado en la red de relaciones internas de un determinado texto (268). Así, la ley de estandarización creciente (“law of growing standardization”) es enunciada por Toury de la siguiente manera: “en la traducción, los textemas de la lengua fuente tienden a convertirse en repertoremas en la lengua (o cultura) meta”. Más adelante en la misma página, Toury reformula la ley así: “en la traducción, las relaciones textuales del original son a menudo modificadas, a veces hasta el punto de ser totalmente ignoradas en favor de opciones (más) habituales que ofrece el repertorio de llegada” (268).

Según este marco conceptual, la lectura que podemos hacer del producto traductivo de Benjamin-Labarthe es la siguiente: la hibridación lingüística en la poesía de Alurista, *textema* específico de esos textos que, según hemos visto, poseen un significado para el poeta y para los chicanos al tener a la vez una función sociolingüística, estética y cosmovisional, planteó un problema de traducción para la traductora. Esta última, tras sopesar la opción de reconstruir en la traducción una especie de alternancia entre español y francés, descartó la posibilidad de la hibridación porque: 1) en la cultura francesa no era igual de significativa —igual de natural— que en la cultura chicana, y 2) era inadecuada al no poder ser comprendida por todos los lectores franceses. La traductora optó pues por estandarizar y eliminar esa *relación textual* en el texto meta. Esta configuración del texto meta no permite que los lectores perciban esa tensión producida por la copresencia de las lenguas en el original y que es portadora de significado, es decir, que tiene un carácter metafórico. Quizá para paliar esa pérdida la traductora optó por incluir los textos originales en la antología.

Pero veamos en detalle las estrategias de la traductora. La antología temática *Vous avez dit Chicano* contiene trece poemas de Alurista con su traducción francesa en frente. Se enumeran en este cuadro (tabla 6) las principales estrategias de traducción en la versión francesa de esos poemas, llevada a cabo por Benjamin-Labarthe:

Tabla 6. Estrategias traductivas empleadas en *Vous avez dit Chicano*

Traducción francesa de trece poemas de Alurista
• Focalizarse en la traducción del significado y del mensaje poético
• Recrear la atmósfera y el ritmo dando una atención especial a la sonoridad y a los efectos evocatorios de ciertas palabras del español y del náhuatl.
• Traducir nombres comunes y nombres propios cuando estos tienen un doble sentido que puede ser confuso para el público francés, como por ejemplo <i>burrito</i> o <i>Concha</i> .
• Poner a la disposición del lector un glosario al final de la antología.
• Evitar las notas al pie de página
• Evitar la reconstrucción de un bilingüismo francés-español o francés-inglés que sonaría, según la traductora, artificial en la cultura meta.

A continuación se presenta un poema de Alurista con la traducción efectuada por Benjamin-Labarthe y unas observaciones sobre esta traducción (tabla 7):

Tabla 7. Traducción de “Come down my cheek raza roja” por Benjamin-Labarthe

Poema original	Traducción francesa
“Come down my cheek raza roja”	“Tes larmes sur ma joue race rouge”
come down my cheek raza roja	coule larme écarlate de ma race
to caress mis pómulos salientes	viens caresser mes pommettes saillantes
—i want to kiss the mejilla that adorns	—car je veux embrasser la joue qui orne
bronce brocado	ce brocart de bronze
tu boca exhaling el espíritu de la sangre	ta bouche dont s'échappe le cri du sang
nuestra sangre	notre sang
boiling in the backyard	qui bout dans l'arrière-cour
thrust into the open callejones	se déversant dans les ruelles
cactus field of rocks and polvo	champs de cactus, de rocallle et poussière

y tierra húmeda	terre mouillée
in our macetas	dans nos pots de fleurs
a semilla	une semence
a possible nacimiento	la possibilité d'une naissance
¡raza!	race!
¡¡raza!!	race!
take the time to be born	prends le temps de naître
take time by the neck	prends le temps au collet
turn it into an arado	change-le en charrue
cultivate el maíz de nuestra	cultive le maïs de notre
identidad indígena	identité indigène
a la vida, a la muerte	à la vie, à la mort,
al nacimiento de un nopal	à la naissance d'un nopal

En la traducción al francés de este poema es posible observar en primer lugar que la imagen suscitada en el título original fue cambiada, probablemente con el ánimo de hacer el nuevo título más comprensible al lector de llegada. Con respecto a esto, en su libro *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* Berman identificó trece tendencias deformantes de la traducción, una de las cuales es la “clarificación” (54). Esta tendencia puede hacer menos oscuro el texto para el lector de llegada pero, en el caso de la poesía, puede poner en peligro metáforas importantes del texto de partida. Y no es que la metáfora del título se dañe simplemente porque aparezca “Tes larmes” (“tus lágrimas”) en lugar de “Come down” (*baja, desciende*). La imagen del título original sería: “Baja por mi mejilla raza roja”. En esta imagen, “raza roja”, genera un contraste no solo por estar escrita en español sino porque es asociada a una lágrima de sangre, ícono clásico de la religión católica (las estatuas de la Virgen María o de Jesucristo, por ejemplo, en ciertos casos lloran lágrimas de sangre). La fuerza de esta metáfora radica en esta identificación insinuada en el título. En francés quedaría como: “tus lágrimas sobre mi mejilla raza roja”. Aquí “raza roja” ya no es la lágrima sino es la que llora. Las lágrimas de ese llanto son lo que corre por las mejillas del sujeto lírico.

De la misma manera, en la traducción hubo toda una re-estructuración sintáctica y semántica del primer verso del original. “My cheek” (“mi mejilla”) fue suprimido para dar lugar a *larme* (*lágrima*) inexistente en el original. En

el primer verso del original, el nivel de significación se encuentra más en la insinuación de la imagen, en lo indirecto, en lo ambiguo, mientras que en la traducción, al usar la palabra *larme*, la imagen es más directa, más clara.

El hiperónimo *roja* fue traducido por el hipónimo *écarlate* (*escarlata*), probablemente por una cuestión de sonoridad ya que *écarlate* es una palabra eufónica en francés. En todo caso, *écarlate* suena más rebuscado, más atildado que simplemente el nombre básico del color. Berman llama esta tendencia a hacer una traducción más adornada que el original “ennoblecimiento” (57).

Pero ennoblecer cuando se traducen textos chicanos, cuya estética radica precisamente en la discordancia, en la hibridación, en lo concreto, puede ser contraproducente.

En la traducción, *race* (*raza*) está determinada por el posesivo *ma* (*mi*) cuando en el original el posesivo se refiere a la mejilla “my cheek” (“mi mejilla”). Esta reestructuración sintáctica busca que la imagen sea menos confusa.

El imperativo *viens* (*ven*) fue inmediatamente antepuesto al verbo *caresser* (*acariciar*) en lugar de dejar simplemente la forma imperativa del verbo *caresser*, que es *caresse* (*acaricia*) probablemente por razones idiomáticas. En francés sería más frecuente decir: “viens caresser mes pommettes” (“ven a acariciarme las mejillas”) o “viens me caresser” (“ven a acariciarme”) que simplemente “caresse mes pommettes” (“acaricia mis mejillas”) o “caresse-moi” (*acaríciame*), tanto más cuando “caresse-moi” puede tener un sentido sexual.

Pero la traducción no solo le apuesta a la claridad, a la idiosincrasia, sino también a la “racionalización”, otra tendencia deformante que según Berman consiste en reorganizar “las frases y secuencias de frases de tal suerte que se ajusten a una cierta idea del orden de un discurso” (53). Así, en el tercer verso, la traducción comienza con la conjunción explicativa *car* (*pues*), relación lógica que no es explícita en el original.

La traductora también reinterpreta. El quinto verso de la versión francesa, “el espíritu de la sangre”, imagen que en francés se podría traducir tal cual sin ninguna complicación, es reinterpretada como “le cri du sang” (“el grito de la sangre”) y para darle coherencia, *exhalar* se convierte en *escapar*: el grito de la sangre se escapa pues de la boca de esa raza mítica a quien se dirige el sujeto lírico. El verso del poema original dice: “tu boca exhaling el espíritu de la sangre”. En esta alternancia intralingüística, el verbo en inglés *exhale* (*exhalar*) funciona como una bisagra entre los dos sintagmas. *Exhale*, como en español, evoca la idea de expirar, imagen muy relacionada

con el soplo divino del Génesis bíblico. De hecho, *espíritu* es una palabra etimológicamente relacionada con el acto de soplar, *spirare* en latín. En este verso en particular, el espíritu es una exhalación del mítico pueblo de Aztlán, símbolo recurrente en la poesía de Alurista.

La estandarización del texto de llegada puede verse incluso en detalles tan pequeños como el uso de los signos de exclamación. Un solo signo de exclamación (!) es utilizado en la traducción cuando en el original hay dos (¡¡ !!). Esto hace que el nivel de la traducción sea más estándar que el original que es más emotivo y más reiterativo.

Al buscar a todo precio naturalizar el poema original, la traducción en francés hace desaparecer rasgos estéticos importantes del texto multilingüe como el juego que se crea en esta alternancia intralingüística del verso 13: “a possible nacimiento”. El autor es consciente de que *possible* es casi un homógrafo del adjetivo español *posible* aunque la pronunciación sea diferente. La palabra que califica, *nacimiento*, crea un tira y afloja lingüístico que genera en el lector la tentación de pronunciar el adjetivo del inglés en la forma española. Este tipo de rasgos paronomásticos, producto de una estética de choque, de una intención lúdica, se pierden en la traducción a pesar de que no sería difícil reconstituirlos en francés ya que el número de cognados entre esta lengua y el inglés es aún mayor que el que hay entre el español y el inglés.

Esta pérdida del juego interlingüístico de palabras desemboca en la característica principal de la traducción: el rechazo sistemático de todo multilingüismo, tendencia que Berman llamó “el borramiento de la superposición de lenguas” (66). Berman identificó dos grandes tipos de superposiciones que se ven amenazados por la traducción: en primer lugar, la coexistencia de un dialecto y una lengua estándar, que él llama un *koiné* (66). Cita el ejemplo de la novela *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, en la que diversas variedades del español latinoamericano cohabitan con el castellano estándar. En el segundo tipo de superposición, varias lenguas coexisten y hasta se entremezclan, como es el caso de las obras de Roa Bastos en las que el quechua y el guaraní se mezclan con el español e incluso lo modifican sintácticamente (66).

Cabe aclarar que Berman solo dio cuenta del fenómeno en el género novelístico porque seguía la línea de Bajtín, para quien la novela es un género que agrupa en general una diversidad de discursos, de lenguas y de

voices (Bajtín 693). En la interpretación que hace Todorov del pensamiento de Bajtín, esta diversidad de discursos, lenguas, registros y voces es un indicador de que la novela es un género descentrado, ya que alberga “fuerzas centrífugas, descentralizantes” (91).

Esta perspectiva también se puede aplicar a la poesía multilingüe chicana porque sus textos acogen una diversidad de discursos, de lenguas y de voces. La creación literaria chicana está marcada por la noción de frontera que define al ser chico: frontera para ser traspasada, para ser un entredós, es decir, para acoger dos naturalezas diferentes, o frontera para ser negada como una aspiración al ser universal. Ser universal desde la migración, desde la misma frontera, desde lo local y desde un ser ubicuo y cósmico. En ese sentido, la hibridación de la poesía chicana es lingüística, cultural y ontológica.

Este seguimiento a tendencias deformantes de la traducción a partir de los postulados bermanianos corresponde a una clara intención de desligar este análisis del puro descriptivismo de Toury y de Hermans, para encaminarlo hacia una “ética de la traducción” (Berman, *Lépreuve* 17) que ve en el acto de traducir una función esencial que es el diálogo con el Otro, un Otro auténtico que es capaz de descentrarnos y de hacernos salir de nuestros usos lingüísticos y parámetros culturales habituales: “la esencia de la traducción es ser apertura, diálogo, mestizaje, descentramiento. Es una puesta en relación, o no es *nada*” (16). Esta ética de la traducción constituye una defensa de esa función esencial de la traducción y por eso busca identificar prácticas traductivas etnocéntricas que puedan poner en peligro esa auténtica relación intercultural. Para hacerlo, el estudioso recurre a lo que Berman llama una “analítica” (*Lépreuve* 19) de traducción, es decir, un examen detenido del sistema de traducción empleado por el traductor.

En esta medida, este estudio de caso nos muestra que la fisionomía de la versión francesa de la poesía chicana, al estandarizar, al homogenizar lo heterogéneo, no permite que el lector de habla francesa *tenga la experiencia* del mestizaje lingüístico chicano en sus niveles sociolingüístico, estético y epistemológico; es decir, la versión francesa, en cuanto traducción etnocéntrica, no deja que el lector acceda al sistema textual del original (Berman, *Lépreuve* 19). Tal vez la introducción, el original en las páginas de la izquierda y el resto de comentarios paratextuales le den una idea de ese sistema, pero no es suficiente.

En este análisis de la traducción francesa del poema de Alurista se han identificado cuatro tendencias de la traducción etnocéntrica estudiadas por Berman: la clarificación, el ennoblecimiento, la racionalización y la supresión de superposiciones de las lenguas. Una revisión más detallada de lo que ocurre en la traducción de los otros doce poemas de Alurista nos permite saber que existen otras tendencias deformantes tales como el monolingüismo, las estructuras sintácticas clasicisantes o la ausencia de juegos de palabras que se entroncan dentro de los objetivos estandarizantes de la traducción. Todas las rugosidades del texto original son por decirlo así aplanadas en la versión francesa. La traducción a la vez impide que el lector descubra el sistema del texto chicano multilingüe e influencia las percepciones del lector. En la misma línea interpretativa, Lefevere afirmó que la traducción creaba una imagen del original, que podía ser muy diferente de la realidad: “las traducciones crean la ‘imagen’ del original para los lectores que no tienen acceso a la ‘realidad’ de ese original. No hace falta decir que esa imagen puede ser muy diferente de dicha realidad” (139). No hay, sin embargo, que culpar a los traductores. Su comportamiento traductivo, el conjunto de sus elecciones visibles en sus productos, no son producto de una perversa manipulación sino, como lo explica el mismo Lefevere, de una serie de condicionantes propios de la cultura a la que los traductores pertenecen (139).

Aquí vemos ejemplos de las otras tendencias deformantes que acabo de evocar:

Monolingüismo: ya vimos que todos los poemas son traducidos en francés sin intentar siquiera un mínimo nivel de interlingüismo, a tal punto que hasta los nombres propios también son traducidos, como por ejemplo el nombre Pachuco Paz, traducido en el poema homónimo como Paix Pachuco. La traducción daña la clara alusión a Octavio Paz en el poema original, que constituye una respuesta a un ensayo sobre los pachucos intitulado “Los Pachucos y otros extremos” que aparece en el libro *El laberinto de la soledad*. Los pachucos son una subcultura americana de los años cuarenta y cincuenta que Paz describió en términos de “dandismo grotesco” y de “conducta anárquica” (3). Es de este ensayo que proviene la frase “Todos pueden llegar a sentirse mexicanos” (2), que Alurista retoma en inglés al comienzo de su poema.

Estructuras sintácticas clasicisantes:

Tabla 8. Estructura clásica en un poema de Alurista

Poema original	Traducción francesa
Bronze rape	
a penas	à peine
Notables the round	voyait-on la courbe
moons of her breasts	de ses seins de lune

La locución adverbial francesa “à peine” (tabla 8) exige una inversión verbo-pronombre. Esta estructura clásica le da un tono más elegante que el original.

Ausencia de juegos de palabras: como se puede ver en la tabla 9, los juegos de palabras y los dobles sentidos de los poemas originales no son reconstruidos en la traducción francesa con excepción de la palabra compuesta *amouroses* que traduce la palabra *rosamorada* en el poema “Trópico de Ceviche”. En la traducción del poema “Salsa con crackers” podemos ver que desaparece el doble sentido de la palabra *cómo* que aquí es a la vez un adverbio interrogativo y un homófono del verbo *comer* en primera persona:

Tabla 9. Ausencia de juegos de palabras

Poema original	Traducción francesa
“Salsa con crackers”	
“salsa con crackers	“salsa et chips
¿cómo? con la boca”	se mangent avec la bouche”

El protecciónismo lingüístico de la cultura francesa

El estudio del sistema de traducción de la antología *Vous avez dit Chicano* nos ha permitido identificar algunas actitudes y valores de la traductora y de algunos participantes en un taller de traducción liderado por ella, con respecto a una traducción multilingüe. Curiosamente, Benjamin-Labarthe reconoce el valor de la hibridación lingüística en la literatura chicana, pero a la hora de traducir se deja llevar por la homogenización condicionada

por los valores de la inteligibilidad y la aceptabilidad, y por un rechazo a la reconstrucción de una mezcla lingüística percibida como artificial.

Es interesante observar que estos parámetros no aplican en el mismo nivel en culturas multilingües y multiculturales como la chicana. Alurista comenta que al enviar sus textos multilingües se enfrentó con el mismo tipo de resistencias, como cuando el editor que recibió los primeros textos le preguntó: “¿Por qué no puede usted escribir ya sea en español o en inglés?” o cuando le dijo: “Debería usar un inglés correcto” (Bruce-Novoa, *Chicano* 276). Pero aun así el problema de la inteligibilidad, de la aceptabilidad y el rechazo a una hibridación lingüística que, aunque inspirada en actos de habla de una comunidad, es experimental, no influyó de ninguna manera en su proceso creativo. Lo mismo aplica para los escritores que escriben en lo que Ch'ien llama “weird English”.

Es probable que esos parámetros en la cultura francesa de principios de los años noventa estén relacionados con el trasfondo monolingüístico de esta. Ese trasfondo se manifiesta en actitudes protecciónistas con respecto a la lengua. De hecho, el protecciónismo lingüístico propio de la cultura francesa es uno de los factores que según Hargreaves explican que hasta hace muy poco tiempo Francia se hubiera interesado por los estudios poscoloniales, mucho después de lo que pasó en los Estados Unidos o en Gran Bretaña (Hargreaves 26-27).

La uniformidad lingüística es el hilo conductor de muchos capítulos importantes de la historia de Francia desde que en 1539, con la ordenanza de Villers-Cotterêts, el francés se convierte en la lengua administrativa del reino. Luego en 1635, la “Académie Française” se vuelve un agente de centralización lingüística y templo del culto a un estilo decoroso, noble, preciso, depurado, que es el fundamento del clasicismo francés. En los albores de la Revolución francesa aparecerá el sonado *Discurso sobre la universalidad de la lengua francesa* (1784) de Rivarol que tendrá un eco en otro documento importante intitulado *Rapport sur la Nécessité et les Moyens d'anéantir les Patois et d'universaliser l'Usage de la Langue française* (*Informe sobre la necesidad y los medios para destruir los dialectos locales y para universalizar el uso de la lengua francesa*) presentado ante la Convención Nacional de 1794. Pero será con la escuela obligatoria establecida por Jules Ferry, político partidario del imperialismo colonial francés, que la lengua francesa podrá generalizarse al interior del país y en las colonias.

Así, a pesar de leyes como la ley Haby (1971) que garantiza que en la escuela se pueda aprender una lengua regional, a pesar de que en el plano internacional Francia sea defensora de la diversidad cultural, al interior del país, sigue siendo sólido el apego a lo establecido en el artículo 2 de la Constitución: “La lengua de la República es el francés” (Constitution du 4 octobre 1958, art. 2).

Una faceta importante del discurso nacionalista monolingüe al interior del país se encuentra reflejado en el libro *Parlez-vous franglais?* publicado en 1964, dos años después del fin de la Guerra de Independencia de Argelia. Su autor, René Etiemble, enuncia su objetivo con un tono alarmista: “salvar lo que en Francia todavía vale la pena defender” (21),⁸ es decir, la lengua. De hecho, para Etiemble la lengua es probablemente el criterio esencial de la definición de una nación: “una comunidad humana se define ante todo sino exclusivamente por su lengua” (14-15).⁹

El libro, publicado por primera vez en 1964 y varias veces reeditado, generó gran impacto en Francia y en el extranjero y logró crear una mala reputación de la mezcla entre el francés y el inglés. El libro lleva al extremo una vieja animadversión hacia los préstamos provenientes de la lengua inglesa. Las relaciones históricamente tensas entre Francia y Gran Bretaña o el anti-americanismo luego de la Segunda Guerra Mundial son factores históricos conocidos por todos que pueden explicar esa aversión. Además de eso, otros escritores miembros de la “Académie Française” también se han pronunciado contra la influencia del inglés en la lengua francesa. Incluso escritores como Jacqueline de Romilly o Jean-Marie Rouart han hecho llamados públicos para proteger el francés y han sostenido que esta lengua se está degradando cada vez más, en parte por culpa del inglés.¹⁰

Es evidente que este clima era poco favorable para pensar en una mezcla de lenguas en una traducción francesa de la poesía chicana. El proteccionismo

8 “sauver ce qui subsiste en France de défendable”.

9 “une communauté humaine se définit avant tout sinon exclusivement par sa langue”.

10 Veáñse los siguientes artículos publicados en importantes medios públicos franceses: el primero, una entrevista que le hicieron a Jacqueline de Romilly en el 2007, publicada en *L'Express*: http://www.lexpress.fr/culture/livre/jacqueline-de-romilly-proteger-le-francais-c-est-essentiel_822039.html

El segundo es un debate entre Jean-Marie Rouart y Luc Ferry sobre la influencia del inglés en la lengua francesa, publicada en *Le Monde* en el 2013: http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/06/03/1-anglais-chance-ou-danger-pour-le-francais_3422969_3232.html

lingüístico en Francia y la ideología del monolingüismo constituyen dos condicionantes importantes que influyeron en el comportamiento traductivo de Benjamin-Labarthe. Los argumentos de la ininteligibilidad, la inaceptabilidad y la artificialidad de la hibridación lingüística en una traducción alojan las “percepciones convencionales de la lengua como un sistema estático y homogéneo” (Franco Arcia 66) que tienen como consecuencia el borramiento de la “dualidad lingüística del cs [Code-switching] [...] lo que produce una versión aplanada del texto fuente (st) o texto original que anula toda posibilidad de una participación activa del receptor del texto meta [target text] o lector de llegada para descubrir la otredad producida por los casos de cs en el texto fuente” (Franco Arcia 66).

Conclusión

Veinticuatro años después de la publicación en Francia de la antología temática de la poesía chicana *Vous avez dit Chicano*, este estudio constituye una revisión crítica de la traducción al francés de algunos poemas multilingües escritos por Alurista e incluidos en esta obra que es a la vez una vitrina de la cultura y la literatura chicana en Francia y una referencia indispensable en los estudios americanos de ese país.

El estudio de caso reveló que en cuanto a la traducción de la hibridación lingüística portadora de significado en la poesía de Alurista, la traductora optó por la homogenización y la estandarización condicionada por tres parámetros importantes en la cultura traductiva de su comunidad: la inteligibilidad, la aceptabilidad y el rechazo a la reconstrucción de una mezcla lingüística artificial.

Sin embargo, la presencia del original en las páginas de la izquierda de la antología puede ejercer un contrapeso al borramiento de ese trabajo sobre las lenguas que es una de las estrategias de autodefinición y empoderamiento de los chicanos. No obstante, ese contrapeso dependerá de que el lector lo tenga realmente en cuenta durante la lectura de la obra. Por otro lado, el producto traducido no deja que el lector descubra el sistema del poema multilingüe chicano. Desde el punto de vista cultural esta es una traducción etnocéntrica pues al producir un texto legible según las normas traductivas de la comunidad, limita las posibilidades de que el lector se descentre durante su experiencia de lectura. La traducción falsea el texto original. Se puede

ver pues que la traducción monolingüe de un texto multilingüe es aún más artificial que una traducción que acoja la alternancia lingüística dentro de sus estrategias traductivas.

Una manera de darle continuidad a este trabajo de investigación es preguntarse por la posibilidad de traducir esta poesía con un modelo que acoja el heterolingüismo. Pero una traducción multilingüe implica re-definir la dicotomía entre texto fuente y texto meta, re-definir la faceta del lector (de simple receptor monolingüe y pasivo a lector que despliegue activamente sus habilidades lingüísticas e interpretativas) y redefinir la función del producto traducido. Estas implicaciones deben ser estudiadas más de cerca desde la teoría de la traducción y desde la teoría literaria. De otro lado, deben continuarse analizando las maneras de traducir a otras lenguas las producciones textuales en las que los autores le han apostado al multilingüismo.

Obras citadas

Alurista. "Alurista: una larga marcha hacia Aztlán". Entrevistado por Jorge Rufinelli. *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* 17 (1976): 30-41. Web. 17 de febrero del 2014.

—. *Et Tú... Raza?* Tempe: Bilingual Press, 1996.

—. *Floricanto en Aztlán*. Los Ángeles: Chicano Studies Research Center Press, 1971.

—. *Nationchild plumaroja*. San Diego: Toltecas en Aztlán, Centro Cultural de La Raza, 1972.

—. *Return: Poems Collected and New*. Ypsilanti: Bilingual Press, 1982.

—. *Timespace Huracan*. Albuquerque: Pajarito Publications, 1976.

—. *Tunaluna*. San Antonio: Aztlan Libre Press, 2010.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

Aranda Oller, Lucía. "La alternancia lingüística en la literatura chicana: una interpretación desde su contexto sociohistórico". Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid, 1992.

Arteaga, Alfred. *Chicano Poetics: Heterotexts and Hybridities*. Nueva York: Cambridge University Press, 1997.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, y Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres: Taylor & Francis, 2004. Web. 30 de diciembre del 2016.

Benjamin-Labarthe, Elyette. "Atelier de Chicano". *Seizièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1999)*. Ed. Annie Allain. París: Atlas, 2000. 197-201.

———. *Vous avez dit Chicano: anthologie thématique de poésie chicano*. Talence: Ed. de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1993.

Berman, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. París: Éditions du Seuil, 1999.

———. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. París: Gallimard, 1984.

Blom, Jan-Petter, y John Gumperz. "Social Meaning in Linguistic Structures: Code-Switching in Northern Norway". *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication*. Eds. John Gumperz y Dell Hymes. Nueva York: Holt, Rinehart, and Winston, 1972. 407-434.

Bruce-Novoa, Juan. *Chicano Authors: Inquiry by Interview*. Austin: University of Texas Press, 1980.

———. *RetroSpace: Collected Essays on Chicano Literature, Theory, and History*. Houston: Arte Público Press, 1990.

———. "The Other Voice of Silence: Tino Villanueva". *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays*. Eds. Joseph Sommers y Tomás Ybarra-Frausto. Vol. 140. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.

Ch'ien, Evelyn Nien-Ming. *Weird English*. Londres: Harvard University Press, 2009.

Constitution du 4 octobre 1958. Version consolidée au 30 novembre 2016. Titre premier. Article 2. *Legifrance*: s. pág. Web. 26 de noviembre del 2016.

De Katzew, Lilia. "Interlingualism: The Language of Chicanos/as". *National Association for Chicana and Chicano Studies Annual Conference* 6. (2004): 61-76. Web. 20 de marzo del 2017.

Etiemble, René. *Parlez-vous franglais?: fol en France, mad in France, la belle France, label France*. París: Gallimard, 1991.

Ferry, Luc, y Jean-Marie Rouart. "L'anglais, chance ou danger pour le français?". *Le Monde*. 3 de junio del 2013: s. pág. Web. 15 de marzo del 2017.

Forster, Leonard. *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*. Londres: Cambridge University Press, 1970.

Franco Arcia, Ulises. "Translating Multilingual Texts: The Case of 'Strictly Professional' in *Killing Me Softly. Morir Amando* by Francisco Ibáñez Carrasco". *Mutatis Mutandis* 5.1 (2012): 66-85. Web. 14 de marzo del 2017.

Gonzales, Rodolfo, y Alberto Urista [Alurista]. "El plan espiritual de Aztlán". *El grito del Norte* 2. 9 (1969): 5.

Grosjean, François. *Life with Two Languages: An Introduction to Bilingualism*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

Grutman, Rainier. *Des langues qui résonnent: L'hétérolinguisme au XIXe siècle*. Quebec: Fides, 1997.

Gumperz, John. *Discourse strategies*. Nueva York: Cambridge University Press, 1982.

Hargreaves, Alec. "Chemins de traverse. Vers une reconnaissance de la postcolonialité en France". *Mouvements* 3 (2007): 24-31. Web. 18 de marzo del 2017.

Haugen, Einar. *Bilingualism in the Americas: A Bibliography and Research Guide*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1956.

Hedrick, Tace. "Spik in Glyph? Translation, Wordplay, and Resistance in Chicano Bilingual Poetry". *The Translator* 2.2 (1996): 141-160.

Hermans, Theo. "Norms and the Determination of Translation: A Theoretical Framework". *Translation, Power, Subversion*. Eds. Román Álvarez y M. Carmen-África Vidal. Clevedon: Multilingual Matters, 1996. 25-51.

Lagarde, Christian. "Ecrire en situation bilingue": de la discussion jaillit quelque lumière....". *Ecrire en situation bilingue: Actes du colloque des 20, 21, 22 mars 2003, Université de Perpignan*. Vol. 1: *communications*. Eds. Christelle Burban y Christian Lagarde. Perpiñán: CRILAUP, 2004. 9-24.

Lefevere, André. "Composing the Other". *Postcolonial Translation: Theory and Practice*. Eds. Susan Bassnett y Harish Trivedi. Londres: Taylor & Francis, 2002. 75-94. Web. 8 de agosto del 2013.

Lipski, John. "Code-Switching and the Problem of Bilingual Competence". *Aspects of Bilingualism*. Ed. Michel Paradis. Columbia: Hornbeam Press, 1978. 250-264.

———. "Spanish-English Language Switching in Speech and Literature: Theories and Models". *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 9.3 (1982): 191-212.

López, Marissa. "The Language of Resistance: Alurista's Global Poetics". *Race, Space and National Boundaries*. Ed. especial de *Melus* 33.1 (2008): 93-115. Web. 6 de febrero del 2014.

Muysken, Pieter. *Bilingual Speech: A Typology of Code-mixing*. Vol. 11. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Paredes, Américo. *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*. Austin: University of Texas Press, 2010.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

Pérez-Torres, Rafael. *Movements in Chicano Poetry: Against Myths, Against Margins*. Vol. 88. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Rodriguez, Marc Simon. *Rethinking the Chicano Movement*. Nueva York: Routledge, 2014.

Romilly, Jacqueline de. "Jacqueline de Romilly: 'Protéger le français, c'est essentiel'". Entrevistada por Jean-Sébastien Stehli. *L'Express*. 29 de marzo del 2007: s. pág. Web. 15 de marzo del 2017.

Rudin, Ernst. *Tender Accents of Sound: Spanish in the Chicano Novel in English*. Arizona: Bilingual Press, 1996.

Sankoff, David, y Shana Poplack. "A Formal Grammar for Code-Switching 1". *Research on Language & Social Interaction* 14.1 (1981): 3-45.

Sebba, Mark, Shahrzad Mahootian, y Carla Jonsson, eds. *Language Mixing and Code-Switching in Writing: Approaches to Mixed-Language Written Discourse*. Nueva York: Routledge, 2012.

Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

Suchet, Myriam. *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*. París: Éditions des archives contemporaines, 2009.

Timm, Lenora. "Code-Switching in War and Peace". *Aspects of Bilingualism*. Ed. Michel Paradis. Columbia: Hornbeam Press, 1978. 302-315.

Todorov, Tsvetan. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de: Ecrits du cercle de Bakhtine*. Trads. George Philippenko et Monique Canto. París: Éditions du Seuil, 1981.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Filadelfia: John Benjamins Publishing, 1995.

Valdés-Fallis, Guadalupe. “Code-Switching in Bilingual Chicano Poetry”.

Hispania 59.4 (1976): 877-886. Web. 6 de febrero del 2014.

Villanueva, Tino. *Anthologie de poèmes choisis*. Trad. Odile Boutry. París: L’Harmattan, 2015.

Weinreich, Uriel. *Languages in Contact. Findings and Problems*. La Haya: Mouton Publishers, 1979.

Sobre el autor

Andrés Arboleda Toro realizó una maestría en Lingüística y Traductología en la Universidad Aix-Marseille (Francia) y es licenciado en Lenguas Modernas por la misma universidad. Actualmente es docente de tiempo completo de inglés, traducción y análisis del discurso en el programa de Licenciatura en Español e Inglés de la Universidad de Cundinamarca, seccional Girardot. También es traductor literario. En este momento se encuentra realizando la traducción al español de las obras del escritor francés Henri-Frédéric Blanc y una versión francesa de la obra poética del escritor sanandresano Juan Ramírez Dawkins. Sus campos de interés son las literaturas multilingües, la traducción, la autotraducción y los discursos ideológicos de la traducción.

Los ecos de la ausencia. Sobre la traducción de *Agamenón* de Esquilo por Ferdinand de Saussure

Claudia Mejía Quijano

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

lucia.mejia@udea.edu.co

Este artículo aborda la traducción, realizada por Ferdinand de Saussure, de *Agamenón*, la tragedia de Esquilo. Mediante la comparación con otras traducciones al francés, observamos el doble mecanismo de la condensación-diseminación, que le permite al traductor escribir una versión especialmente plástica de las imágenes poéticas del dramaturgo. Teniendo en cuenta la condensación-diseminación de los rasgos presentes y la de los rasgos ausentes, estos últimos evocados con combinaciones sintagmáticas estudiadas, el traductor se apropió además de la intención literaria del autor, y logra hacer experimentar al lector lo que este pudo haber descrito en su tiempo. El proceso desarrollado por Saussure es especialmente interesante por la conjunción entre su teoría lingüística, su estilo de escritura y su quehacer traductor y pedagógico. Por esto, esta traducción también expresa la didáctica del profesor traductor, basada en dos etapas cronológicas, que se pueden vincular con dos teorías traductológicas, la del sentido y la del *skopos*.

Palabras clave: didáctica de la traducción; Saussure; Esquilo; sintagma; condensación; diseminación.

Cómo citar este artículo (MLA): Mejía Quijano, Claudia. “Los ecos de la ausencia. Sobre la traducción de *Agamenón* de Esquilo por Ferdinand de Saussure”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 117-146.

Artículo original. Recibido: 29/11/16; aceptado: 02/03/17. Publicado en línea: 01/07/17.



Echoes of Absence. Regarding Ferdinand de Saussure's Translation of Aeschylus' *Agamemnon*

The article addresses Ferdinand de Saussure's translation into French of Aeschylus' tragedy, *Agamemnon*. Through the comparison with other French translations, it examines the double mechanism of condensation-dissemination, which allows the translator to produce a particularly vivid version of the playwright's poetic images. In order to achieve a high-quality translation, Saussure embraces the author's literary intention, which entails taking into account two types of condensation-dissemination: that of present traits and that of absent traits. The latter are evoked by the selected syntagmatic combinations. The process developed by Saussure is especially interesting due to the convergence of his linguistic theory, his style of writing, and his translating and pedagogical activity. For this reason, the article also analyzes the didactics of the professor-translator, on the basis of two time periods that can be related to two translation theories: the theory of meaning and *skopos* theory.

Keywords: didactics of translation; Saussure; Aeschylus; syntagm; condensation; dissemination.

Os ecos da ausência. Sobre a tradução de *Agamémnon* de Ésquilo por Ferdinand de Saussure

Este artigo aborda a tradução ao francês de *Agamémnon*, a tragédia de Ésquilo, realizada por Ferdinand de Saussure. Mediante a comparação com outras traduções ao francês, observa-se o duplo mecanismo da condensação-disseminação que permite ao tradutor escrever uma versão especialmente plástica das imagens poéticas do dramaturgo. Para atingir uma tradução de qualidade, Saussure se apropria, além da intenção literária do autor, o que pressupõe considerar dois tipos de condensação-disseminação: a dos traços presentes e a dos traços ausentes; estes últimos invocados pelas combinações sintagmáticas escolhidas. O processo desenvolvido por Saussure é especialmente relevante pela conjunção entre sua teoria linguística, seu estilo de escrita e seu trabalho como tradutor e pedagógico. Por isso, também se analisa a didática do professor tradutor, baseada em duas etapas cronológicas, que podem ser vinculadas com duas teorias tradutológicas: a do sentido e a do *skopos*.

Palavras-chave: condensação; didática da tradução; disseminação; Ésquilo; Saussure; sintagma.

Introducción

EN ESTE ARTÍCULO ME PROONGO abordar la traducción de la tragedia de Esquilo *Agamenón*, realizada para un curso de literatura griega por el lingüista Ferdinand de Saussure. Mencionaré, en particular, un mecanismo sintáctico utilizado por el traductor para escribir una versión especialmente plástica de las imágenes poéticas del dramaturgo, es decir, una versión que remite al lector a múltiples evocaciones visuales, olfativas, táctiles, auditivas y gustativas. Este conjunto de evocaciones recrea una sinestesia compleja y le permite al lector no solo comprender el sentido sino también “revivir” mentalmente la realidad descrita en las imágenes. El mecanismo sintáctico que observaremos presenta dos aspectos, opuestos pero complementarios, a saber, la *condensación* de varios sentidos en una única expresión y la *diseminación* en varias expresiones de un único sentido.

Los ejemplos de este doble fenómeno sintáctico nos permitirán observar, además, la didáctica del profesor-traductor, basada en un análisis compuesto de dos fases cronológicas, que parecen coincidir con algunos fundamentos teóricos desarrollados en el siglo xx por dos movimientos traductológicos, a saber, la teoría francesa del sentido (Lederer; Seleskovitch; Seleskovitch y Lederer) y la teoría alemana del *skopos* (Reiss y Vermeer; Nord).

Escrito en español sobre la traducción al francés de un original en griego antiguo, este artículo no corresponde a lo que es habitual presentar como una crítica de traducción, pues no se trata de confrontar la traducción francesa con el original griego para apreciar la calidad del trabajo traductor.¹ Lo que aquí presentamos es solo un breve análisis del proceso que sigue el profesor-traductor en la reverbalización en francés, ya que damos por sentado que la comprensión y la interpretación del original griego fueron lo suficientemente acertadas; lo cual, sin poder asegurarse a ciencia cierta, es supremamente probable.

En efecto, Saussure fue uno de los mayores conocedores del griego antiguo de su época, y tal vez no haya sido igualado desde entonces, pues su perspectiva de indoeuropeísta le dio una visión amplia y profunda de

¹ Esta es una de las razones por las cuales no incluiremos en las citas el original en griego antiguo, y tampoco entraremos en los pormenores de los estudios de Esquilo en griego o en español.

la lengua: conocía las diferentes capas cronológicas del griego antiguo desde el indoeuropeo hasta las épocas tardías, e incluso llegó a establecer una ley fonética para el periodo arcaico, la de las tres breves (“Une loi”). El griego antiguo fue la lengua favorita de Saussure y la trabajó durante toda su vida, desde la adolescencia, cuando tradujo en versos franceses un capítulo de la *Odisea* (“Écrits littéraires”), hasta los últimos estudios que publicó en vida (“D’ῳμήλυσις”), sin contar los diferentes cursos que dictó durante más de veinte años.² Ahora bien, anotemos que Saussure no daba cursos de literatura griega, pero su colega de la Universidad de Ginebra, Jules Nicole, famoso helenista y papiroólogo, quien respetaba supremamente el saber del lingüista, lo escogió varias veces como suplente para sus cursos sobre los autores griegos. Fue pues para uno de esos remplazos, en el semestre de invierno de 1896, que Saussure tradujo con sus alumnos una parte de *Agamenón* de Esquilo, como ejercicio pedagógico que le permitía enseñar las particularidades de la lengua griega y, a la vez, las del estilo del dramaturgo.

De este curso se conservan, en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca de Ginebra, las notas que el profesor escribió cuando preparaba sus lecciones y que fueron editadas en el 2009 bajo el título “*Eschyle, Agamemnon: Traduction de Ferdinand de Saussure*”. Contienen una buena parte de la obra de Esquilo traducida, pero el conjunto no puede considerarse del todo como una “traducción”, es decir, como un producto acabado. El profesor conjugó varias actividades al dictar el curso, por lo que estas notas preparatorias registran diferentes facetas del fundador de la lingüística general.

Como lo explicamos al editar estos manuscritos (Mejía Quijano y Restrepo 175-180), el filólogo analiza la validez de la copia misma de la tragedia y se permite corregirla (probablemente fuera la copia que había escogido Jules Nicole) tomando en cuenta las posibilidades de errores de los copistas, añadiendo comas y signos de puntuación donde estimaba que se necesitaban y proponiendo sus propias interpretaciones filológicas sobre

2 Estos son algunos de los títulos de esos cursos: “Gramática comparada del griego y del latín”, “Morfología y fonética griega y latina”, “Estudio de etimología griega y latina”, “Estudio de la declinación griega”, “Estudio de una selección de inscripciones griegas arcaicas”, “Dialectos griegos e inscripciones griegas arcaicas”, “Lectura del léxico de Hesíodo con estudio de las formas importantes para la gramática y la dialectología griega”, “Estudio del dialecto homérico y de las principales cuestiones al respecto”, “Gramática histórica del griego y del latín” y “Etimología griega y latina, familia de palabras y procedimientos de derivación”.

cómo pudo haber sido el original (186-188). El lingüista reconstruye los vacíos de los manuscritos: todas las copias que se conocen de la tragedia, aún en la actualidad, están incompletas y se han propuesto varias interpretaciones sobre algunos pasajes. El profesor los discute y presenta su propia versión de lo que pudo haber existido en el texto original. El literato-poeta interpreta el sentido de algunos versos, que solo toman valor según el propósito de la tragedia, tomando en cuenta la intertextualidad cuando encuentra alusiones a otros autores griegos y refinando las posibles equivalencias de las imágenes poéticas.

Además, el pedagogo sigue una didáctica original, que trataré de explicar utilizando las teorías traductológicas mencionadas anteriormente, las cuales vehiculan dos herencias culturales distintas, a saber, la de la reflexión sobre el sentido de lo escrito, que nos dejó la Ilustración francesa, y la de la importancia del hacer, de lo pragmático, propios de la cultura alemana. Saussure, en efecto, era culturalmente mestizo, de origen prusiano y francés. Como las notas preparatorias incluyen rastros de todas estas actividades, además de un “producto” traductivo, estos manuscritos pueden considerarse como el registro de un “proceso”, complejo pues tiene varias finalidades: el traductor-profesor no solo pretende traducir una obra literaria sino que, al dirigirse a sus estudiantes también desea explicitarles los problemas traductivos que encuentra y la manera de resolverlos. Observar en particular el proceso de reverbalización en francés que sigue el autor de estas notas es muy interesante porque la expresión francesa se entrelaza con los objetivos pedagógicos creando una didáctica de la traducción que el mismo traductor explica, aunque sin pretender teorizarla.

Desde este punto de vista, este borrador es un material útil para estudiar el “proceso traductor”, pues en él se pueden observar mejor los diversos aspectos de la actividad traductora. Uno de estos aspectos es el análisis sintáctico que se realiza al traducir: vamos a observarlo especialmente en dos niveles, en el de la didáctica de la traducción y en el de la reexpresión de las imágenes poéticas.³ Empecemos por este último nivel que, con la

3 Dado lo reducido de este artículo, no tomamos en cuenta sino estos dos puntos aunque estos manuscritos puedan dar lugar a otros análisis, como el realizado en el 2012 para el segundo tomo de la biografía de Ferdinand de Saussure, de donde retomo una comparación para tratar de explicarla mejor (*Le cours II*: 153-174).

explicación de los ejemplos, nos llevará a entender mejor el primero, a saber, la peculiar didáctica del profesor-traductor.

El estilo del traductor

Existen varios mecanismos lingüísticos para transmitir plásticamente las ideas cuando se quiere que el lector experimente lo que la obra transmite, cuando se trata de crear sinestesias en el lector explotando al máximo los recursos del medio utilizado. La *condensación* de varias ideas es uno de los recursos literarios más eficaces para este propósito, pero también uno de los más difíciles de lograr y, por ende, uno de los que plantean más dificultades a la hora de traducir. Observemos primero el aspecto sintáctico de la condensación en el discurso del propio Saussure.

Este lingüista presentaba en sus cursos un discurso especialmente condensado,⁴ utilizando ampliamente los recursos de su lengua materna. Por ejemplo, un rasgo característico del francés, sobre todo en comparación con el español, es la cantidad de locuciones idiomáticas que existen, o sea que poseen un sentido propio que no se puede deducir de la combinación de los componentes. Además, las unidades francesas poseen muchos sentidos figurados acuñados, o sea que son independientes del que un lector se puede “figurar” a partir del sentido literal o concreto de la unidad. Los diccionarios recogen lo que es más pertinente en cada lengua, y en los diccionarios franceses de referencia la lista de los sentidos figurados acuñados de palabras y expresiones siempre es extensa.

Saussure posee gran maestría en el uso de las expresiones idiomáticas que, en su discurso, además de precisión, le añaden a la idea un aura figurada amplia, pues aunque se reconozca el sentido específico de la locución, también se alude a varios de los demás sentidos, literales y figurados, de las palabras que componen la locución, lo que multiplica las asociaciones contenidas en la expresión. Aunque el discurso saussureano no sea específicamente literario, esta condensación dificulta sobremanera la traducción, y es frecuente tener que traducir una sola palabra francesa con dos o tres españolas para

4 Aunque no se pueda decir esto del libro que lo hizo famoso, publicado por dos colegas suyos (*Cours*), las notas que los estudiantes tomaron durante los cursos de Saussure sí lo muestran claramente. Numerosas notas se encuentran en la Biblioteca de Ginebra y algunas han sido publicadas integralmente (“Introduction”, “Emile”).

poder transmitirla. Bien se sabe que las expresiones idiomáticas no son tan numerosas en español como en francés, y las palabras no tienen tantos significados figurados establecidos, al punto que los diccionarios en español fácilmente descuidan esta entrada. El español es en sí muy figurado pero con otros mecanismos, por ejemplo, es usual “figurar” gracias a la flexibilidad de las categorías gramaticales del español: los sustantivos se pueden volver verbos, los verbos adjetivos, etc., lo cual es, por el contrario, casi un pecado léxico en francés.

Por ejemplo, esta oración tomada del primer curso de lingüística general, según los cuadernos de Albert Riedlinger —“chaque langue a une tradition autrement fine que celle de l'écriture” (12)— se puede traducir por “la lengua tiene una tradición más tenue y secreta pero también más precisa que la de la escritura”: el término *fine* significa en francés “delgado”, “pequeño”, “frágil”, tanto como “implícito”, “escondido”, y además “perspicaz”, “agudo”, entre otros, según la definición del diccionario *Petit Robert*. Además, las negaciones y litotes no tienen tanta fuerza expresiva en español como en francés, donde se lexicalizan muy fácilmente. La intención comunicativa de Saussure al utilizar esta palabra tan cargada de sentidos figurados, en esta frase negativa y en el contexto de esa lección, en la cual critica fuertemente los errores de la lingüística derivados de la exagerada importancia dada a la escritura frente a la lengua oral, contiene el conjunto de esos diferentes significados de la palabra *fine*, que son excluyentes en las unidades españolas.

Por otra parte, los cursos de Saussure fueron conocidos por la belleza de las numerosas imágenes que utilizaba,⁵ no solo para ilustrar sino también para grabar en la memoria de sus estudiantes los conceptos que explicaba, pues lo condensado permanece en la memoria.⁶ Las imágenes del profesor no solo contienen una condensación de los rasgos semánticos de las palabras combinadas, muchas locuciones que utilizaba son además específicas de ciertos campos, como la música, la pintura, y en especial la caza, que fue

5 Como lo señalan muy a menudo sus alumnos, y se repite en los homenajes escritos después de su muerte y compilados por su esposa en un libro fuera de comercio, publicado en 1913 y reeditado por sus hijos en 1963, conocido con el nombre de *Ferdinand de Saussure. Plaquette d'hommages*.

6 Así como lo muestran los sueños recurrentes de las personas que han vivido traumatismos psíquicos, en los que el fenómeno de la condensación psíquica es patente en el lenguaje (Mejía Quijano y Ansermet). En otro ámbito distinto de la patología, los intérpretes de conferencia en simultánea también utilizan la condensación visual para memorizar mejor y reverbalizar más rápido (Krémmer).

una gran pasión suya en la juventud.⁷ Además de los sentidos del sintagma global, concreto y figurado, y de los valores concretos y figurados de cada una de las palabras que lo constituyen, estas expresiones pueden contener evocaciones muy claras de las actividades originarias, que le dan un sabor especial al sentido del conjunto.

Por ejemplo, “prendre le change” es una expresión de cacería que Saussure utiliza dos veces en el primer curso de lingüística general y que remite a una actividad muy precisa: cuando un sabueso, después de seguir una pista un tiempo, la pierde y retoma otra. Como locución puede significar, en sentido figurado, “confundirse”, como en esta oración: “Ici particulièrement il ne faut pas prendre le change sur ce que nous opposons comme cause et effet” (Riedlinger 73), que se podría traducir por “Aquí en particular, no hay que confundirse entre el efecto y la causa, para no perderle la pista al efecto del cambio fonético”.⁸ Según el contexto, la locución también puede volverse muy literal y simplemente significar “cambiar, tomar otra dirección”, aunque con un matiz peculiar, por esa visión tan clara de la escena que se entrelaza en la retina cuando se lee la expresión: la evolución de la lengua que cambia, sin fin predeterminado, como un terrier que no sabe para dónde coger. “Dès à présent la netteté du radical *ekwo* est compromise; l’analyse sera amenée peu à peu à prendre le change” (Riedlinger 133) que se puede traducir por: “A partir de entonces la nitidez del radical *ekwo* está comprometida; como un sabueso desconcertado por una nueva pista, el análisis estará menos seguro e irá tomando poco a poco otra dirección”.

Asimismo, podemos observar la sensibilidad del lingüista por las expresiones idiomáticas cuando se trata de traducir ciertos pasajes de Esquilo, que todavía en la actualidad siguen siendo oscuros, como la siguiente exclamación al principio de la pieza:

Pour nous qui revenons sains et saufs le triomphe est si grand qu’aucune perte n’entre en balance. Tellement qu’il n’est que juste à ceux qui ont volé

7 Véase Mejía Quijano, *Le cours d’une vie 1*, en particular la página 116.

8 Las traducciones del discurso de Saussure mismo corresponden a nuestra edición bilingüe del *Primer curso de lingüística general* (en prensa). Véase parte de la introducción de esta obra en Mejía Quijano, “Lingüística general de Ferdinand de Saussure. El primer curso. Introducción”.

aujourd’hui par-dessus terre et mer de jeter à la lumière de ce soleil ce cri d’orgueil. (217)⁹

[Para nosotros que retornamos sanos y salvos, el triunfo es tan grande que ninguna pérdida lo puede mellar. Tanto, que justo es que aquellos que hoy han volado por encima de la tierra y del mar lancen a la luz del sol este grito de orgullo].¹⁰

Saussure añade enseguida una observación dirigida a sus estudiantes:

Ὕπέρ θαλάσσης καὶ χθονὸς ποτῷ μένοις reste malgré tout assez obscur; en somme c'est uniquement le κηρυξ qui dans sa course vertigineuse de Troie à Argos en quelques heures peut se vanter d'avoir volé sur terre et sur mer. On peut sérieusement se demander s'il n'y a pas là une locution proverbiale signifiant tout simplement: ne plus toucher terre, à force de joie, comme le latin *exultare* exulter, littéralement sauter de joie. De sorte que le sens serait: tellement qu'il n'est que juste aux Grecs exultants de jeter ce cri d'orgueil. Et qu'il n'y aurait aucune allusion à leur retour de Troie. (217)

[A pesar de todo, ὕπέρ θαλάσσης καὶ χθονὸς ποτῷ μένοις sigue estando poco claro; en definitiva sólo es el κηρυξ quien, en su vertiginosa carrera de Troya a Argos en algunas horas, puede jactarse de haber volado sobre la tierra y el mar. Realmente nos podríamos preguntar si no es una locución proverbial que significa sencillamente no tocar el suelo a fuerza de alegría, como el latín *exultare*, exultar, literalmente saltar de alegría. De manera que el sentido sería: tanto que es más que justo que los griegos exulten, lanzado este grito de orgullo, y que no habría ninguna alusión al retorno de Troya.]

Saussure aprovecha el sentimiento lingüístico de sus estudiantes francohablantes para hacerles entrever un posible sentido que no está explícito en las palabras, pero que se vislumbra si se toma en cuenta toda la combinación como una sola locución.

9 Referenciamos solo la traducción de Saussure, pues aunque el profesor menciona varias copias de la tragedia conocidas en la época (Hermann, Schneidewin), los números de los versos no corresponden a ninguna y tienen un desfase de una veintena de versos frente a la numeración actual. Por lo demás, no se pudo determinar con precisión el texto griego que Saussure utilizó.

10 Todas las traducciones, literales, de la versión en francés de Esquilo realizada por Saussure son mías.

Por su propia manera condensada de expresarse, Saussure era un traductor idóneo para emprender la confrontación con el estilo de Esquilo. Uno de los traductores actuales de este dramaturgo, Carlos Iniesta García, simplemente señala lo imposible de la tarea traductora en su artículo “Alcance dramático de las imágenes poéticas en Esquilo”:

Se ha hecho un enorme esfuerzo por intentar reflejar en castellano de la manera más fiel, el papel dramático de todas estas alusiones... Pero en cualquier caso resulta obvia para quien escuche esta comunicación y lea las notas que acompañan a la traducción, la imposibilidad de provocar textualmente esos efectos dramáticos. Cosa que por lo demás, y sin pecar de inmodestia, creo que tampoco se consigue en las diferentes traducciones al castellano de la *Orestiada* consultadas. (144-145)

Este traductor le atribuye al estilo de Esquilo dicha imposibilidad:

El poeta de Eleusis acuñó un estilo que incrementa aún más esas dificultades. Su léxico resulta tan complejo que, como afirman Schmidt y Staehlin, “cada una de sus tragedias atesora su propio vocabulario, en el que más de cien palabras no aparecen en ninguna otra tragedia”. Y todas ellas se encuentran atravesadas de principio a fin por un entramado de metáforas, figuras de la dicción, anfibologías e ironías perfectamente articuladas entre sí y con el contenido conceptual y el elemento escénico... De ahí lo enrevesado y dificultoso que desde la óptica de hoy nos pueda parecer ese estilo, concebido para entenderse sutilmente con su público a base de “guiños” y sugerencias de una enorme intencionalidad poética y dramática. (142)

No es pues de extrañar que la traducción de Saussure de *Agamenón* presente un análisis específico de las imágenes, precisamente para dar a comprender y transmitir esos guiños e intenciones poéticas, y este análisis es esencialmente sintáctico.

Ahora bien, la condensación no solo implica un juego entre todas las acepciones de la palabra o del sintagma, sino que además incluye todo lo que la combinación en la que se encuentra le añade a la unidad.

La sintaxis une y separa

Con respecto a este rasgo de la condensación en el que se toman en cuenta los demás componentes de las unidades semánticas de los textos, hay que señalar que, en traducción, el concepto de unidad es *sui generis*, pues se trabaja con las llamadas “unidades de traducción” (Delisle, Lee-Jahnke y Cordier 304-305), que pueden tener diferente longitud: una oración, dos oraciones, un párrafo entero y hasta varios. Lo que constituye la “unidad de traducción” es que los rasgos semánticos de una sola idea que se debe traducir entera en la lengua de llegada están diseminados en las palabras que componen determinada combinación de palabras. Para poder traducirla adecuadamente, el traductor reconstituye el sentido de la unidad entera utilizando la coherencia y la redundancia textuales. Esto quiere decir que el trabajo sintáctico que exige la traducción implica un doble movimiento: el análisis de la *condensación* de varios sentidos contenidos en una sola palabra, y la síntesis de la *diseminación* de un sentido único en rasgos semánticos presentes en varias palabras.

Para traducir, Saussure trata primero de determinar los rasgos semánticos diseminados en el texto de Esquilo, gracias, en parte, al profundo trabajo filológico realizado sobre la copia griega. Señalemos además el papel de ciertas palabras dentro de la unidad traductiva, a saber, las que remiten a referentes y nociones que vehiculan costumbres, lugares y tiempos específicos y únicos, como todo lo humano perecedero, y que Saussure estudia minuciosamente para extraerles todo el bagaje cultural.

La palabra es la unidad por excelencia cuando se trata de definir lo característico de una lengua y de la vivencia de la comunidad que la ha forjado. Por esto, el traductor se esfuerza por buscar una “palabra correspondiente”, cuya falta se siente bastante si no se encuentra. Sin embargo, a partir de los rasgos diseminados y gracias al valor sintagmático de las demás palabras, también se puede reconstituir un referente de partida, aunque no se encuentre la correspondencia en la lengua de llegada. Por ejemplo, en los versos 504 y siguientes (según la notación de Saussure, desfasada de unos veinte versos frente a la actualmente aceptada), una palabra griega se interpreta analizando lo dicho en los versos que la rodean, sobre la acción de los aqueos dirigidos por Agamenón, quien acaba de destruir Troya:

Observation 1. *μάκελλα* ne désigne jamais autre chose, que je sache, qu'un instrument aratoire, comme la houe. C'est pourquoi j'avais traduit comme tous les interprètes *κατασκάψαντα* par ayant retourné ou labouré comme un champ; en partant du premier sens de *κατασκάπτω*, creuser la terre, retourner la terre. Mais *κατασκάπτω* signifie tout aussi souvent démolir, *κατασκάπτειν τεῖχος* démolir une muraille. Il est évident que c'est ici le sens malgré *μακέλλη*, ou en d'autres termes que *μάκελλα* signifie ici la pioche du démolisseur et non la pioche du cultivateur. Retenons cela. Mais deuxième observation (connexe). Il suit de la première observation que *τῇ κατείργασται πέδον* ne peut pas signifier "par laquelle ce sol a été travaillé, ou réduit", puisque l'on ne parle plus du sol à piocher, mais d'une ville à démolir. Par conséquent le sujet de *κατείργασται* est *Troία*, tandis que *πέδον* est un complément du verbe "par laquelle Troye a été réduite *πέδον* au sol", c'est à dire *πέδον* *εἶναι* à n'être plus que le sol, ou bien *πέδον* jusqu'au sol. (210)

[Observación 1. *μάκελλα* siempre designa, que yo sepa, un instrumento de arado, como el azadón. Por esto había traducido yo, como los demás intérpretes, *κατασκάψαντα* por "habiéndo removido" o "labrado" como un campo, partiendo del primer sentido de *κατασκάπτω* "cavar la tierra, remover la tierra". Pero *κατασκάπτω* también significa con la misma frecuencia "demoler", *κατασκάπτειν τεῖχος* "demoler una muralla". Es evidente que este es el sentido aquí, a pesar de *μακέλλη*, o en otras palabras, que *μάκελλα* significa aquí "piqueta del demoledor" y no la piqueta del cultivador. Recordémoslo. Pero segunda observación (conexa). Se deduce de la primera observación que *τῇ κατείργασται πέδον* no puede significar "con la cual este suelo ha sido trabajado o reducido" puesto que no se habla del suelo que se ara, sino de una ciudad que se demuele. Por consiguiente el sujeto de *κατείργασται* es *Troία*, mientras que *πέδον* es un complemento del verbo "con la cual Troya ha sido reducida *πέδον* al suelo", es decir *πέδον* *εἶναι* a solo ser el suelo o también *πέδον* hasta el suelo].

Desde luego, aquí solo tenemos la interpretación del traductor, que bien puede ser errónea, pero esto no nos impide apreciar el análisis que dio lugar a esta interpretación. Este análisis implica tomar en cuenta, juntos, rasgos semánticos que se encuentran diseminados en el texto.

La señal de luz

Comparando, con la de Saussure, varias traducciones al francés, de la época y modernas,¹¹ podemos observar mejor los recursos sintácticos de la condensación y de la diseminación que nuestro traductor utiliza (tabla 1). Cuando se trata de traducir imágenes, unir los rasgos diseminados es fundamental, y aún más si la imagen contiene un elemento temporal, como la de las fogatas que se iluminan sucesivamente para transmitir la noticia de la caída de Troya y el victorioso retorno del rey Agamenón. Su infiel esposa, Clitemnestra, es quien dice, al principio de la tragedia, esta célebre imagen de la señal de luz en respuesta a la pregunta del Coro: “¿Qué mensajero pudo transmitir tan rápido la noticia?”.

**Tabla 1. La señal de luz en *Agamenón* de Esquilo:
cinco traducciones al francés.**

Traducción de Alexis Pierron

Clytemnestre: Vulcain: les rayons éclatants qu'il a lancés du mont Ida. De fanal en fanal, le feu messager a transmis la nouvelle. De l'Ida elle passe au promontoire d'Hermès, dans Lemnos; après Lemnos, le mont de Jupiter, l'Athos la reçoit, et le troisième signal s'allume; immense, flamboyant, voyageur qui porte la joie, il franchit d'un bond puissant la croupe des mers, et il vient, comme un soleil, dorer de sa lumière le rocher du Maciste. Là, on se hâte, on ne se laisse pas aller à l'oisiveté du sommeil; et bientôt à son tour le fanal du Maciste avertit au loin les gardiens du Messapius, sur les bords de l'Euripe. Ceux-ci ont répondu, ils ont fait avancer la nouvelle, en allumant un immense amas de bruyères sèches: clarté forte et soutenue, qui franchit les plaines de l'Asopus, pareille à la lune étincelante, et qui, jusqu'au faîte du Cithéron, continue la succession des flammes messagères.

Clitemnestra: Vulcano: los resplandecientes rayos que despidió desde el Monte Ida. De fogata en fogata, el fuego mensajero ha transmitido la noticia. Del Ida pasa al promontorio de Hermes en Lemnos. Luego de Lemnos, el monte de Júpiter, el Athos, lo recibe y la tercera señal se enciende, inmensa, deslumbrante, viajera que lleva alegría, atraviesa de un salto potente la cadera de los mares, y llega como un sol a dorar con su luz el peñasco del Macisto. Allí se afanan, no se dejan seducir por el ocio del sueño, y pronto la fogata del Macisto les advierte a los guardianes del Mesapio, al borde del Euripo. Estos respondieron, compartieron la noticia, encendiendo un inmenso montón de brezos secos: claridad fuerte y continua, que atraviesa la llanura del Asopo, semejante a la luna resplandeciente y que, hasta la cima del Citerón, continúa la sucesión de las llamas mensajeras.

11 Propongo traducciones literales para que el lector hispanohablante pueda seguir el hilo de la comparación.

La garde du mont n'a point refusé de propager la nouvelle; là, un feu brillant s'est allumé, plus grand même que les autres, et dont la lueur a percé par-delà les marais de Gorgopis... (158-159)

El guardia del monte no se niega a propagar la noticia: allí un fuego brillante se encendió, aún más grande que los demás, y cuyo resplandor llegó más lejos que los pantanos de Gorgopis...

Traducción de Paul Mazon

Clytemnestre: Héphaistos, de l'Ida lâchant la flamme claire! Après quoi, comme des courriers de feu, chaque fanal tour à tour dépêchait un fanal vers nous. L'Ida dépêche au roc d'Hermès, à Lemnos, et l'éclatant signal qui part alors de l'île reçoit l'accueil du mont Athos, où règne Zeus - troisième relais. Puis, d'un bond vigoureux qui franchisse [sic] la croupe des mers, le puissant flambeau voyageur, à cœur joie, (s'élancela torche se hâte) de transmettre sa clarté d'or, soleil de la nuit à la guette du Makistos. Le mont ne tarde pas: il n'a pas, messager étourdi succombant au sommeil, laissé passer son tour, et la lueur de son fanal part au loin vers l'Europe rapide porter l'avis aux gardiens du Messapios. Ceux-ci aussitôt ont fait luire leur réponse et transmis plus loin le message, en mettant le feu à un tas de bruyères sèches. Toujours ardent et sans faiblir, le flambeau, d'un seul élan, franchit la plaine de l'Asopos, pareil à la lune brillante, et, sur le roc du Cithéron, réveille le coureur de feu appelé à le relayer. La garde s'empresse à fournir une lueur capable d'une longue étape, en brûlant plus encore qu'elle n'en avait ordre. La lueur s'élance par-dessus le lac Gorgopis... (20-21)

Clitemnestra: Hefesto, ¡desde el Ida al disparar la clara llama! Y tras esta, como emisarios de fuego, cada fogata a su vez nos enviaba otra más. El Ida la envía al peñasco de Hermes, en Lemnos, y la deslumbrante señal que parte entonces de la isla es recibida en el Monte Athos, donde reina Zeus - tercer relevo. Luego, de un vigoroso salto que atraviesa la cadera de los mares, la poderosa antorcha viajera, con entusiasmo (se lanza,..... la tea se afana) por transmitir su claridad de oro, sol de la noche, al vigilante del Macisto. El monte no se demora: no ha dejado pasar su turno, pues el mensajero no fue negligente ni sucumbió al sueño, y el resplandor de su fogata parte lejos, hacia el Euripo, para llevar rápidamente el recado a los guardianes del Mesapio. Estos enseguida hicieron brillar su respuesta y transmitieron más lejos el mensaje, quemando un montón de brezos secos. Sin desfallecer, aún más ardiente, la antorcha, de un solo impulso, atraviesa la llanura del Asopo, semejante a la luna brillante y, en el peñasco del Citerón, despierta al emisario de fuego que lo ha de relevar. El guardia se afana para crear un resplandor capaz de atravesar una larga etapa quemando mucho más de lo que se le ordenó. El resplandor se lanza por encima del lago Gorgopis...

Traducción de André Bonnard

Clytemnestre: Héphestos. De l'Ida donnant le départ à la flamme éclatante, il a, de fanal en fanal, dépêché jusqu'ici le feu qui parle! L'Ida donc lance un premier courrier à la roche d'Hermès, dans l'île de Lemnos, d'où la lueur s'élance jusqu'à l'Athos, cime de Zeus, deuxième étape.

Clitemnestra: Hefesto. Al dar la salida desde el Ida a la llama deslumbrante, ¡él envió de fogata en fogata el fuego que habla! El Ida entonces lanza un primer emisario al peñasco de Hermes, en la isla de Lemnos, de donde el resplandor se lanza hasta el Athos, cima de Zeus, segunda etapa.

Puis, par-dessus la mer, comme on s'appuie sur un dos pour bondir, la flamme emportée par la joie saute à travers l'espace et retombe, soleil d'or, sur la falaise de Macistos. Ce rocher n'est point paresseux, il s'est gardé de céder au sommeil: très loin, sur la rive de l'Euripe, la lueur de son phare signale la nouvelle aux veilleurs de Messapios, qui, mettant aussitôt le feu à un grand tas de bruyères sèches, tout à la fois font éclater dans l'ombre leur réponse et resplendir plus loin la flamme du message. Il n'est pas encore las, le feu courrier. Le voici qui, d'un bond, franchit la plaine de l'Asopos —on dirait la lune en plein ciel— et, tombant sur le Cithéron, y fait lever un camarade. A ce messager-là, qui doit fournir une longue étape, on donne sans compter les forces dont il a besoin. Un bûcher s'embrase, immense, dont l'éclat, par delà le lac Gorgopis.... (38-39).

**Traducción de Ariane Mnouchkine
y Pierre Judet de la Combe**

Clytemnestra: Héphaïstos, qui de l'Ida a fait bondir la flamme, de montagne en montagne, le feu vola vers nous. L'Ida l'envoie d'abord à Lemnos, sur le rocher d'Hermès. Le grand flambeau qu'allume alors cette île est aperçu par le troisième relais: Le mont Athos sous le regard de Zéus. De là s'élève un très puissant embrasement de pins qui envoie la lumière voyager sur le dos de la mer et apporter joyeusement, comme le soleil, l'éclat doré de son étincellement au guet de Makistos. Lui n'a pas cédé au sommeil comme un insensé: Sans tarder, la lueur de son signal part loin vers l'Euripe agité de courants, et porte le message aux sentinelles de Messapion qui, en réponse, mettent le feu à un tas de vieilles bruyères. Et font luire la nouvelle. Toujours vif et sans pâlir, radieux comme la lune, l'éclat galope sur la plaine de l'Asópos, et sur le roc du Cithéron il réveille un autre poste de feu propagateur.

Luego, por encima del mar, como cuando uno se apoya en una espalda para saltar, la llama exuberante de alegría se lanza a través del espacio y recae, cual sol de oro, en el acantilado de Macisto. Este peñasco no es perezoso, ha evitado ceder al sueño: muy lejos, en la ribera del Euripo, el resplandor de su faro señala la noticia a los vigilantes de Mesapio, quienes encendiendio un gran montón de brezos secos, responden con un resplandor en la sombra y a la vez hacen resplandecer aún más lejos la llama del mensaje. El fuego emisario no se ha cansado y he aquí que de un salto atraviesa la llanura del Asopo —se diría la luna en pleno cielo— y al caer en el Citerón, hace levantar a un camarada. A este emisario, que debe realizar una larga etapa, se le da sin rechistar toda la fuerza que necesita. Una inmensa hoguera se levanta, cuyo resplandor, por encima del lago Gorgopis....

Clitemnestra: Hefesto, que hizo saltar la llama desde el Ida, de montaña en montaña, el fuego voló hacia nosotros. El Ida lo envía primero a Lemnos, al peñasco de Hermes. La gran llamarada que enciende entonces esta isla es percibida por el tercer relevo: el monte Athos bajo la mirada de Zeus. De allí, se levanta una potente hoguera de pino que envía a viajar a la luz en la espalda del mar y aporta con alegría, como el sol, el resplandor dorado de su fulgor al vigía del Macisto. Este no ha cedido al sueño como un insensato: sin tardar, el brillo de su señal parte lejos hacia el Euripo agitado con corrientes, y lleva el mensaje a los centinelas del Mesapio, quienes, como respuesta, encienden un montón de brezos viejos. Y hacen relucir la noticia. Aún vivo y sin apagarse, radiante como la luna, el resplandor galopa en la llanura del Asopo y sobre el peñasco del Citerón despierta otro puesto de fuego que se propaga.

Pour l'envoyer très loin, la garde, bien volontiers, brûle plus que prévu. La lumière s'élance par-dessus le marais aux Gorgones.... (22-23)

Para enviarlo muy lejos, el guardia acucioso quema más de lo previsto. La luz se lanza por encima del pantano de las Gorgonas...

Traducción de Ferdinand de Saussure

Clytemnestre: Nul autre qu'Héphaïstos, en nous envoyant de l'Ida son éclatante lueur. Un signal a conduit le suivant jusqu'à nous depuis le feu allumé sur la rive d'Asie qui a servi de premier messager [...] L'Ida d'abord (par ses feux) l'apporta à l'Herméen rocher de Lemnos; et troisième en cette chaîne la cime de l'Athos consacrée à Zeus reçut l'extraordinaire fanal. Là éclatant dans toute sa force culminante, assez pour dominer les mers, et comme le soleil qui se lève sur elles, le signe voyageur lança comme message aux postes élevés du mont Makistos la flamme dorée des pins flambant à plaisir. La vigie du Makistos n'oublia pas davantage son rôle et sa part du message; elle le fit sans tarder, sans s'être laissée surprendre par le sommeil. Et au loin la lueur du signal, se projetant sur les flots de l'Euripe, vient avertir les veilleurs du mont Messape. Ceux-ci font monter la flamme en réponse, et annoncent plus au loin la nouvelle; ils jettent dans le brasier les monceaux de bruyère sèche. Loin de s'éteindre encore, et reprenant une nouvelle vigueur la flamme s'élance par-dessus la plaine de l'Asope, atteint comme une lune radieuse les rochers du Cithéron où d'autres gardes attendent le lumineux messager. Ce poste s'empresse de renvoyer jusqu'au ciel la lueur qui lui est venue de si loin et lui fait franchir encore l'espace par-dessus le lac Gorgopis. (199-200)

Clitemnestra: El mismo Hefesto que nos envió desde el Ida su deslumbrante esplendor. Una señal condujo la siguiente hasta llegar a nosotros desde el fuego encendido en la ribera asiática que fue el primer mensajero [...] El Ida primero (con sus fulgores) lo llevó al peñasco de Hermes en Lemnos, y tercera en esta cadena la cima del Athos, consagrada a Zeus, recibió la extraordinaria fogata. Allí resplandeciendo con toda su fuerza culminante, lo suficiente para dominar los mares, y como el sol que se levanta sobre ellos, el signo viajero lanzó como mensaje a los puestos elevados del monte Macisto la llama dorada de los pinos llameantes a más no poder. El vigía del Macisto no olvidó, aún menos que los demás, su función y su parte del mensaje, lo hizo sin tardar, sin dejarse llevar por el sueño; y a lo lejos el resplandor de la señal reflejada en el vaivén del Euripo vino a advertir a los vigías del monte Mesapio. En respuesta, estos alimentan las llamas y anuncian a lo lejos la noticia echando en las brasas el haz de brezos secos. Lejos todavía de apagarse y tomando nuevas fuerzas, la llama se lanza por encima de la llanura del Asopo, llegando como una luna radiosa a los riscos del Citerón, en donde otros guardias esperaban al luminoso mensajero. Este puesto se afana por enviar al cielo el resplandor que vino de tan lejos y le hace volver a atravesar el espacio por encima del lago Gorgopis.

Si no tomamos en cuenta los problemas filológicos de este pasaje¹² y solo comparamos las traducciones en francés, vemos que la imagen de Saussure

¹² Al parecer existe un vacío que no se ha podido reconstruir en las copias conservadas, lo que Mazon ilustra en su traducción con los puntos suspensivos. Todas las traducciones comportan esta misma inevitable laguna.

es más sencilla y clara. Aunque también trataremos esta comparación al final del artículo al mencionar otros detalles específicos de esta imagen, observemos ahora uno muy sencillo que se encuentra *diseminado*, a saber, la simple presencia del artículo definido, que Saussure conserva a todo lo largo de la descripción y que le otorga continuidad a la señal luminosa. Alexis Pierron, quien privilegia la singularidad de la noticia, también utiliza el artículo definido, pero los demás traductores crean con sus descripciones varias fogatas.

El devenir de un mismo y único signo es primordial para el efecto literario de la imagen de Esquilo, pues no se trata de una simple repetición de lugares que se iluminan uno tras otro, sino de una sucesión de etapas de una señal luminosa correspondiente a una única noticia. La imagen toma entonces su fuerza del juego entre el final inminente, o sea la extinción de la luz y el renacimiento vital de la misma llama, muerte-resurrección que se repite en cada monte. Con su descripción, Saussure propone claramente una única llama, un mismo objeto que se desplaza atravesando varias etapas y que posee, por lo tanto, una sola duración, un mismo devenir.

La traducción de Mnouchkine, revisada por Pierre Judet de la Combe, interpreta este final-renacimiento como si fuera un movimiento, su texto sigue el tempo de un allegro, literalmente el resplandor del fuego “galopa”, lo que subraya la repetición de las diferentes fogatas. En Saussure, se trata más bien de continuidad, pues se muestra cada fogata como un simple eslabón, lo que permite enlazar las fogatas en un único signo de luz. Paul Mazon intenta transmitir ese elemento temporal esbozando con claridad cada relevo, pero, como no da las imágenes que hacen intervenir los elementos naturales permanentes, su traducción no permite sentir la continuidad de ese único signo que aúna la naturaleza en su recorrido. El simple artículo definido que se disemina claramente en la traducción de Saussure, así como las descripciones de las escenas naturales que analizaremos al final del artículo, crean, en cambio, un único objeto espacio-temporal: las distintas fogatas descritas solo son “etapas” de una misma y única noticia.

La diseminación implica obviamente la sintaxis, la relación entre diversas unidades; al contrario, la condensación se ha observado muy a menudo únicamente en la palabra aislada. Sin embargo, la condensación también es un asunto sintáctico, pues es la combinación en la que se encuentra una palabra, la que determina cuál de sus múltiples acepciones va a ser

actualizada. Y esto es aún más cierto cuando el valor de la condensación se funda en la ausencia.

Los ecos sintagmáticos, la sombra de la condensación

¿Cómo puede la ausencia de algo crear un sentido preciso? Las palabras siempre se pronuncian junto a otras y la organización sintáctica de las oraciones donde ya fueron utilizadas las palabras deja en estas rastros semánticos del vínculo que tuvieron entonces con las demás: esos rastros, que son como ecos del acompañamiento semántico pasado, contribuyen a formar lo que Saussure denominó las relaciones sintagmáticas, que, en conjunto con las relaciones asociativas, dan su valor a los signos lingüísticos. Estas relaciones se pueden observar fácilmente con las palabras más sencillas: un *hombre grande* no es lo mismo que un *gran hombre*, y lo que indica esta diferencia semántica radica únicamente en el orden de las palabras. Entre más se haya utilizado una palabra, más sitios diferentes en los variados órdenes habrá ocupado y, por lo tanto, más sentidos podrá transmitir, pues cada orden se opone a los anteriores. Con el sinfín de puestos que han tenido, las palabras comunes y corrientes disponen entonces de un suplemento de ecos incalculable, que constituye un suplemento, por definición, “ausente” de la combinación actualizada en el hablar.

Por ejemplo, en su famoso borrador para un artículo en homenaje al sanscritista William Dwight Whitney, Saussure escribe: “Il est, en date, le premier généralisateur qui ait su ne pas tirer des conclusions absurdes sur le Langage de l’œuvre de la grammaire comparée” (“Hasta la fecha es el primer generalizador que haya podido dejar de sacar conclusiones absurdas sobre el lenguaje de la obra de la gramática general”) (“Nota 10” 4). Esta frase se refiere a lo que Whitney “no” hizo, pero representa el mejor elogio al filólogo norteamericano que Saussure pueda expresar. Es un elogio, pero solo porque él compara a Whitney con sus contemporáneos. Lo que más se oye entonces en este elogio es la crítica acérrima de los demás lingüistas. Además, dentro de lo que se escucha en eco en el sintagma “hasta la fecha”, podemos entrever la afirmación del deseo mismo de Saussure: “vendrá otro lingüista que sí podrá decir algo válido sobre el lenguaje en general”. Muy a menudo, las frases de Saussure contienen esta “condensación sintagmática de lo ausente”, que solo se despliega cuando se tiene en cuenta el contexto

adecuado: en este caso, la situación equívoca de tener que escribir un elogio póstumo de un autor que lo había defraudado.

Gran número de sentidos pueden esconderse entonces en lo que hemos llamado los “ecos sintagmáticos” (Saussure, *Une vie en lettres* 21-22). Base primaria de las imágenes literarias, la condensación también se construye gracias a los ecos sintagmáticos que crean las combinaciones originales, porque se oponen a las combinaciones ya utilizadas. Estos ecos tienen una particular eficacia sensorial y emotiva, pues no solo evocan ideas o imágenes visuales, como lo hacen las palabras aisladas, sino también actos comunicativos pasados, en los que el cuerpo del lector estuvo involucrado y que, por lo tanto, él “experimentó” con todas sus variables sensoriales y sus coordenadas espacio-temporales.

La poesía explota sobre todo la condensación de los rasgos presentes en la combinación, la dramaturgia privilegia la de los ecos de las combinaciones pasadas: el estilo de Esquilo, poeta dramaturgo, contiene ambos tipos de condensación. La traducción de Saussure presenta un interés particular, ya que este traductor está muy atento a esta doble condensación y trata de traducir de tal manera que la vivencia primera se pueda experimentar de nuevo.

Para esto, el trabajo sintáctico se enfoca especialmente en los ecos de la ausencia. Observemos algunos ejemplos de este trabajo sintáctico en la traducción de Esquilo, sobre un referente, una pregunta y dos situaciones ausentes.

El referente ausente

Analicemos este pasaje del discurso del mensajero: “Lorsque se leva l'éclatante lumière du soleil, nous vîmes la mer Egée couverte (littéralement fleurie) des épaves de nos navires et des cadavres des Achéens” (“Cuando la resplandeciente luz del sol se levantó, vimos el mar Egeo cuberto [literalmente florecido] con restos de nuestros navíos y cadáveres de los Aqueos”) (224).

La imagen que se transmite en francés es claramente la de un cementerio visto desde lo alto. Como un comentario para decir a sus estudiantes, el profesor señala, entre paréntesis, que en griego se dice literalmente “florecido”. Ahora bien, si se utilizara esta palabra, aunque la imagen siga siendo parecida, se le añadiría en francés un rasgo primaveral, de despertar y de vida, que desentona con el matiz lúgubre de la escena. En griego este rasgo, que

muestra al mismo tiempo la diferencia cultural, no sería tan fuerte, ya que en Grecia los cadáveres se adornaban con flores para su travesía al otro mundo.

Saussure prefiere entonces eliminar la mención de las flores e insistir en la posición de quien describe: con la palabra *couverte* se reafirma que la mirada sobre el mar se encuentra acompañando al sol en el cielo y se evoca una superficie tapada. El espectador, junto al mensajero que describe la escena, es quien vive; en cambio, en el mar solo quedan los restos de objetos y de humanos que se ven flotando, como las lápidas sobresalen de la tierra santa de un cementerio. Esta imagen del cementerio solo se evoca tal cual en francés, y seguramente no tanto en el original, pues lo más corriente en la antigua Grecia era la cremación antes del entierro en vasijas, pero lo que se transmite con la imagen es el mismo sentimiento de muerte y desolación humanas enmarcadas por una naturaleza viva. Tenemos pues una equivalencia en cuanto al efecto literario entre dos imágenes dispares, una cristiana y una griega.

La pregunta ausente

Un mecanismo que Esquilo utiliza a menudo en su tragedia corresponde a lo que en psicoanálisis se ha llamado la *denegación* (Freud). La denegación se basa en la negación. Ahora bien, la negación puede tener múltiples sentidos porque, cuando se niega algo, simplemente se apunta a lo que no es, y eso abarca mucho más de lo que se puede afirmar positivamente. Sin embargo, para que una negación apunte a afirmar algo directamente, lo que correspondería a la denegación, es necesario que lo negado esté enmarcado de tal manera que se elimine todo lo demás que la negación haría posible.

El psicoanalista Olivier Flournoy me dijo una vez la definición más clara y sencilla de la denegación que conozco: “la denegación es la respuesta a una pregunta que nadie formuló”. Por ejemplo, esta inocente denegación: la madre encuentra al niño con una pelota al lado del florero roto y antes de que ella pueda decir nada, el niño se exclama: “¡yo no fui!”. En el teatro, se puede enfatizar el efecto cómico de la denegación, pero también su efecto trágico, que trasciende los actos de los personajes situándolos en la dimensión de las imposibilidades y conflictos internos, entre deber, deseo y realidad. Un pequeño monólogo de Clitemnestra al principio de la pieza de Esquilo puede interpretarse en ese sentido como una magistral denegación trágica: la reina de los aqueos no le ha sido infiel a su esposo,

no ha usurpado su poder, no alberga malas intenciones hacia él (aunque lo considere el asesino de su hija), etc. Eso le dice Clitemnestra al mensajero, cuando este le anuncia el retorno de Agamenón... aunque nadie le haya preguntado nada. La traducción de este pasaje debe conservar el valor de respuesta a una pregunta no formulada, si se quiere mantener lo literario de este pasaje, que fácilmente se puede entender como un simple discurso perverso o una hipócrita manipulación (Moreau 161-171), lo que podría llegar a ser una interpretación maniquea que ignoraría el arraigo de lo trágico en la cultura griega.

La traducción de Saussure deja entrever claramente la denegación, recalando la pregunta ausente, y desglosando la afirmación de lo que se niega y se vuelve a negar:

Mais afin que je me sois hâtée de préparer avec tous les égards le retour de mon respectable époux [...], voici ce que tu devras dire à Agamemnon: qu'il vienne, bénî de toute la ville, y faire son entrée le plus tôt possible. Qu'il s'attende à retrouver dans sa demeure la femme fidèle qu'il y a laissée, gardienne de son foyer ($\deltaωμάτων\ κύνα$), loyale envers lui, implacable à ses ennemis, et aussi vertueuse en toutes choses que dans celles que je viens de dire ($\kappaαὶ\ τᾶλλλ' ὄμοιοιν\ πάντα$), la femme qui dans sa longue absence n'a pas violé un seul des sceaux apposés à son départ dans le palais. Clytemnestre ne connaît ni la séduction coupable ni la rumeur maligne qui lui serait venue d'un autre homme, plus qu'elle ne connaît les secrets de ceux qui travaillent le métal. Et cette justice qu'elle se rend à elle-même n'a rien qui puisse faire rougir une femme généreuse, quand elle est l'expression débordante de la vérité. (219-220)

[Pero, con el fin de afanarme en preparar con sumo cuidado el retorno de mi respetable esposo [...], escucha lo que deberás decir a Agamenón: que venga, bendecido por toda la ciudad, que entre lo más rápido posible. Que se espere a encontrar en su morada la mujer fiel que dejó en ella, guardiana de su hogar ($\deltaωμάτων\ κύνα$), leal hacia él, implacable con sus enemigos, y tan virtuosa en todo como en lo que acabo de mencionar ($\kappaαὶ\ τᾶλλλ' ὄμοιοιν\ πάντα$), la mujer que en su larga ausencia no ha violado ninguno de los sellos que él depositó al dejar el palacio. Clitemnestra no conoce la culpable seducción ni el rumor maligno que otro hombre le hubiera transmitido, aún menos que los secretos de quienes trabajan el metal. Y esta justicia que

ella misma se aplica no tiene nada que pueda hacer sonrojar a una mujer generosa cuando solo es la exuberante expresión de la verdad].

La situación ausente

La ironía, figura por excelencia de la tragedia que Esquilo no desdeñaba en lo más mínimo, se basa en el contraste entre una situación presente y otra ausente que se evoca a menudo únicamente con los ecos sintagmáticos, como podemos ver en esta réplica al discurso de Clitemnestra, que pronuncia el Coro: “La haute convenance de ce discours ne pourrait t'échapper, ô Kéryk, que si tu manquais de bons interprètes. [Littéralement. La reine t'a parlé convenablement (εὐπρεπῶς) à toi qui peux comprendre avec de clairs interprètes.]” (“Solo si no tuvieras buenos intérpretes, podrías dejar de ver, oh mensajero, la gran conveniencia de este discurso. [Literalmente. La reina te ha hablado con conveniencia, εὐπρεπῶς a ti que puedes comprender con claros intérpretes]”) (221). Al dar la traducción literal, Saussure nos permite ver el trabajo sintáctico de su versión, que utiliza la condición, en vez de la afirmación simple, para dejar entrever la posibilidad de esa situación ausente: justamente la falta de buenos intérpretes para el mensajero.

El siguiente pasaje también muestra cómo Esquilo utiliza la situación ausente: el sentido nace de la oposición, y qué mejor oposición que la del presente y el pasado cuando un mismo referente llega a encontrarse en dos extremos, absolutamente contrarios: la Troya incomparable y magnífica por su esplendor pasado contrasta con la devastación y la ruina presentes. Dándole valor a la ausencia de la riqueza y la gloria, el traductor puede entonces proponer una mejor traducción:

À l'heure qu'il est la ville prise n'est plus signalée ou reconnaissable que par une colonne de fumée. <Ou peut-être plus exactement: “maintenant encore l'εὔσεμος πόλις est εὔσεμος, toujours encore éclatante et remarquable mais par la fumée qui s'échappe de ses cendres.”> Ce qui vit encore dans les ruines de Troie ce sont les rafales de la destruction (ἄτης θύελλαι, les bouffées de flamme et de fumée de la catastrophe).

(On a corrigé θύελλαι en θύηλαι, les holocaustes, des offrandes fumant, encens ou victimes. Mais on comprend moins bien dans ce cas ζῶσι).

“Le seul signe de vie c'est la vie de l'incendie.”

Et la cendre mourante/mourant de la même mort que celle qui emporte cette cité (*συνθηνήσκουσα*) envoie dans les airs les souffles pesants de son opulence. (230)

[A esta misma hora la ciudad tomada ya no se señala o no se reconoce sino por una columna de humo. <Tal vez más exactamente: “ahora todavía la εὔσεμος πόλις es εὔσεμος, sigue siendo deslumbrante y destacada pero por el humo que se escapa de las cenizas.”> Lo que todavía vive en las ruinas de Troya son las ráfagas de la destrucción (*ἀτης θύελλαι*, las bocanadas de llamas y de humo de la catástrofe).]

(Se ha corregido *θύελλαι* por *θύηλαι*, los holocaustos, los sacrificios humeantes, incienso o víctimas. Pero entonces no se comprende tanto ζῶσι.)

“El único signo de vida es la vida del incendio.”

Y las moribundas cenizas, que sucumben a la misma muerte que la que ha arrasado esta ciudad (*συνθηνήσκουσα*), transmiten al aire el pesado aliento de su opulencia].

La oposición trágica muerte-vida que presentifica la ausencia, la repetición de diferentes situaciones de vacíos, el *leitmotiv* de una hipocresía martirizada, todo recrea un conjunto de evocaciones y ausencias que le da un valor aún más condensado al texto, y que debe poder ser traducido, so pena de expropiarle a Esquilo su bien más preciado, pues es este conjunto de valores implícitos el que precisamente crea los guiños y alusiones a la vivencia del espectador de la tragedia, y lleva consigo el efecto dramático que hizo de este poeta griego un clásico de la cultura occidental. En Esquilo, la condensación de lo ausente es tan importante como la de los rasgos presentes.

¿Cómo enseñar a traducir lo ausente?

Una traducción literaria es aquella que también logra traducir los valores de la ausencia sintagmática con las combinaciones propias de la lengua de llegada. Para esto no se puede olvidar la especificidad de lo ya dicho en la lengua y cultura de llegada, pero solo después de haber determinado muy bien el efecto literario en la lengua de partida. Esto es lo que enseña la didáctica implementada por nuestro profesor-traductor.

Como se puede apreciar con los ejemplos, Saussure desarrolla en este curso un método didáctico fundado en dos estrategias de traducción: la literal y la idiomática; ambas constituyen un razonamiento traductivo que permite a los estudiantes tener una mejor comprensión de las particularidades del texto griego y, a la vez, una redacción adecuada en francés.

El paso de la formulación literal a la expresión idiomática es un proceso complejo: primero se identifica en la traducción literal lo que es específico de la lengua de partida, o sea lo que precisamente “no suena bien” en la lengua de llegada. Esto exige una mejor comprensión del valor sintagmático del texto de partida y de las características culturales e idiomáticas del original. Luego, se precisa el sentido de manera que se pueda visualizar plásticamente, es decir, hasta el punto en el que el sentido se convierte en una imagen visual, que a su vez facilita la expresión espontánea (Krémmer 103-116).

En la traducción literal, se despliega la fidelidad a la lengua de origen: cuando menciona la traducción literal, Saussure le permite al estudiante darse cuenta de los mecanismos sintáctico-semánticos específicos de la lengua de origen, y de cómo el poeta los explota con fines literarios. Con la literalidad se escudriña lo específico, lo “típico” del original, poniendo de manifiesto la diferencia con la lengua de llegada: lo importante en este punto es apreciar lo extraño del original y su función poética, para poder determinar precisamente los obstáculos que hay que sortear con el fin de llegar al sentido que se puede transmitir, a pesar de la extrañeza.

Sin embargo, esta versión literal no es la traducción final, sino que se complementa con un análisis más profundo del “contexto” filológico, sintagmático, teatral, literario, intertextual. Saussure extrae entonces al estudiante del ámbito estrecho de la lengua griega y de sus particularidades idiomáticas, para situarlo en la pieza actuada, en las ideas, los actos y los sentimientos representados, volviéndolos concretos, reales. Para ese nivel de comprensión, la traducción literal no basta, sus defectos saltan a la vista, pues esa realidad que el poeta quiere mostrar no se logra aprehender sino con los giros específicos de la lengua de llegada.

Es entonces cuando la vivencia del francés, su propia personalidad y su estilo imponen una “idiomatización” que, alejándose de la sintaxis y costumbres lingüísticas griegas, se acerca, sin embargo, al sentido de la pieza y al objetivo del dramaturgo, pues recrea las condiciones en las que el

espectador francohablante de la tragedia puede llegar a entender y a sentir algo semejante a lo que pudo haber sentido el espectador griego en su época.

Ahora bien, solo se puede idiomatizar a partir de las vivencias propias. Podemos ilustrar cómo lo hace Saussure mencionando de nuevo la imagen de la señal luminosa. Casi ninguna de las traducciones de este pasaje permite visualizar claramente las escenas descritas en estos versos, que, sin embargo, son indispensables para entender el alcance de la imagen de la señal de fuego.

Lo que se narra en las traducciones citadas se vuelve borroso por la elección de las palabras que añaden rasgos adyacentes ajenos al original o insisten demasiado en algo secundario en el original. En una de las traducciones se privilegia, por ejemplo, la comparación del fuego con una noticia que se propaga (Pierron), borrando los demás rasgos; en otra es la rapidez de la sucesión lo que se enfatiza (Mnouchkine), mientras una tercera pone en relieve el trabajo humano (Bonnard). La nitidez de las imágenes no puede existir si no se crea una visualización precisa de la escena, basada en una descripción sin artificios: las ideas condensadas solo crean un todo nítido cuando se completan entre sí. Por eso, a la riqueza de las evocaciones se tiene que aunar la sencillez de la escena. Las imágenes claras y sencillas que Saussure utiliza son muy adecuadas en este sentido para hacer sentir el recorrido de la luz para un francohablante.

El verso “atteint comme une lune radieuse les rochers du Cithéron” (“llegando como una luna radiosa a los riscos del Citerón”) evoca una escena nocturna que los habitantes de los valles han visto a menudo. Me refiero a cuando la luna llena aparece detrás de la silueta de la montaña, momento que Saussure transforma, con esta evocación, en el momento en el que la luz se reanima: amenaza de muerte que termina en un renacimiento a la vista de los espectadores. “On dirait la lune en plein ciel” (“se diría la luna en pleno cielo”), según la traducción de Bonnard, es una descripción literal de la escena, que Mazon ni siquiera intenta describir pues no conserva sino el brillo de la luna, y la traducción de Mnouchkine simplemente no menciona, como si esta escena solo fuera un accesorio.

En este sentido, la traducción “là éclatant dans toute sa force culminante, assez pour dominer les mers, et comme le soleil qui se lève sur elles” (“Allí resplandeciendo con toda su fuerza culminante, lo suficiente para dominar los mares y como el sol que se levanta sobre ellos”) también utiliza la sencillez de una escena conocida por los habitantes de la costa marina para hacer

sentir la fuerza del renacimiento de la señal. El vigoroso salto que atraviesa la “cadera del mar” o la “espalda del mar” pudo tal vez significar para los griegos esta imagen, pero no es tan claro que un francohablante pueda reconocer en esas expresiones un amanecer en el mar, a menos de que esté al tanto de los códigos de los helenistas, que en su mayoría obedecen a antiguas traducciones literales.

Asimismo, la traducción “et au loin la lueur du signal, se projetant sur les flots de l'Euripe, vient avertir les veilleurs du mont Messape” (“y a lo lejos el resplandor de la señal reflejada en el vaivén del Euripo llegó a advertir a los vigías del monte Mesapio”), cuenta una escena corriente, que todos aquellos que han visto una luz reflejada en el agua recordarán inmediatamente. El agua es aquí un espejo, como el cielo nocturno recortado por la silueta del Citerón fue antes el telón de fondo de la luna llena. Esta escena del reflejo en el agua es la menos lograda en las traducciones citadas: Mnouchkine, en su deseo de movimiento, agita el Euripo con corrientes, y los demás no ven sino la ribera, lo que crea una imagen poco verosímil, pues las fogatas se encuentran en las cimas.

Al contrario, con su abstracción plástica, llena de ecos diversos, Saussure logra presentar las escenas de tal manera que vemos el sol naciente, la luz reflejada en el agua, a los hombres trabajando, la luna detrás del Citerón, y la comparación cosmogónica de Esquilo se desarrolla entonces desplegando los sentidos permitidos por el sistema francés, sin correspondencia con los del griego, desde luego, pero análogo en la riqueza de las asociaciones sensoriales, que hacen vivir al espectador el triunfal anuncio según esta antigua señal de comunicación.

En conclusión, la didáctica traductiva de Saussure podría entenderse, de cierta manera, como una versión literaria que combina dos teorías convertidas en dos etapas: primero se comienza siguiendo la teoría del sentido francesa, que promulga la comprensión del texto en función del acto comunicativo de origen, interpretando el conjunto de elementos de este acto durante la “desverbalización”, que es la fase específica de la lectura del traductor; y se termina “reverbalizando”, o sea escribiendo el texto en la lengua meta, con la teoría alemana del *skopos*, es decir, adoptando el fin poético del autor en el respeto por la lengua y el destinatario de llegada. Se trataría entonces de realizar una traducción que le permita al espectador francohablante llegar a entender y a sentir algo semejante a lo que el espectador griego pudo haber

sentido en su época, aunque con las alusiones y los ecos propios del francés. Los dos pasos que Saussure combina en la explicación de su traducción son didácticamente muy eficaces, como lo he podido constatar en mis propios cursos de traducción: al separar las operaciones de comprensión y de expresión en dos etapas, se impiden las interferencias y los calcos, lo que le da seguridad al estudiante frente al sentido que se ha de transmitir, y a la vez le permite gran libertad de expresión, indispensable para que fluya su propia creatividad.

Tanto para entender como para reexpresar, Saussure utiliza entonces la apropiación del objetivo poético mediante la condensación de rasgos presentes y ausentes, que evocan necesariamente la propia vivencia. El traductor literario involucra su vida para poder expresar la vivencia ajena. Adoptar el mismo fin artístico es pretender que el lector reviva mentalmente lo que transmite el texto de otro, y, por muy paradójico que parezca, el único camino creador es precisamente lograr expresar la vivencia propia.

Obras citadas

Delisle, Jean, Hannelore Lee-Jahnke, y Monique Cormier, eds. *Terminologie de la Traduction, Translation Terminology, Terminología de la traducción, Terminologie der Übersetzung*. Amsterdam: John Benjamins, 1999.

Esquilo. *Aeschyli tragoediae, recensuit Godofredus Hermannus. Tomus secundus*. Leipzig: Apud Weidmannos, 1852.

———. *Aeschylos Agamemnon*. Trad. Friedrich Wilhelm Schneidewin. Berlín: Weidmannsche Buchhandlung, 1856.

———. *Agamemnon*. Trad. André Bonnard. Lausana: Rencontre, 1952.

———. “Eschyle, Agamemnon: Traduction de Ferdinand de Saussure”. Eds. Claudia Mejía Quijano y Natalia Restrepo Montoya. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 61 (2009): 199-238.

———. *L'Orestie: Agamemnon*. Trads. Ariane Mnouchkine y Pierre Judet de la Combe. París: Théâtre du Soleil, 1990.

———. *Théâtre d'Eschyle*. Trad. Alexis Pierron. París: Charpentier, 1851.

———. *Tragedias*. Trad. Enrique Ángel Ramos Jurado. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

———. *Tragédies. Agamemnon. Les Choéphores. Les Euménides*. Trad. Paul Mazon. París: Les Belles Lettres, 1927.

“Fine”. *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. París: Dictionnaires Le Robert, 1993.

Freud, Sigmund. “La negación”. *Obras completas*. Trad. Luis López-Ballesteros. Vol. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. 2884-2886.

Iniesta García, Carlos. “Alcance dramático de las imágenes poéticas en Esquilo”. *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción. Actas del congreso internacional, Murcia, 9-11 noviembre 1995*. Eds. Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor. Murcia: Universidad de Murcia, 1995. 141-151.

Krémer, Benoît. *Initiation à l'interprétation. Cours donné à l'Université de Genève, Faculté de traduction et d'interprétation Semestre de printemps 2016*. Benoît Krémer. 2016. Web. 26 de marzo del 2017.

Lederer, Marianne. *La traduction aujourd’hui. Le modèle interprétatif*. París: Hachette, 1994.

Mejía Quijano, Claudia. *Le cours d'une vie: Ton fils affectionné*. Vol. I. Nantes: Cécile Defaut, 2008.

———. *Le cours d'une vie: Devenir père*. Vol. II. Nantes: Nouvelles Éditions Cécile Defaut, 2012.

———. “Lingüística general de Ferdinand de Saussure. El primer curso. Introducción”. *Entornos* 29-2 (2016): 153-218.

Mejía Quijano, Claudia, y François Ansermet. “Traumatisme et langage. Notes pour une méthodologie de recherche clinique”. *Neuropsychiatrie de l'enfant et de l'adolescence* 48 (2000): 219-27.

Mejía Quijano, Claudia, y Natalia Restrepo Montoya. “Ferdinand de Saussure, traducteur”. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 61 (2009): 175-198.

Moreau, Alain. “Clytemnestre et le Héraut, un discours spécieux (Eschyle, *Agamemnon*, 587-614)”. *Dramaturgie et actualité du Théâtre Antique*. Número especial de *Pallas* 38 (1992): 161-171.

Nord, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity. Functional Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome, 1997.

Reiss, Katherina, y Hans J. Vermeer. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Trads. Celia Martín de León y Sandra García Reina. Madrid: Akal, 1996.

———. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1984.

Riedlinger, Albert. *Notas de curso*. [1907]. MS. Biblioteca de Ginebra, Ginebra. Fr. 9168-3. Folios 12, 73 y 133.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Ed. R. Engler. Vol. 1. Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1968.

———. “D’ῶμήλυσις à Τριπτόλεμος. Remarques étymologiques”. *Mélanges Nicole*. Ginebra: Kundig & fils, 1905. 503-514.

———. “Écrits littéraires d’adolescence. Livre XIV de l’Odyssée”. *Une vie en lettres*. Vol. 1. Nantes: Cécile Defaut, 2008. 299-318.

———. “Emile Constantin. Le troisième cours de linguistique générale”. Ed. Claudia Mejía Quijano. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 58 (2006): 83-291.

———. “Introduction au deuxième cours de linguistique générale de Ferdinand de Saussure”. Ed. Robert Godel. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 15 (1957): 3-103.

———. “Nota 10”. *Cours de linguistique générale*. Ed. R. Engler. Vol. 2. Wiesbaden: O. Harrassowitz, 1974.

———. “Une loi rythmique de la langue grecque”. *Mélanges Graux*. París: Ernest Thorin, 1884. 737-748.

———. *Une vie en lettres: 1866-1913*. Ed. Claudia Mejía Quijano. Nantes: Nouvelles éditions Cécile Defaut, 2014.

Saussure, Ferdinand de, Albert Riedlinger, y Louis Caille. *El primer curso de lingüística general*. Trad. Claudia Mejía Quijano. Eds. Claudia Mejía Quijano, Daniel Jaramillo Giraldo y Alexander Pérez Zapata. En prensa.

Saussure, Marie de, ed. *Ferdinand de Saussure. Plaquette d’hommages*. Ginebra, 1913.

Seleskovitch, Danica. “Traduire de l’expérience aux concepts”. *Etudes de linguistique appliquée* 24 (1976): 64-91.

Seleskovitch, Danica, y Marianne Lederer. *Interpréter pour traduire*. París: Didier Érudition. 1986.

Sobre la autora

Claudia Mejía Quijano es lingüista y semióloga. Licenciada en Letras (tradición romance, español y lingüística general) de la Universidad de Ginebra, donde también realizó su doctorado en lingüística general sobre el proyecto saussureano de la lingüística diacrónica. En esa universidad enseñó lingüística general, en el pregrado de la Facultad de Letras, y traducción argumentada, en el máster de la Facultad de Traducción e Interpretación. Trabajó como lingüista investigadora en el Servicio Universitario de Siquiatría del niño y del adolescente del Hospital Universitario del Cantón de Vaud (Suiza). Actualmente es profesora en la Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia (Colombia), donde dirige el grupo de investigación en Semiología Saussureana, SEMSA. Ha desarrollado el método saussureano en la investigación en ciencias humanas y en el análisis del lenguaje y lo ha aplicado a diversos campos como la patología del lenguaje, la didáctica de la traducción y la de las lenguas. Escribió la primera biografía de Ferdinand de Saussure, ha publicado documentos inéditos de este lingüista y su correspondencia integral.

Sobre el artículo

Este artículo es resultado de las investigaciones “Práctica y teoría en Ferdinand de Saussure” y “El acto en el texto. Estudio semiológico de los elementos del acto de habla que aparecen en los textos cuando se transcriben y se traducen”, realizadas en el grupo de investigación en Semiología Saussureana, SEMSA, de la Escuela de Idiomas, Universidad de Antioquia.

“Call it my revenge on English”: “Negocios” de Junot Díaz y sus traducciones disonantes

Karen Lorraine Cresci

Universidad Nacional de Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina

karen.cresci@mdp.edu.ar

El cambio de código o, como él lo denomina, la “simultaneidad lingüística”, caracteriza la prosa de Junot Díaz. Inserta palabras y frases en español en textos escritos predominantemente en inglés sin destacarlas tipográficamente ni proveer traducciones para el lector que no comprende ese idioma y, de este modo, crea tensión entre lenguas en su obra narrativa. Esta característica es central en el proyecto literario de Díaz. El objetivo de este trabajo es analizar en qué medida esa tensión típica de su lenguaje se observa en las traducciones a otros idiomas. Un análisis comparativo de traducciones al francés, al portugués y dos traducciones al español del cuento “Negocios”, publicado en *Drown*, revela que las traducciones al francés y al portugués recrean en mayor medida la tensión entre lenguas que las versiones en español.

Palabras clave: cambio de código; tensión lingüística; traducción literaria; simultaneidad lingüística; Junot Díaz.

Cómo citar este artículo (MLA): Cresci, Karen Lorraine. “Call it my revenge on English”: ‘Negocios’ de Junot Díaz y sus traducciones disonantes”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 147-181.

Artículo original. Recibido: 29/11/16; aceptado: 16/03/17. Publicado en línea: 01/07/17.



“Call it my revenge on English”: “Negocios” by Junot Díaz and Its Dissonant Translations

Code-switching or, as he calls it, “linguistic simultaneity” characterizes the prose of Junot Díaz. A fundamental trait of his literary project is the insertion of words and phrases in Spanish into texts written mainly in English, without highlighting them or providing translations for readers who do not know Spanish, thus creating tension between the two languages. The objective of this article is to analyze the extent to which that tension is maintained in the translations into other languages. The comparative analysis of translations into French and Portuguese and two Spanish translations of the story “Negocios”, included in *Drown*, reveals that the translations into French and Portuguese recreate that tension between languages much better than the Spanish versions.

Keywords: code-switching; linguistic tension; literary translation; linguistic simultaneity; Junot Díaz.

“Call it my revenge on English”: “Negocios” de Junot Díaz e suas traduções dissonantes

A mudança de código ou, como Junot Díaz a denomina, a “simultaneidade linguística”, caracteriza a prosa do autor. Insere palavras e frases em espanhol em textos escritos predominantemente em inglês sem destacá-las tipograficamente nem oferecer traduções para o leitor que não comprehende esse idioma; desse modo, cria tensão entre línguas em sua obra narrativa. Essa característica é central no projeto literário de Díaz. O objetivo deste trabalho é analisar em que medida essa tensão típica de sua linguagem é observada nas traduções a outros idiomas. Uma análise comparativa de traduções ao francês, ao português e duas traduções ao espanhol do “Negocios”, publicado em *Drown*, revela que as traduções ao francês e ao português recriam mais a tensão entre línguas do que as versões em espanhol.

Palavras-chave: Junot Díaz; mudança de código; simultaneidade linguística; tensão linguística; tradução literária.

Introducción

UNO DE LOS RASGOS CENTRALES de la prosa de Junot Díaz, el segundo de los dos escritores latinos galardonados con el Premio Pulitzer de Ficción,¹ es el cambio de código (*code-switching*) o, como lo denomina él, la “simultaneidad lingüística” (“We exist”).² Díaz inserta palabras y frases en español en textos escritos predominantemente en inglés sin resaltarlas tipográficamente ni proveer traducciones para el lector que no entiende el idioma. Ahora bien, ¿qué sucede cuando un texto que se caracteriza por la copresencia de más de una lengua se traduce para otro público lector? ¿Las transposiciones para otras audiencias conservan la tensión lingüística típica de su obra? La traducción de textos como *Drown* de Junot Díaz nos obliga a reconceptualizar la noción tradicional de traducción, es decir, la transposición de un código lingüístico fuente, monolítico y cerrado, a otro código lingüístico meta. Si se intenta recrear el efecto de tensión lingüística en las nuevas versiones, es necesario repensar lo que implica la tarea del traductor.

Aunque existen algunos estudios sobre la traducción de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*,³ la traducción de su primer libro, *Drown*, no ha recibido tanta atención.⁴ El objetivo de este trabajo es analizar en qué

1 Díaz recibió el premio en el 2008 por su primera novela, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007). Oscar Hijuelos fue el primer escritor latinoamericano que recibió este premio, en 1990, por *The Mambo Kings Play Songs of Love*.

2 Existen numerosos términos para designar la mezcla de lenguas en literatura: *bilingüismo*, principalmente asociado al uso oral y coloquial, *bilanguaging*, que toma Walter Mignolo de las nociones de *pluri-langue* y *bi-langue* propuestas por el escritor marroquí Abdelkebir Khatibi en su novela *Amour bilingue*, para designar el proceso de integración de dos o más lenguas que permite la conexión de geografías lingüísticas y paisajes literarios y filosóficos (196); y *heterolingüismo*, usado por Rainier Grutman en su estudio de la novela de Quebec del siglo XIX, que se refiere al uso de lenguas extranjeras o variedades sociales, regionales y históricas en textos literarios (citado en Meylaerts 4). Por su prevalencia en la literatura especializada, su relación con la representación de identidades híbridas y su naturaleza política, el término “cambio de código” (del inglés “code-switching”), la alternancia de dos lenguas en un texto oral o escrito (Torres 76), será el utilizado en este artículo.

3 Véanse Boyden y Goethals, Cresci y Jiménez Carrá (“La traducción”) y López y Requena.

4 Algunas posibles razones son el hecho de que la novela ha recibido un mayor interés que la colección de cuentos por haber sido premiada con el Premio Pulitzer y además porque el uso de la mezcla de registros en la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* es más extremo (Arrieta; Carpio). Díaz mismo afirma que su comprensión del juego entre lenguas evolucionó: “En *Drown* pude hacer cosas que no entendía. [...] Para

medida los traductores de la prosa de Díaz recrean la tensión entre lenguas característica de su estilo en sus transposiciones a otras lenguas. Con ese fin, se compararán traducciones del último cuento de *Drown*, “Negocios”. El corpus de estudio incluye dos traducciones al español: *Los boys* (1996), publicada en España por Mondadori y traducida por Miguel Martínez-Lage,⁵ y *Negocios* (1997), versión publicada por Vintage en Estados Unidos y traducida por Eduardo Lago⁶ (1997); *Afogado* (1998), la traducción al portugués de Renato Aguiar,⁷ y *Los boys* (2000), la traducción al francés de Rémy Lambrechts.⁸ Mientras que algunas diferencias son el resultado de decisiones de los traductores, otras surgen de decisiones editoriales o incluso de las diferencias en las versiones de las galeras que usaron los traductores. Por eso, el análisis descriptivo-comparativo se centrará en los probables efectos de lectura de las traducciones publicadas.⁹

En las páginas que siguen presentaremos primero una breve reseña del uso particular de la lengua que caracteriza la prosa de Junot Díaz. A continuación, nos centraremos brevemente en la tensión entre lenguas en el cuento “Negocios”. Finalmente, presentaremos un análisis comparativo de las traducciones de “Negocios” al francés, al portugués y al español, para

el momento cuando llegó *Oscar Wao*, era mucho más consciente de mi juego con el cambio de código, con el bilingüismo, pero también con, como yo lo llamo, la antigua tensión somática entre el español y el inglés” (“We exist”). A menos que se indique lo contrario, las traducciones del inglés y del francés al español son mías.

5 Miguel Martínez-Lage (1961-2011) fue un profesor, traductor y crítico literario español nacido en Pamplona. Tradujo numerosas obras de escritores tales como Martin Amis, Ernest Hemingway, William Faulkner, Henry James, George Orwell, Virginia Woolf, Joseph Conrad, Edgar Allan Poe y J. M. Coetzee. Recibió el Premio Nacional de Traducción en 2008 por *Vida de Samuel Johnson*, de James Boswell (Rodríguez Marcos).

6 Eduardo Lago (1954) es un escritor, traductor y crítico literario español, nacido en Madrid. Vive en Nueva York desde 1987 (García Ochoa). Fue director del Instituto Cervantes entre el 2006 y el 2011. Ha traducido obras de Henry James, John Barth y Sylvia Plath. Recibió el Premio Nadal, el Premio de la Crítica de narrativa castellana y el Premio Ciudad de Barcelona por su primera novela, *Llámame Brooklyn* (2006) (Lago “Eduardo Lago: Contributor”). También obtuvo el Premio de Crítica Literaria Bartolomé March por *El íncubo de lo imposible*, su análisis comparativo de traducciones al español del *Ulysses* de James Joyce (Vignoli).

7 Renato Aguiar ha traducido libros de autores diversos, como D. H. Lawrence, Judith Butler, Zygmunt Bauman y Stephenie Meyer.

8 Rémy Lambrechts fue traductor de más de cuarenta libros al francés. Tradujo obras de Rainer Maria Rilke, Paul Auster, Saul Bellow, Jonathan Franzen, Norman Mailer y John Updike, entre otros (Gnaedig).

9 El presente estudio no es un estudio estadístico ni de corpora, sino un análisis literario de probables efectos de lectura en los lectores del texto fuente y sus traducciones.

ver en qué medida las traducciones mantienen la tensión entre lenguas que es típica del estilo narrativo de este autor.

El uso del cambio de código en Junot Díaz

Díaz tiene una relación muy particular con el español y el inglés. Afirma que “[m]i posición de inmigrante, tanto en español como en inglés —soy un inmigrante tanto en inglés como en español—, significa que no confío ni me siento seguro en ninguna de las dos lenguas” (“We exist”). Nacido en Santo Domingo en 1968, inmigró a Estados Unidos, más precisamente a Nueva Jersey, a los siete años. Cuando se mudó a Estados Unidos, Díaz solo hablaba español, su lengua materna. No le resultó sencillo aprender inglés:

Aprender inglés fue una experiencia terrible para mí. [...] El inglés me resultó enormemente difícil, al crecer en Nueva Jersey central, rodeado principalmente por angloparlantes. Tenía tres hermanos que estaban aprendiendo inglés. Todos adquirieron el idioma en cuestión de meses, parecía que sucedió de un día para otro. Pero para mí se convirtió en un esfuerzo brutal. Finalmente, desde la escuela se acercaron a mi familia y les dijeron: “Este niño probablemente necesite algún tipo de intervención”. Me metieron en educación especial y me asignaron toda clase de personas para intentar lograr que hablara inglés con facilidad. Pero llevó un tiempo. Fue una tortura. Aunque es un poco simplista, creo que mi obsesión con la lengua surge parcialmente de mi falta de control o confort con el inglés en mis primeros años. (“An interview with Junot Díaz”)

Esta dificultad para adquirir la lengua inglesa, una experiencia traumática para Díaz, marcó su vida. Usar español en sus textos en inglés es una especie de “venganza” personal:

Cuando aprendí inglés en Estados Unidos, fue un proyecto violento. Y al volver a meter al español a la fuerza dentro del inglés, al forzarlo a lidiar con la lengua que intentó exterminar en mí, he intentado representar una imagen espejo de esa violencia en la página. Digamos que es mi venganza contra el inglés. (“Fiction is the Poor Man’s Cinema” 904)

Durante su adolescencia, Díaz pasó muchos años sin leer en español y se reconectó con este idioma siendo adulto. Considera que “retomar una lengua es como retomar una relación amorosa: requiere mucho más coraje que comenzar con una nueva” (“We exist”). Su relación ambivalente hacia la lengua inglesa y la española se ve reflejada en las voces de sus personajes. Uno de los rasgos característicos de la ficción de Díaz es su uso de la lengua (González 9). Como señala Glenda R. Carpio, “la capacidad de representar en la lengua la experiencia del inmigrante para el lector es uno de los logros más significativos de la obra de Díaz” (62). Mediante el cambio de código, Díaz vuelve vívidas las voces de los narradores latinos en primera persona que predominan en sus libros. Además de imitar el discurso de los latinos y cumplir una función mimética, la coexistencia del inglés y del español en textos literarios multiplica las posibilidades de experimentación lingüística y desafía la prevalencia de “la actitud etnocéntrica que solo valida la cultura anglo” (Villanueva 697), destacando conflictos culturales, sociológicos y políticos que afectan a los latinos en Estados Unidos. Díaz destaca la hibridez de su afiliación cultural, su apego emocional al español y al inglés, y su política lingüística al infundirle a su prosa en inglés la alteridad del español. Como señala Marian Pozo:

El cambio de código no es meramente un fenómeno lingüístico; también señala una identidad híbrida. La condición híbrida de los latinos resulta de la convergencia de culturas que hablan inglés estadounidense y español. Cuando los latinos cambian de código, es posible que la comunicación entre comunidades hispanoparlantes y angloparlantes impida una identificación absoluta con una cultura o la otra. Como consecuencia, la expresión de la identidad cultural, ya sea en español, en inglés, o en ambas lenguas, es una preocupación fundamental en la literatura de los latinos [...]. El cambio de código también puede implicar un acto político, ya que su uso deliberado significa una reafirmación de la identidad latina dentro de Estados Unidos. (75)

El cambio de código no es simplemente un fenómeno lingüístico.¹⁰ Esta estrategia tiene un valor performativo,¹¹ en otras palabras, es un acto político que reafirma la identidad de los latinos en Estados Unidos y subraya la hibridez de sus afiliaciones culturales.

El cambio de código tiene una larga tradición en la literatura mundial y en la latina en Estados Unidos en particular.¹² Si bien Díaz se inscribe en esta vasta tradición, y el uso de español en textos escritos predominantemente en inglés no es una novedad, lo que diferencia su uso del español del de muchos otros escritores latinos¹³ es que no provee ningún tipo de “ayuda” al lector que no comprende el español: no distingue los términos en español tipográficamente, no ofrece traducciones dentro del texto ni en notas al pie, y tampoco suele incluir glosarios con definiciones al final de sus libros.¹⁴ Si bien el lector podrá deducir el significado de algunas palabras en español gracias a pistas contextuales, se crea “una relación potencialmente volátil entre lector y texto” (González 11) al no poder deducir el resto.

Si bien Michiko Kakutani considera que “hasta el lector más monolingüe puede inhalar fácilmente” la “forma callejera del Spanglish” de la prosa de Díaz, críticos como Raphael Dalleo y Elena Machado Sáez elogian a Díaz por la opacidad de sus inserciones en español, sin letra cursiva, comillas o explicaciones, en una prosa predominantemente en inglés (74). Cuando su cuento “The Sun, the Moon and the Stars” fue publicado en *The New Yorker*, Díaz cedió al pedido del editor y aceptó marcar las palabras en español con

¹⁰ Nuestro estudio analiza un texto de ficción. Para el lector interesado en una tipología relativa al cambio de código y en un análisis sociolíngüístico del bilingüismo en Estados Unidos, véase el artículo de John M. Lipski, “Spanish-English code-switching among low-fluency bilinguals: Towards an expanded typology”.

¹¹ Véase Bauman.

¹² Para un análisis comparativo de la traducción de poemas de escritores latinos multilingües, véase el artículo de Lisa Rose Bradford, “Uses of the Imagination: Bilanguaging the Translation of U. S. Latino Poets”. Sobre la traducción del cambio de código en medios audiovisuales, véase el artículo de Nieves Jiménez Carrá, “The presence of Spanish in American movies and television shows. Dubbing and subtitling strategies”.

¹³ Incluso la que muchos consideran como la primera novela latina, *Pocho* de José Antonio Villarreal, publicada en 1959, incluye cambio de código, pero el autor tiene en mente a un lector monolingüe angloparlante, ya que los términos en español son seguidos inmediatamente por traducciones al inglés (González 10).

¹⁴ La edición en inglés que incluye un glosario con cincuenta y dos definiciones es la publicada en Inglaterra por Faber and Faber (1997). La decisión de incluir este paratexto probablemente se deba a que el público lector angloparlante europeo podría estar menos familiarizado con la cultura latina y su lengua que el público estadounidense.

cursiva: “*The New Yorker* me obligó a poner letra cursiva, pero después de eso estipulé como parte de mi contrato que si no aceptaban la ausencia de cursivas en los cuentos, sanseacabó: no pueden publicarlo” (Ch’ien 207). Díaz se diferencia de otros escritores latinos quienes meramente “sazonan” sus textos con términos en español, y facilitan la lectura con la asistencia tipográfica, paratextual o explicativa para sus lectores monolingües. De este modo, el español pierde su potencial subversivo. Díaz intenta alejarse de esta tradición:

Siento que no soy un voyeur ni un informante nativo. No explico cosas culturales, con cursivas o con signos de exclamación, comentarios al margen o apartes. Fui agresivo acerca de eso porque tuve tantos modelos negativos, tantos escritores latinos o negros que están escribiendo para un público blanco, que no están escribiendo para su propia gente. Si no estás escribiendo para tu propia gente, me preocupa lo que eso dice sobre tu relación con la comunidad con la que estás, de un modo u otro, en deuda. Solo estás ahí para saquear sus ideas, palabras e imágenes para poder humillarlos para el grupo dominante. Eso me preocupa tremadamente. (“Fiction is the Poor Man’s Cinema” 900)

Como se observa, la actitud de Díaz hacia la simultaneidad lingüística en su prosa es una declaración política y un lazo emocional que lo une a su comunidad. Díaz emplea lo que Evelyn Ch’ien llama el arte de “assertive nontranslation” (el arte de la no-traducción tajante): “coloca palabras en español al lado de palabras en inglés sin llamar la atención sobre ellas, sin contextualizarlas”, las integra a su discurso (209). De este modo, el lector tiene la impresión de estar inmerso en la comunidad latina, sin poder necesariamente entender todos los intercambios entre los interlocutores.

Además, es una manera de poner en primer plano el rol importante que está adquiriendo el español en Estados Unidos:¹⁵

¹⁵ La innegable fuerza demográfica de la pujante población latina está transformando tanto el inglés como el español. Según un estudio del 2013, con más de 37 millones de hablantes, el español es de lejos la lengua no-inglesa más hablada en Estados Unidos (López y González-Barrera). Según algunas proyecciones, se estima que en 2050 se convertirá en el país con más hispanohablantes del mundo (Abad Liñán). En términos institucionales, la Academia Norteamericana de la Lengua Española, fundada en 1973, tiene como objetivo fundamental “fomentar la unidad y defensa de la lengua española

Para mí, permitir que el español exista en mi texto sin el beneficio de la cursiva o comillas es una jugada política muy importante. El español no es una lengua minoritaria. No en este hemisferio, ni en Estados Unidos, ni en el mundo dentro de mi cabeza. ¿Por qué tratarlo como tal? ¿Por qué “otrificarlo”? ¿Por qué desnormalizarlo? Al mantener al español como normativo en un texto predominantemente en inglés, quise que mis lectores recordaran la fluidez de las lenguas, la mutabilidad de las lenguas. Y marcar cómo el inglés, poco a poco, va transformando al español y el español al inglés. (“Fiction is the Poor Man’s Cinema” 904)

Usar el español de esta manera en su prosa es, entonces, una decisión política. Rune Graulund lo llama una “política de exclusión” para el lector no hispanohablante: Díaz activamente obliga al lector monolingüe angloparlante a aceptar que no podrá descifrar parte de su texto (34).¹⁶ Al usar esta estrategia, Díaz no busca limitar su audiencia a la comunidad latina estadounidense hispanohablante. Adoptar esta postura sobre la simultaneidad lingüística es una manera de resistirse a la “comodificación” de su comunidad, ya que evita “domesticar” y estandarizar sus voces. Díaz se niega a traducir para agradar a la cultura dominante porque la traducción “está elaborada por una cultura dominante; en la práctica, *la traducción es una borradura*” (Ch'ien 209). Esta consideración es sumamente importante a la hora de traducir la obra literaria de Díaz. Coincidimos con Anna María D'Amore en que “obliterar las huellas reveladoras de la identidad cultural de un autor o de sus personajes so pretexto del uso correcto de la lengua de llegada es inapropiado e irrespetuoso” (“Traducción” 41) y en que

[I]a traducción no debe consistir en eliminar los rasgos esenciales del Otro. Elementos culturales significativos de la cultura de origen, reflejados en el uso lingüístico, deben conservarse; la supresión de la alteridad es un perjuicio a

en los Estados Unidos” y ha publicado numerosos libros sobre este tema, entre los que se destaca *El español en los Estados Unidos: ¿E Pluribus Unum? Enfoques multidisciplinarios* (Dumitrescu y Piña Rosales), publicado en 2013. Otra publicación relevante sobre este tema es el libro *Spanish in the United States: Linguistic Contact and Diversity*, editado por Ana Roca y John M. Lipski. Para un estado del arte de los estudios sobre el español en Estados Unidos, véase el capítulo “Overview of Scholarship on Spanish in the United States” del libro *Varieties of Spanish in the United States* de John M. Lipski.

16 Si bien el comentario de Graulund se refiere a *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*, lo mismo puede decirse de toda la obra de Díaz.

su autor y potencialmente a la respectiva cultura. Un acercamiento general foraneizante permite un grado de preservación de diferencias lingüísticas y culturales a través del empleo del discurso heterogéneo. El traductor es un equilibrista, pisando la línea entre la exotización y la obliteración. (41)

Al igual que Díaz en su prosa, los traductores deben evitar una estandarización y homogenización que borrarían la tensión entre lenguas, para evitar obliterar elementos culturales significativos en sus versiones.

En una entrevista, le preguntaron a Díaz si se consideraba un traductor, y respondió:

Desde cierta perspectiva no estoy seguro de traducir mucho para nadie. Ninguna de mis referencias a la cultura popular está indexada de ninguna manera. Tampoco mi español. Como escritor, siempre siento como si estuviera hablando muy intimamente con mi lector y tiendo a asumir que mi lector tiene mucho conocimiento en común conmigo. Pero por supuesto, la traducción es lo que hacen los escritores desde otro punto de vista. Transmutamos el mundo en ficción. (“An interview with Junot Díaz”)

Incluir otra lengua sin agregar traducciones ni explicaciones le permite a Díaz crear una intimidad con el lector y trasladarlo al mundo ficcional.

“Negocios” y la negociación entre lenguas

¿Qué sucede cuando se traducen textos como los de Díaz, que se caracterizan por la tensión entre lenguas? ¿Los traductores recrean la tensión lingüística en sus versiones? Para abordar estas preguntas, nos centraremos en el cuento “Negocios”, el último de la colección de cuentos *Drown*.

Este cuento fue publicado en el primer libro de Díaz, *Drown*,¹⁷ aclamado por la crítica estadounidense.¹⁸ Díaz ofrece un relato singular, anti-romántico,

¹⁷ Antes de ser publicados en este libro, algunos de los cuentos de Díaz ya habían aparecido en *The New Yorker*, *The Paris Review* y *Time Out New York* (*Drown*, página legal). Escribió la mayoría de estos cuentos luego de obtener un título de grado en letras de Rutgers University, mientras completaba un MFA en escritura creativa en Cornell University, en Ithaca, Nueva York (González 7).

¹⁸ Véase Paravisini-Gebert. Esta crítica afirmó que *Drown* convirtió a Díaz en “una de las figuras más prometedoras de la joven generación de autores latinos” (163). La recepción

de la experiencia de los inmigrantes latinos contemporáneos en Estados Unidos. No se trata de inmigrantes cumpliendo el sueño americano, sino de relatos del desencanto. Explora las dificultades que enfrentan: la pobreza, las drogas, la falta de oportunidades, las tensiones raciales, la depresión y los conflictos familiares. Las historias transcurren en República Dominicana y en Estados Unidos.

El narrador de la mayoría de los cuentos de *Drown* es Yunior, un joven inmigrante que es el *alter ego* de Junot Díaz (“My Stories Come from Trauma”). En la singular construcción de la voz de este personaje, Díaz revela la complejidad de la identidad de Yunior mediante las variedades lingüísticas que se mezclan en su discurso:

[L]a voz que el señor Díaz ha ideado para Yunior, una mezcla inestable de español demótico, de habla de adolescente blanco y de habla callejera negra, es exactamente apropiada para un muchacho que está tanteando, incómodamente, su camino entre diversos mundos. (Gates)

Paravisini-Gebert minimiza el rol del español en el libro y considera que tiene un impacto menor en los cuentos de *Drown*. Considera que no enriquece la lengua inglesa con nuevas posibilidades, sino que Díaz simplemente lo usa para recrear la jerga de la minoría sobre la que escribe (166). No obstante, la mayoría de los críticos que elogian la originalidad de la voz de Díaz mencionan la presencia del español como uno de los elementos destacables de su estilo.¹⁹

La lengua es un tema importante en la obra de Díaz en general, y en *Drown* en particular. El epígrafe del libro, el poema “Dedication” del poeta cubano Gustavo Pérez Firmat, introduce su interés por este tema:

El hecho de que yo
te esté escribiendo a ti
en inglés

de la obra de Díaz en América Latina también ha sido sumamente positiva. Fue elegido uno de los 39 escritores más importantes de menos de 39 años en América Latina por el Hay Festival Bogotá 39 en 2007. Estos escritores fueron reconocidos por tener “el talento y potencial para definir las tendencias que marcarán el futuro de la literatura latinoamericana” (“Imagina el mundo”).

19 Véanse, por ejemplo, Carpio y González, Dalleo y Machado Sáez, Gates y Kakutani.

ya falsifica lo que
quería contarte.
Mi tema:
cómo explicarte que yo
no pertenezco al inglés
aunque no pertenezca a ningún otro lugar.

Esta paradoja curiosa afirma la centralidad de la lengua para la comprensión y la articulación de la experiencia del escritor (Paravisini-Gebert 166). Pertenencia, lengua e identidad, cuestiones que se presentan en el epígrafe, son ejes centrales de los cuentos de esta colección. Dada la importancia de este epígrafe, llama la atención que no esté en la edición española de este libro publicada por Random House Mondadori en 2009.

“Negocios”, el último cuento de *Drown* y el más largo de la colección,²⁰ se destaca por varias razones. La tensión entre lenguas ya se vislumbra en el título en español del cuento.²¹ En este relato, Yunior, el narrador de la mayoría de los libros de Díaz, relata la historia de la inmigración de su padre, Ramón de las Casas, y su lucha para adaptarse a Estados Unidos. Es el único cuento en la colección en el que se entrecruzan los espacios geográficos de República Dominicana y Estados Unidos (Machado Sáez 530). Yunior reconstruye el relato a partir de lo que le han contado, desde el punto de vista de su padre. Con el dinero que le da su suegro, Ramón viaja de República Dominicana a Estados Unidos, dejando atrás a su esposa y sus dos hijos, en busca de un futuro mejor. Llega a Miami, donde trabaja por un tiempo y luego viaja a Nueva York. El relato gira en torno a sus dificultades financieras y su relación con Nilda, una mujer dominicana con ciudadanía estadounidense, con la que se casa. El cuento no culmina con un “final feliz” y la reunión de Ramón con su familia, sino con el relato de Yunior sobre una visita que hizo varios años después para conocer a Nilda. Díaz considera que es la historia del “mito fundacional” de la familia de Yunior (“Junot Díaz & Hilton Als Talk”).²²

20 Como lo define Eduardo Lago, “es un cuento que ya quiere ser novela” (Lago, “Regreso al español”).

21 En todas las traducciones analizadas, excepto la traducción al portugués, el título aparece en español.

22 De hecho, en *This is How You Lose Her*, Díaz ofrece otra versión de esta historia en “Otravida, Otravez”. En una entrevista, el escritor explica: “Esta es la segunda iteración

Eduardo Lago explica que su traducción del libro al español se tituló *Negocios* por deseo expreso del autor. En una entrevista del 2011, Díaz dijo que estaba arrepentido de esta decisión; cree que usar ese título

fue un error. Para mí, no había un equivalente de la palabra *drown* en español. “Drown” es el primer cuento que une al libro y el segundo cuento que lo une es “Negocios”. No era tan consciente como ahora de que el título jugaría un papel más allá del hecho de que era el cuento que une todo el libro. De hecho el título es estúpido en inglés. Eduardo me lo advirtió, pero no lo escuché. Al final debería haber mantenido el título *Drown* tanto en español como en inglés. (Entrevista personal)

Lago sostiene que “Junot se divide cuando mira a sus hermanos latinos o cuando mira a los anglos, y él es las dos cosas”. Por eso eligió el título del cuento “Negocios” para nombrar la versión en español. Optó por la historia del padre ausente, de la inmigración, porque quería que el libro se identificara así para el público hispanoparlante (Lago, “Regreso al español”).

Todas las páginas de este cuento incluyen varias palabras en español. Predominan las palabras relacionadas con la familia, mediante las que “el autor intenta resaltar la idiosincrasia de las relaciones familiares en una familia dominicana” (Arrieta 110). La palabra más frecuente es la que usa el narrador, Yunior, para referirse a su padre, Ramón: “Papi” (129 veces). También aparece la palabra “Mami” (23 veces), “Abuelo” (8 veces) y “familia(s)” (20 veces). También hay muchas palabras relacionadas con la comida que, como bien señala Arrieta, es

una especie de aglutinador de personas con un mismo origen étnico o cultural, [...] que ejerce una función de adhesión y sensación de pertenencia al grupo por la cantidad de sentimientos afectivos que suscita [...] no son solo palabras

de la historia, contada desde el punto de vista de la mujer por la que el padre casi abandona a su familia. Él mantiene el nombre del padre, pero cambia todo lo que está alrededor, porque de este modo es difícil decir qué historia es verdadera. [...] Si alguna vez escribo mi próximo libro en esta serie, Yunior contará esa historia de nuevo. Para nosotros que crecimos en familias de inmigrantes, la historia fundacional cobra un brillo luminoso. Adquiere una autoridad propia, excepto que es completamente ficticia, porque, si prestas atención, la historia nunca es coherente. Siempre hay algunas cosas que no van bien juntas. La gente siempre cambia sus narrativas” (“Junot Díaz & Hilton Als Talk”).

en español que denotan platos específicos de la cocina dominicana y que no tienen una traducción exacta al inglés [...], sino que además su inclusión entre otros tantos términos culinarios en inglés sirve para establecer un contexto emotivo en el que encajar a los personajes. (111)

Algunos ejemplos son los términos *lechón*, *empanada*, *tostones*, *monduongo*, *telera*, *ropa vieja*, *pollo guisado*, *arroz negro*, *sancocho* y *plátanos*.²³ Sin embargo, como veremos en los ejemplos que siguen, en “Negocios” también hay muchas otras palabras en español que no están relacionadas con la familia y la comida.

Después de la traducción de *Drown*, Díaz decidió ejercer un mayor control sobre las traducciones al español:

Quiero asegurarme de resistir el tipo de español que la gente piensa que facilitará la lectura; quiero fomentar la clase de lenguaje que facilitará el libro. Un español más provocador habría sido mejor, un español más agresivo y expansivo. El uso del español en la versión en inglés es más interesante que el uso del español en la traducción. Hay tan poco español en el original, aunque la gente diga que hay mucho. El poquito español que hay, curiosamente, no incluye solamente dominicanismos; da la vuelta al mundo. Cualquier español que le sirva para sus propósitos, lo usa. Mi traductor [Eduardo Lago] hizo un trabajo limpio y claro, pero de alguna manera, también un trabajo estéril. Cuando el español del texto en inglés se traduce, es como arrojar agua sobre agua. Se pierde la disonancia. (“Language, Violence and Resistance” 42)

En esta declaración, el autor ofrece una guía para sus traductores. Considera que una traducción exitosa de su prosa debe mantener la disonancia creada por la tensión entre lenguas.

Análisis comparativo de las traducciones

Al realizar un análisis comparativo de cuatro traducciones de “Negocios”, la que más revela un afán por recrear la tensión lingüística del cuento es la traducción al francés, seguida por la traducción al portugués. Aunque es

²³ Prácticamente todas estas palabras se mantuvieron sin modificación alguna en las cuatro traducciones analizadas.

cierto que la relación entre el español y el inglés no es la misma que entre el español y el francés o el portugués, ya que el bilingüismo no abunda en estas culturas,²⁴ al menos el lector de estas traducciones se expone a la diversidad y tensión lingüísticas que caracterizan al texto fuente. Los traductores transponen la mayor parte del escrito a la lengua meta, pero mantienen casi todos los términos que aparecen en español en el texto fuente, e incluso incluyen algunos en inglés, y así contribuyen a transportar al lector al mundo lingüístico del cuento de Díaz. Estas traducciones conservan la “disonancia” generada por las lenguas en tensión que caracteriza el texto fuente. La concesión editorial que distingue las traducciones al francés y portugués del texto fuente es que estas traducciones incluyen un glosario al final que explica el significado de varias palabras en español que están incluidas en el cuerpo del texto. Cabe destacar que no todas las palabras en español que aparecen en las traducciones están incluidas en estos glosarios.²⁵ Cabe preguntarse cuál fue el criterio de selección de términos. Tanto el francés como el portugués son lenguas romances, por lo cual es probable que los lectores de las versiones en estas lenguas puedan comprender algunas de las palabras en español que permanecen en el texto, incluso si no aparecen en los glosarios, por pertenecer a la misma rama de lenguas derivadas del latín. La versión en francés también incluye una nota al pie cuando aparece la primera palabra en español, en la primera frase del primer cuento, explicando que “[p]ara fines prácticos, encontrará al final del libro un glosario de términos españoles” (Lambrechts 9).

La traducción de Rémy Lambrechts emula el gesto de “assertive non-translation” característico de Díaz. En su traducción para el público francoparlante, ubica casi todas las palabras en español dentro de oraciones en francés sin llamar la atención sobre ellas y sin contextualizarlas: las integra al discurso. La traducción al portugués de Renato Aguiar también recurre a esta estrategia para conservar la tensión lingüística, pero en menor medida. De todas maneras, en ambas traducciones el lector se enfrenta a la tensión entre lenguas, lo que produce una “disonancia” lingüística similar

²⁴ Un ejemplo de lengua híbrida que refleja una realidad sociolingüística contemporánea es el “portuñol” (una mezcla de portugués y español) que se habla, por ejemplo, en la triple frontera entre Brasil, Argentina y Paraguay, o en la frontera entre Uruguay y Brasil, así como el “franglais” empleado en algunas zonas de Canadá y Camerún.

²⁵ El glosario de la edición en francés incluye ochenta y cinco palabras y el de portugués, solamente treinta y dos.

a la del texto fuente. Si bien todas las páginas de las versiones en francés y portugués incluyen palabras en español, se analizarán solo algunos ejemplos significativos. Cuando Ramón visita a su suegro:

He borrowed a clean mustard-colored guayabera from a friend, put himself in a concho and paid our abuelo a visit. (*Drown* 164)²⁶

Il a emprunté une guayabera propre couleur moutarde à un ami, sauté dans un concho et rendu visite à notre abuelo. (*Los boys* 134, traducción de Lambrechts)

Ele pegou emprestada uma guayabera mostarda limpa com um amigo, meteu-se num concho e foi visitar nosso Abuelo. (*Afogado* 134, traducción de Aguiar)²⁷

Ramón consigue su primer trabajo en Estados Unidos en un restaurante cubano:

Once an old gringo diner of the hamburger-and-soda variety, the shop now filled with Óyeme's and the aroma of lechón. (*Drown* 170)

Autrefois une vieille cambuse gringa de la variété hamburger et sodas, la boutique s'emplissait à présent d'Óyeme! et d'effluves de lechón. (*Los boys* 134, traducción de Lambrechts)

Antes um restaurantezinho gringo tipo hambúrguer com soda, a lan-chonete agora vivía cheia de Óyemes e de cheiro de lechón. (*Afogado* 139, traducción de Aguiar)²⁸

El español también aparece en las cartas que escribe la madre de Yunior, el narrador, cuando insulta a Ramón por haber abandonado a su familia:

²⁶ Las páginas del texto original corresponden a la edición de *Drown* publicada por Riverhead Books en 1996.

²⁷ “Le pidió prestada a un amigo una guayabera limpia de color mostaza, se subió a un concho y le hizo una visita al abuelo” (*Negocios* 140, traducción de Lago).

²⁸ “Antes había sido el típico establecimiento gringo especializado en hamburguesas y refrescos. Ahora por todas partes se oía gente hablando en español, y el ambiente estaba impregnado de aroma de lechón” (*Negocios* 146, traducción de Lago).

She called Papi a desgraciado and a puto of the highest order for abandoning them, a traitor worm, an eater of pubic lice, a cockless, ball-less cabrón. (*Drown* 191-192)

Elle traitait Papi de desgraciado et de puto de la pire espèce pour les avoir abandonnés, de vipère, de mangeur de vermine pubienne, de cabrón sans couilles. (*Los boys* 153, traducción de Lambrechts)

Ela xingava o Papi de desgraciado e de puto da pior espécie por abandoná-los, de verme traidor, comedor de piolhos pubianos, cagão e cabrón sem colhões. (*Afogado* 157, traducción de Aguiar)²⁹

Si bien la mayoría de las palabras en español del texto de Díaz están en la versión en portugués, Aguiar optó por traducir al portugués algunas de ellas. Por ejemplo, las palabras *familia* y *negocios*, dos palabras centrales por el tema del relato que en el texto fuente aparecen en español, figuran en portugués en la traducción. La diferencia entre estas palabras en español y portugués es mínima, ya que la ortografía se distingue solamente por los acentos en portugués (*família* y *negócios*). Como consecuencia de esta decisión, el título del cuento fue traducido al portugués. Otras palabras traducidas del español al portugués son: *peón* (*peão*), *blancos* (*brancos*), *patrón* (*patrão*), *machete* (*facão*) y *patria* (*pátria*). Aguiar también imita la estrategia de Díaz de colocar las palabras que están en español en su texto sin cursiva en casi todos los casos. La tipografía cursiva es empleada solamente en los siguientes casos: la palabra *latinas* (140), aunque anteriormente aparece *latina* sin destacar tipográficamente, *gringa*, *culo* (142) y “Mi hija” (165). No hay ningún patrón aparente que permita explicar por qué se decidió traducir algunas de las palabras que aparecen en español o usar letra cursiva en los casos listados anteriormente.

Sin lugar a dudas, la traducción de la tensión bilingüe es más difícil de recrear al traducir “Negocios” al español. El traductor enfrenta un dilema. Si simplemente invierte la relación entre lenguas, es decir, si los términos en español del texto fuente son meramente transpuestos al texto meta en inglés, desaparece la jerarquía de voces. Por otra parte, si traduce lo que está en inglés al español y mantiene las palabras en español en la traducción, se

²⁹ “Le decía a papi que era un desgraciado y un puto de la peor calaña por haber abandonado a su familia; le llamaba gusano traidor y le decía que se dedicaba a comer ladillas, que no tenía pinga ni bolas y que era un cabrón” (*Negocios* 168, traducción de Lago).

produce un texto homogéneo, donde la tensión lingüística del texto fuente se esfuma; en palabras de Díaz, “es como arrojar agua sobre agua” (“Language, Violence and Resistance” 42).

La traducción del cambio de código en este caso cuestiona la concepción que aún prevalece de la traducción como transposición de un código lingüístico fuente a otro código lingüístico meta. Como señalan Michael Boyden y Patrick Goethals:

Las traducciones en las que una obra literaria es traducida a una de las lenguas que constituyen su universo ficcional original son particularmente desafiantes (Grutman 2006; García Vizcaíno 2008; Stratford 2008). En general, se asume que el proceso de traducción tiende a reducir las tensiones interlingüales presentes en el texto fuente (Grutman 2004; Lewis 2003; Stratford 2008). Como lo han señalado investigadores en estudios de traducción, la traducción a menudo no solo homogeneiza el original, sino que a veces también invierte sus valores al familiarizar lo que debía permanecer extraño (la lengua o lenguas incrustadas) y, viceversa, al volver extraño lo que debía permanecer familiar (la lengua de superficie). (21)

Los traductores al español tienen la ventaja de que existe una variedad lingüística que se está forjando y consolidando en los últimos años que es muy apropiada para esta traducción: el español de Estados Unidos. Incluye palabras en inglés y adopta términos propios de diversas naciones que componen la comunidad latina.³⁰ Sin embargo, al leer las traducciones al español de “Negocios”, se observa que son mucho más homogéneas lingüísticamente que las traducciones al francés y al portugués.

En una entrevista, Díaz asevera que “El inglés no es más un extranjero para la República Dominicana que el español para Estados Unidos, aunque ambos países sostengan lo contrario” (“Colgate Living Writers: Junot Díaz”). Los traductores podrían haber maximizado esta fertilización lingüística

³⁰ Algunas características del español usado por las comunidades latinas en Estados Unidos son: el uso de anglicismos (a veces asimilados sin alteración, otras veces adaptados morfológicamente a patrones del español), falsos cognados que se convierten en cognados (“aplicar” que significa “postularse a un puesto”, derivado del inglés “apply”), el uso más frecuente de gerundios, calcos que surgen de la traducción literal de expresiones idiomáticas del inglés al español, el uso redundante de pronombres y el cambio de código (Lipski, *Varieties of Spanish in the United States* 44).

mutua e incorporado algunas expresiones en inglés en sus traducciones al español. Dado que el multilingüismo en la literatura no es extraño al canon literario de la lengua española, los traductores al español de los textos de Díaz podrían haber aprovechado este repertorio para moldear sus prácticas. Por ejemplo, escritores como José María Arguedas y Augusto Roa Bastos intercalan palabras en quechua y guaraní, respectivamente, en sus textos escritos predominantemente en español, no solo para imitar el habla coloquial de los personajes, sino también para señalar desigualdades políticas y lingüísticas en sus países. Los traductores de textos multilingües como el de Díaz pueden imitar estos modelos existentes en el repertorio literario meta en sus versiones de textos multilingües.³¹

La traducción al español de Martínez-Lage también difiere del texto fuente y de todas las otras traducciones analizadas en su uso de la tipografía. En *Los boys*, Martínez-Lage explica en una nota al pie en la primera página del texto —donde la primera palabra en español aparece en la versión de Díaz del cuento “Ysrael”— que: “Las palabras en cursiva aparecen en castellano en el original” (13). Al leer el texto se observa que ha empleado cursiva para muchas palabras en español que aparecen en el original, pero no todas. Por ejemplo, en “Negocios” las palabras que designan a miembros de la familia, tales como “Papi”, “Mami” y “Abuelo”, no están en cursiva.

En el texto fuente, las palabras en español crean una tensión lingüística y cultural al ser insertadas en un texto predominantemente en inglés. Probablemente el traductor haya buscado “compensar” la dualidad lingüística mediante el destacado tipográfico. Sin embargo, cabe preguntarse si esta tensión se mantiene en la traducción al español meramente al destacar en cursiva las palabras que aparecen en español en el texto fuente. Asimismo, la distinción tipográfica de estas palabras en la versión de Martínez-Lage también crea confusión porque Díaz emplea cursiva en el texto meta con fines diferentes, tales como enfatizar o señalar títulos.³² Además, Díaz mismo no está a favor del uso de resaltar las palabras en español tipográficamente en

³¹ Como propone D’Amore, los traductores pueden recurrir a “Anglicized Spanish” para traducir “Hispanicized English” (113). Para un estudio sobre el contacto entre el español y otras lenguas y dialectos, véase el artículo de John Lipski, “El español de América en contacto con otras lenguas”.

³² Por ejemplo, en “Negocios” Ramón se deleita con la violencia de los dibujos animados “Tom y Jerry” y exclama: “They’re killing each other” (*Drown* 194), énfasis en el original; “¡Si se están matando!” (*Negocios* 171, traducción de Lago).

su propio texto, por lo que es aún más cuestionable emplear esta estrategia en la traducción.

Si se busca emular la tensión entre lenguas presente en el texto fuente, recurrir a la compensación es una solución viable.³³ El término *compensación* refiere a una técnica que implica recuperar la pérdida de un efecto del texto fuente mediante la recreación de un efecto similar en el texto meta usando medios propios de la lengua o el texto meta (Harvey 37). Como explica D’Amore,

la compensación no precisa estar en el mismo lugar, es decir, el uso de un cambio, préstamo o calco en el mismo sitio en el texto meta que en el texto fuente, sino que puede ser del mismo tipo, i.e., una desviación similar con respecto a las normas standard bajo la forma de un neologismo de contacto puede ser recreada en cualquier punto del texto meta. (*Translating* 113)

De hecho, en las traducciones al francés y al portugués hay instancias en las que los traductores incluso optan por no traducir términos en inglés, lo que contribuye a la recreación de la heterogeneidad lingüística del texto fuente. Cuando el amigo de Ramón, Jo-Jo, le aconseja a Yunior comprar un negocio, ya que esto le permitirá reunirse pronto con su familia, él le dice:

Then you get your familia over here and buy yourself a nice house and start branching out. That's the American way. (*Drown* 190)

Alors tu pourras faire venir ta famille et t'acheter une belle maison et commencer à te diversifier. C'est l'American way. (*Los boys* 151, traducción de Lambrechts)

Aí você traz sua família pra cá, compra uma boa casa e comenza a crescer.
Esse é o American way. (*Afogado* 156, traducción de Aguiar)

En las traducciones al español, en cambio, esta expresión está traducida y la prosa es lingüísticamente homogénea:

³³ En su artículo “Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro Cuento*”, Nieves Jiménez Carrá ofrece un claro análisis sobre la utilización acertada de la estrategia de compensación por parte de la traductora Liliana Valenzuela para mantener la jerarquía de voces del español y el inglés en su traducción para el público hispanohablante.

Luego tráete a tu familia, cómprate una casa y empieza a ramificar el negocio. Así se hacen las cosas en Norteamérica. (*Los boys* 182, traducción de Matínez-Lage)

Luego te traes a tu familia, te compras una buena casa y amplías el negocio. Así es como funciona el sistema americano. (*Negocios* 166, traducción de Lago)

El traductor al portugués también compensa la tensión entre lenguas al dejar sin traducir una sigla en inglés. Cuando Yunior describe un negocio que Jo-Jo le ofreció a Ramón, explica que:

[T]he **FOB** clothing store on Smith Street, with the bargain basement buys, the enormous bins of factory seconds and a huge layaway shelf, pulled in the money in bags. (*Drown* 199)

[A] loja de roupas **FOB**, na Smith Street, com as liquidações no subsolo, os enormes caixotes de ponta de estoque e o movimento ininterrupto de vendas de prazo, recolhia dinheriro a rodo. (*Afogado* 163, traducción de Aguiar)

Aguiar mantiene el término del texto fuente. No provee ningún tipo de aclaración sobre qué tipo de tienda se evoca, pero sí lo hace en el glosario. La sigla **FOB**, la única palabra en inglés del glosario (el resto son términos en español), se define como “fresh-off-the-boat (comercio exterior)”. La definición del glosario no resulta muy esclarecedora.

Lambrechts y Martínez-Lage omiten la sigla en sus traducciones:

[L]a boutique de prêt-a-porter de Smith Street... (*Los boys* 159, traducción de Lambrechts)

[L]a tienda de ropa barata que puso en Smith Street... (*Los boys* 191, traducción de Martínez-Lage)

En la versión de Lago se traduce la sigla. Es la versión más explícita:

[U]na tienda para inmigrantes recién desembarcados, en la calle Smith... (*Negocios* 176, traducción de Lago)

El traductor francés también recurre a la compensación al insertar una palabra en inglés en la descripción de un elemento típico de la cultura

estadounidense, como son los relatos del lejano oeste sobre alguaciles y bandidos:

Sometimes he read the Western dreadfuls he was fond of... (*Drown* 171)

Parfois il lisait les histoires de shériff et d'outlaws dont il était friand...

(*Los boys* 135, traducción de Lambrechts)³⁴

En este caso, Lambrechts no mantiene el mismo término que en el texto fuente, pero usa el inglés en su traducción: en lugar de emplear el término *hors-la-loi* usa la palabra inglesa *outlaw*. En el caso de la traducción al portugués, si bien Aguiar no usa términos en inglés, emplea una palabra que deriva de la lengua inglesa:

Às vezes ele lia aqueles seus bangue-bangues horrorosos de que tanto gostava... (*Afogado* 140, traducción de Aguiar)³⁵

Lago compensa la tensión bilingüe del texto fuente en unas pocas instancias. Por ejemplo, mantiene la palabra *spik* en su traducción. Esta palabra, definida por el *Oxford English Dictionary* como “[a] contemptuous and offensive name for a Spanish-speaking native of Central or South America or the Caribbean; a spiggoty”,³⁶ no tiene un equivalente exacto en español. Martínez-Lage traduce esta palabra como “hispano”. Si bien es cierto que es probable que la diferencia en la audiencia de la traducción de Martínez-Lage haya afectado su decisión (suponemos que la traducción está orientada a un público ibérico, que posiblemente no esté familiarizado con el insulto *spik*), en su versión se esfuma la fuerza y la carga ofensiva del término del texto fuente. La traducción al portugués también conserva el término *spik*; la traducción al francés, en cambio, lo reemplaza por el término *tamales*³⁷ (*Los boys* 139, traducción de Lambrechts).

34 “A veces leía unas espantosas novelas de vaqueros a las que era muy aficionado” (*Negocios* 147, traducción de Lago).

35 En esta traducción, el traductor confundió la palabra *dreadful*: no se trata del adjetivo “horrible” o “espantoso”, sino del sustantivo que se refiere a relatos sensacionalistas baratos.

36 “Un nombre despectivo u ofensivo para un hispanohablante nativo de América Central, América del Sur o el Caribe”. La ortografía de esta palabra empleada en el diccionario es “spic”.

37 Probablemente se emplee el nombre de una comida típica de muchas comunidades latinas como metonimia para referirse a una persona de este grupo.

En algunos casos, la traducción literal de expresiones en inglés no sólo borra la tensión entre lenguas, sino también elimina alusiones históricas y culturales. Por ejemplo, Ramón describe a Nueva York como

the city of jobs, the city that had first called the Cubanos and their cigar industry, then the Bootstrap Puerto Ricans and now him. (*Drown* 167)

Las versiones de Lambrechts, Aguiar y Lago mantienen el término *Bootstrap* en inglés e incluyen la referencia histórica:

[L]a ville des boulots, la ville qui avait d'abord appelé les Cubains et leur industrie du cigare, puis les Portoricains de l'opération "Bootstrap", et l'appelait maintenant, lui. (*Los boys* 131, traducción de Lambrechts)

[A] cidade dos empregos, a cidade que tinha chamado os cubanos e sua industria de charutos primeiro, depois os porto-riquenhos da operação Bootstrap, e agora chamava por ele. (*Afogado* 136, traducción de Aguiar)

[L]a ciudad de los trabajos, la ciudad que había atraído primero a los cubanos a su industria cigarrera, luego a los puertorriqueños de la Operación Bootstrap y ahora a él. (*Negocios* 143, traducción de Lago)

En cambio, Martínez-Lage traduce el adjetivo *bootstrap*, derivado del verbo "bootstrap youself", que puede significar literalmente "salir adelante por su cuenta":

[L]a ciudad de los trabajos, la ciudad que primero atrajo a los cubanos con su industria tabacalera, después a los puertorriqueños que saldrían adelante sin la ayuda de nadie, y finalmente a él. (*Los boys* 159, traducción de Martínez-Lage)

De este modo, la traducción elimina un elemento cultural significativo y pierde una alusión política crucial en el contexto del cuento. "Operation Bootstrap" —también conocida como "Operación Manos a la Obra"— es el nombre que recibieron los proyectos para industrializar Puerto Rico a mediados del siglo xx. Aunque produjo un rápido crecimiento durante dos décadas, finalmente causó altos índices de desempleo e inestabilidad social en áreas rurales y, como consecuencia, impulsó las olas de inmigración de

puertorriqueños a Estados Unidos. La omisión de Martínez-Lage borra el contexto histórico particular del cuento de Díaz, que se conecta con los inmigrantes caribeños que se encuentran en Nueva York y a sus diversos circuitos de éxitos, fracasos y pérdidas.

Otro elemento cultural significativo es el término *tíguere*, que aparece varias veces en los cuentos de Díaz. Christian Krohn-Hansen explica que este concepto específico de la cultura dominicana se refiere a un hombre de principios morales ambiguos, que es astuto, inteligente socialmente, valiente y persuasivo (109). Un *tíguere* sabe aprovecharse de otros sexual, económica o políticamente (Padilla 135). En “Negocios”, este término aparece cuando Stefan, uno de los inmigrantes guatemaltecos que Ramón conoce cuando llega a Miami, lo aconseja sobre trabajos peligrosos: “Working at a fábrica will kill you long before any *tíguere* will” (170).³⁸ Las traducciones de Lambrechts y Aguiar conservan este término. En cambio, en la versión de Martínez-Lage, se reemplazó esta palabra por *tigres* (162), al igual que en la versión de Lago (146). Tal vez los traductores consideraron que se trataba de un error ortográfico o de tipeo, tal vez prefirieron usar *tigre* porque es un animal que se relaciona con la astucia y es más conocido en el ámbito latinoamericano, o tal vez el manuscrito incluía la palabra *tigre*. Si bien la palabra *tíguere* se origina en la palabra *tigre*, el reemplazo de la traducción borra una noción central propia de la construcción de géneros en República Dominicana (Padilla 134). Al consultar a Díaz sobre la traducción de este término, expresó que considera que estas correcciones excesivas son emblemáticas: demuestran la presuposición de un “imperial castellano” porque “[l]as editoriales españolas ni siquiera cuestionarían esto, y este sería el tipo de traducción que considerarían adecuada” (Entrevista personal). El hecho de que la creatividad idiomática y los dialectos regionales sean obliterados revela supuestos subyacentes de supremacía cultural.

Al confrontar el texto fuente y sus traducciones al español, se observa que los traductores incluso han reemplazado algunas palabras en español empleadas por Díaz. Un término que figura en el español en el texto fuente, pero que no siempre está en las traducciones al español, es “compadre”. Aparece tres veces en el cuento. Cuando Jo-Jo le advierte a Ramón que se ha portado mal con su familia que quedó en República Dominicana,

³⁸ “El trabajo en una fábrica acaba contigo en menos tiempo que un tigre” (*Negocios* 146, traducción de Lago).

le dice: "You, my comadre, have done too many things wrong" (*Drown* 192). Martínez-Lage reemplaza el término por otro: "Camarada, has hecho demasiadas cosas mal" (*Los boys* 184, traducción de Martínez-Lage).

El término elegido tiene un tinte político. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la palabra *camarada*, en su tercera acepción, significa "en ciertos partidos políticos y sindicatos, correligionario o compañero". Se usa en círculos de sindicalistas y de comunistas y fue utilizado también en la Guerra Civil Española (Schlickers 22). La versión de Lago, en cambio, mantiene el término del texto fuente: "Mira, mi comadre, tú has hecho muchas cosas que están mal" (*Negocios* 168, traducción de Lago). En las otras dos instancias en las que se usa este término, ambos traductores lo mantienen en sus versiones.

Otro ejemplo de un reemplazo por parte de los traductores se observa cuando el narrador comenta que Eulalio, el hombre que le alquila un lugar a Ramón para dormir, "wasn't paying culo for rent" (*Drown* 173). Martínez-Lage traduce "Eulalio no estaba pagando ni una puta mierda por el alquiler" (*Los boys* 165, traducción de Martínez-Lage), y así mantiene la informalidad de la expresión, pero emplea palabras distintas. De manera similar, Lago también emplea términos diferentes pero mantiene el registro informal: "Eulalio no pagaba un carajo por el alquiler" (*Negocios* 149, traducción de Lago).

Lago explica la razón que motivó algunos de los cambios que realizó sobre el español del texto fuente de Díaz: una de sus prioridades al traducir *Drown* era producir una traducción que fuera bien recibida por los lectores dominicanos (Lago, "Regreso al español").³⁹ Como señala Lago, "Junot Díaz, al escribir, escribe en inglés y de repente dice 'voy a poner aquí esta palabra en español' y a veces no pone un término dominicano, pone por ejemplo, un término cubano" (Lago, "Regreso al español"). Entonces, Lago decidió hacer modificaciones para producir un texto en el que "el resultado final no era español dominicano, sino español de Estados Unidos con énfasis (moderado) en regionalismos dominicanos" (Lago, "Eduardo Lago traduce").

Esto nos lleva a otra consideración importante: ¿a qué español se traduce la literatura bilingüe de los latinos? El español en Estados Unidos ha

³⁹ La traductora al español de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Achy Obejas, también tuvo como prioridad producir una traducción fuertemente dominicana. Con este propósito, consultó a la traductora cubana María Teresa Ortega y a Moira Pujols quienes verificaron "la 'dominicaniad' del texto" (EFE).

tomado una vida propia, como se espera de una lengua viva (González 9). Además de estar profundamente influenciado por el inglés, la diversidad demolinguística de los miembros de las comunidades de hispanohablantes latinos está forjando una particular variedad pan-hispánica del español.⁴⁰ En sus “Seis tesis sobre el español en Estados Unidos,” Lago sostiene que

de manera semejante a como se está forjando una identidad latina, resultante de un proceso de aglutinación cultural, en Estados Unidos se está forjando una nueva variedad lingüística, resultante del amalgamamiento de las distintas hablas nacionales que se dan cita en aquel país. [...] [L]a necesidad de dar con una modalidad de español con la que se sientan cómodos todos los hispanohablantes es ya patente. (Lago, “Seis tesis”)

Díaz mismo destaca el hecho de que “en Estados Unidos tenemos un español profundamente afectado por los españoles de los otros. Que un dominicano puede usar palabras mejicanas, palabras cubanas, palabras boricuas” (“We exist”).⁴¹ Se queja de que algunos no comprenden la flexibilidad que tienen las lenguas y los cambios que las afectan: “Hace casi veinte años que se publicó *Drown* y todavía hay gente que me dice: ‘Escucha, usaste una palabra puertorriqueña aquí. Esa palabra no es dominicana y, por lo tanto, no eres dominicano’” (“We exist”). Este tipo de acusaciones esencialistas revelan la idea ilusoria de que se pueden establecer límites rígidos entre lenguas basados en fronteras nacionales. Las traducciones analizadas no hacen eco a la concepción de la lengua a la que adhiere Díaz y revelan un alto grado de homogeneidad en cuanto a las variedades de español empleadas: español ibérico en el caso de Martínez-Lage y dominicano en el de Eduardo Lago.

En el texto traducido por Martínez-Lage, la variedad de español que usa puede ser desconcertante para los lectores hispanohablantes. Los rasgos de español ibérico recurrentes, que incluyen términos como *gilipollas* (*Los boys* 192, traducción de Martínez-Lage) como traducción de *assholes* (*Drown* 200), pueden desviar al lector del contexto dominicano-estadounidense

40 Ver *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*. Santillana- Instituto Cervantes. Madrid: Instituto Cervantes, Santillana, 2008.

41 “en los Estados Unidos we have a Spanish that is deeply affected by each other’s Spanishes. That un dominicano puede usar palabras mejicanas, palabras cubanas, palabras boricuas”.

que caracteriza la ficción de Díaz. D'Amore se queja de que la mayoría de las traducciones al español de la literatura producida por escritores latinoamericanos en Estados Unidos se lleva a cabo en España “bajo el mecenazgo de editoriales que parecen reacias a reconocer la variación lingüística del español como una lengua global” (*Translating* 201). En el año 2009, luego del éxito de la primera novela de Díaz, la editorial Mondadori reeditó una traducción de *Drown* en Barcelona, con el mismo título de la edición de 1996 —*Los boys*— pero con la traducción de Eduardo Lago, quien cree que esto se debe a que en Random House-Mondadori pensaron que España ya estaba preparada para leer una traducción que no fuera tan específica y tan provinciana (Lago, “Regreso al español”). Entonces, ¿podría pensarse en un futuro en la realización de una tercera traducción de *Drown* para el público hispanohablante que se centre en replicar la disonancia del texto fuente?

El español de la traducción de Lago de *Drown* difiere sustancialmente del español de la de Martínez-Lage. Lago explica sobre los usos del español en su versión:

Vintage Español me dijo “queremos que traduzcas este texto al español de aquí [Estados Unidos]”. Ese fue el motivo por el que acepté: porque no tenía que ver con traducir, sino que era una reflexión más profunda e intensa sobre lo que yo vivía aquí. (Lago, “Regreso al español”)

Díaz trabajó muy de cerca con Lago,⁴² especialmente en la eliminación de rasgos de español ibérico de la traducción; esta era una de sus mayores preocupaciones (“Language, Violence and Resistance” 43). Para lograr este objetivo, Lago habló con escritores dominicanos que vivían en Nueva York:

Hablé con muchísima gente: poetas, narradores. Entonces yo ejercí una especie de control. Le hice una cosa muy extraña a Junot Díaz que es que le quité los términos en español que en la versión inglesa aparecían de una manera, por ejemplo, quité la “pinga” y creo que puse “ñema” y así, porque es lo que dicen los dominicanos. (Lago, “Regreso al español”)

42 En cambio, Díaz no tuvo ningún contacto con el traductor Martínez-Lage (Entrevista personal).

Una vez que Lago terminó de traducir *Drown*, Díaz mismo revisó la traducción, junto con Silvio Torres Saillant y Frank Moya Pons, reconocidos académicos dominicanos. (Lago, “Regreso al español”)

Lago buscó crear un texto más homogéneo lingüísticamente incluso en cuanto a las variedades de español. Una de sus prioridades era crear un texto que fuera “fiel a la expresión dominicana” (Lago, “Regreso al español”). Sus elecciones léxicas revelan un afán por crear ese acento. Por ejemplo, cuando Ramón se queda en un hotel en Miami y la mucama limpia el cesto de residuos, la traducción de la palabra “trash can” de Martínez-Lage, “papelera” (*Los boys* 171, traducción de Martínez-Lage) no transmite el sabor caribeño de la traducción de Lago: “safacón”⁴³ (*Negocios* 145, traducción de Lago). La palabra *zafacón* se emplea en República Dominicana y en Puerto Rico para referirse a un “[r]ecipiente hecho comúnmente de hoja de lata que se usa en las casas para recoger las basuras. Papelera” (Trujillo Tembourg 470). Resulta interesante que este término se deriva del inglés “safety can”, otra muestra de la interacción entre el español y el inglés, y la dificultad de trazar límites rígidos entre estos idiomas (Trujillo Tembourg 470).

Incluso, Lago afirma que es problemático considerar la transposición al español de la colección de cuentos de Díaz como una traducción (“El idioma de la imaginación” 602). En 1987, luego de entregar su traducción de mil quinientas páginas de *The Sot-Weed Factor* de John Barth, decidió no volver a traducir. Sin embargo, cuando le ofrecieron traducir *Drown*, aceptó porque “no era exactamente una traducción”. Sostiene que:

La lengua literaria de Oscar Hijuelos, Sandra Cisneros o Junot Díaz es una variante del inglés sumamente peculiar. Por detrás del entramado de las frases se abre paso la forma de ser de nuestra lengua, salpicando la prosa de vocablos y expresiones en español, erosionando la sintaxis, confiriendo a los textos un aire inequívocamente hispánico. Las obras de los hispanos que escriben en inglés están impregnadas de una honda nostalgia por el paraíso

43 Como ocurre a menudo en los textos de algunos escritores latinos, algunas palabras aparecen con una ortografía que difiere de la norma. En general, esto se debe a que el español con el que tienen más contacto es oral y no escrito. Cuando Díaz escribió *Drown*, su manejo del español era más limitado que en la actualidad ya que, según afirma, “mi español era enteramente verbal” (Entrevista personal).

perdido de la lengua española. En sus páginas los dos idiomas se encuentran separados por una membrana sumamente porosa. Vertí el libro al español sabiendo que lo que estaba llevando a cabo era una labor de restauración. El texto de llegada era el resultado de una operación de regreso al español. (Lago, “El idioma de la imaginación” 602-603)

Si bien Lago señala que el español y el inglés están separados por una “membrana sumamente porosa”, en su traducción rara vez se cruza esa membrana con el fin de plasmar la heterogeneidad lingüística del texto fuente. Si bien Díaz expresa su agradecimiento a Lago por la traducción que realizó y destaca su sensibilidad, inteligencia y mentalidad abierta (“Language, Violence and Resistance” 43; Díaz, “We exist”), no parece haber quedado conforme con la manera de resolver el problema de la heterogeneidad lingüística típica en su prosa.

Conclusión

La heterogeneidad lingüística es central para el proyecto literario de Junot Díaz. El cambio de código, uno de los rasgos característicos de su prosa, crea una tensión lingüística entre el español y el inglés. Sus textos “disonantes” contribuyen a destruir el mito de la pureza de las lenguas. Díaz es tajante en su decisión de “vengarse del inglés” al atravesarlo con términos en español y no proveer asistencia tipográfica, paratextual o explicativa para el público lector que no entiende esta lengua. De este modo, el lector se sumerge lingüísticamente en el mundo de los latinos en Estados Unidos. Esta característica, además de ser una herramienta mimética que ayuda a Díaz a caracterizar a sus personajes, le permite establecer un lazo cultural y emocional con su comunidad. Su uso de la lengua tiene un valor performativo de carácter político: le permite reafirmar su identidad latina y representar la diversidad cultural de su comunidad.

La comparación de traducciones del cuento “Negocios” demuestra que las traducciones al francés y al portugués mantienen en mayor medida que las versiones en español la tensión lingüística característica de la prosa de Díaz. Estas traducciones “disonantes” emulan el gesto de “assertive non-translation” propio de este autor (Ch'ien 209), e introducen palabras en español e inglés al lado de palabras en la lengua dominante de la traducción sin llamar la

atención sobre ellas tipográficamente, y sin explicarlas ni contextualizarlas. Casi todas las palabras que aparecen en español en el texto fuente fueron transpuestas sin modificación alguna en las versiones de Lambrechts y Aguiar. Los traductores parten de un texto escrito en un código lingüístico fuente diverso y para recrear este efecto de pluralidad, sus versiones también atraviesan fronteras lingüísticas e incluyen varias lenguas.

El lector de las traducciones al español no experimenta la disonancia que se produce por la coexistencia de lenguas en el texto fuente, ya que la tensión entre lenguas no se transmite tan vívidamente en las versiones en español del cuento. El inglés rara vez está presente en estas traducciones y los traductores recurren pocas veces a la estrategia de la compensación para recrear la tensión lingüística del texto fuente. Además, son relativamente homogéneas lingüísticamente en cuanto al español que incluyen (ibérico en el caso de Martínez-Lage y dominicano en el caso de Lago), a diferencia del texto de Díaz que incluye palabras de diferentes variedades de español, como es típico en muchos latinos que residen en Estados Unidos. El español usado por los traductores no es el “español [...] agresivo y expansivo” (“Language, Violence and Resistance” 42) que Díaz considera apropiado para la traducción de su prosa bilingüe. Para transponer las voces de escritores latinos como Díaz —su inglés heterogéneo con inserciones de español(es)— y crear un efecto similar en los lectores de la traducción, podría emplearse una variedad “latina” del español, una variedad socio-lingüística que está ganando aceptación en los últimos años.⁴⁴ No se trataría de una variedad dialectal con contornos claros,⁴⁵ sino de un lenguaje susceptible de ser permeado por el inglés y abierto a la diversidad de los dialectos españoles que se amalgaman en comunidades de latinos en Estados Unidos. De este modo, se puede recrear un equivalente

44 No sería sencillo realizar este tipo de traducción, ya que limitaría la selección de traductores capaces de llevar a cabo esta tarea, quienes deberían estar familiarizados con la variedad de español hablada en Estados Unidos (que también varía de región en región, según las comunidades latinas que predominan en cada zona).

45 Como afirma Lipski, “[e]n las grandes ciudades (Nueva York, Washington, Los Ángeles, Chicago, Miami, Houston, etc.), varios dialectos del español pueden encontrarse en el mismo ámbito sociocultural, pero la mayoría de los hispanoparlantes en los Estados Unidos viven en barrios étnicos donde predominan vecinos del mismo país de origen. Por lo tanto, no se ha llegado a formar un dialecto ‘estadounidense’ del español, sino que conviven variedades regionales derivadas de los respectivos países hispanoamericanos” (“El español de América en contacto con otras lenguas” 11).

de la voz particular de los narradores de Díaz y permitir al público que lee la traducción tener una experiencia de lectura similar a la del texto fuente.

Obras citadas

Abad Liñán, José Manuel. "El español en EE. UU.: un futuro prometedor, pero con matices". *El País*. 23 de enero del 2017: s. pág. Web. 20 de febrero del 2017.

Abreu Felipe, José, et al. *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*. Madrid: Instituto Cervantes, 2008.

Arrieta, Daniel. "El Spanglish en la obra de Junot Díaz: Instrucciones de uso". *Hispánica* 53 (2009): 105-126. Web. 20 de octubre del 2016.

Bauman, Richard. "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist* 77.2 (1975): 290-311.

Boyden, Michael, y Patrick Goethals. "Translating the Watcher's Voice: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* into Spanish". *Meta: Translators' Journal* 56.1 (2011): 20-41. Web. 11 de junio del 2012.

Bradford, Lisa. "Uses of the Imagination: Bilanguaging the Translation of U. S. Latino Poets". *Transcultural* 1.2 (2009): 13-34. Web. 11 de junio del 2012.

"Camarada". *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. 23.^a ed. 2014. Web. 20 de febrero del 2017.

Carpio, Glenda R. "Contemporary American Immigrant Literature". *rsa Journal* 23 (2012): 54-72. Web. 20 de octubre del 2016.

Ch'ien, Evelyn Nien-Ming. *Weird English*. Massachusetts: Harvard University Press, 2004.

Cresci, Karen Lorraine. "La simultaneidad lingüística en la ficción de Junot Díaz y su traducción". *Recial* 5.5-6 (2014): s. pág. Web. 10 de julio del 2014.

Dalleo, Raphael, y Elena Machado Sáez. *The Latino/a Canon and the Emergence of Post-sixties Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007.

D'Amore, Anna María. "Traducción en la zona de contacto". *Mutatis Mutandis* 3.1 (2010): 30-44. Web. 20 de febrero del 2017.

———. *Translating Contemporary Mexican Literature: Fidelity to Alterity*. Nueva York: Peter Lang, 2009.

Díaz, Junot. *Afogado*. Trad. Renato Aguiar. Río de Janeiro: Record, 1998.

———. "An interview with Junot Díaz". Entrevistado por Henry Ace Knight. *Asymptote*. Enero del 2016: s. pág. Web. 10 de noviembre del 2016.

———. “Colgate Living Writers: Junot Díaz”. Colgate University, Hamilton. Nueva York. 9 de septiembre del 2009. Conferencia.

———. *Drown*. Londres: Faber and Faber, 1997.

———. *Drown*. Nueva York: Riverhead Books, 1996.

———. Entrevista personal. 19 de noviembre del 2011.

———. “Fiction is the Poor Man’s Cinema: An Interview with Junot Díaz”. Entrevistado por Diógenes Céspedes y Silvio Torres-Saillant. *Callaloo* 23.3 (2000): 892-907.

———. “Junot Díaz & Hilton Als Talk Masculinity, Science Fiction, and Writing as an Act of Defiance”. Entrevistado por Hilton Als. *Literary Hub*. 18 de marzo del 2016: s. pág. Web. 20 de octubre del 2016.

———. “Language, Violence and Resistance”. *Voice-overs: Translation and Latin American Literature*. Eds. Daniel Balderston y Marcy Schwartz. Nueva York: State University of New York Press, 2002. 42-44.

———. *Los boys*. Trad. Miguel Martínez- Lage. Barcelona: Mondadori, 1996.

———. *Los boys*. Trad. Rémy Lambrechts. París: Éditions 10/18, 2000.

———. “My Stories Come from Trauma”. Entrevistado por Gregg Barrios. *Salon*. 10 de octubre del 2012: s. pág. Web. 19 de febrero del 2017.

———. *Negocios*. Trad. Eduardo Lago. Nueva York: Vintage, 1997.

———. “We exist in a constant state of translation. We just don’t like it”. Entrevistado por Karen Lorraine Cresci. *The Buenos Aires Review* 1 (2013): s. pág. Web. 5 de mayo del 2013.

Dumitrescu, Domnita, y Gerardo Piña-Rosales, eds. *El español en los Estados Unidos: ¿E Pluribus Unum? Enfoques multidisciplinarios*. Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2013.

EFE. “Novela de Junot Díaz ganadora del premio Pulitzer se publicará esta semana en español”. *Listín diario*. 12 de septiembre del 2008: s. pág. Web. 20 de febrero del 2017.

García Ochoa, Gabriel. “Call Me Brooklyn: Review”. *Harvard Review*. 15 de febrero del 2015: s. pág. Web. 16 de febrero del 2017.

Gates, David. “English Lessons”. Reseña de *Drown*, por Junot Díaz. *The New York Times*. 29 de septiembre de 1996: s. pág. Web. 20 de octubre del 2016.

Gnaedig, Alain. “Traduit par Rémy Lambrechts”. *TransLittérature* 28 (2005): 5-8. Web. 11 de junio del 2012.

González, Christopher. Introduction. *Reading Junot Díaz*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015. 1-12.

Graulund, Rune. "Generous Exclusion: Register and Readership in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *Melus* 39.3 (2014): 31-48.

Harvey, Keith. "Compensation". *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, 2001. 37-40.

"Imagina el mundo: ¿Quiénes son los nuevos narradores?". Hay Festival. Web. 20 de octubre del 2016.

Jiménez Carrá, Nieves. "Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro Cuento*". *Trans* 8 (2004): 37-59.

—. "La traducción del cambio de código inglés-español en la obra *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz". *Sendebar* 22 (2011): 159-180. Web. 11 de junio del 2012.

—. "The presence of Spanish in American movies and television shows. Dubbing and subtitling strategies". *Vigo. International Journal of Applied Linguistics* 6 (2009): 51-72.

Kakutani, Michiko. "Travails of an Outcast". *The New York Times*. 4 de septiembre del 2007: s. pág. Web. 10 de noviembre del 2009.

Krohn-Hansen, Christian. "Masculinity and the Political among Dominicans: 'The Dominican Tiger'". *Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*. Eds. Marit Melhuus y Kristi Anne Stølen. Londres: Verso, 1996. 108-33.

Lago, Eduardo. "Eduardo Lago: Contributor". *Words without Borders*. Julio del 2009: s. pág. Web. 20 de febrero del 2017.

—. "Eduardo Lago traduce Anna Livia Plurabelle". Enrique Vilamatas: s. pág. Web. 24 de octubre del 2016.

—. "El idioma de la imaginación". *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*. Madrid: Instituto Cervantes, 2008. 602-603.

—. "Regreso al español: La traducción de *Drown* de Junot Díaz. Entrevista a Eduardo Lago". Entrevistado por Karen Lorraine Cresci. *Argus-a: Arte y Humanidades* 6.23. Febrero del 2017: s. pág. Web. 20 de febrero del 2017.

—. "Seis tesis sobre el español en Estados Unidos". *El País*. 28 de noviembre del 2008: s. pág. Web. 24 de octubre del 2016.

Lipski, John. "El español de América en contacto con otras lenguas". *Lingüística aplicada del español*. Madrid: Arco Libros, 2007. 309-345.

—. "Spanish-English code-switching among low-fluency bilinguals: Towards an expanded typology". *Sociolinguistic Studies* 8.1 (2014): 23-55.

———. *Varieties of Spanish in the United States*. Washington: Georgetown University Press, 2008.

López, Gemma, y Teresa Requena. “La traducción del cambio de código: la construcción de la hibridez formal e identitaria en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz”. *Transfer* 11.1-2 (2016): 86-97. Web. 24 de octubre del 2016.

López, Mark Hugo, y Ana González-Barrera. “What is the future of Spanish in the United States?”. *Pew Research Center*, 5 de septiembre del 2013: s. pág. Web. 20 de febrero del 2017.

Machado Sáez, Elena. “Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* as Foundational Romance”. *Contemporary Literature* 52. 3 (2011): 522-555.

Meylaerts, Reine. “Heterolingualism in/and Translation: How legitimate are the Other and his/her language?”. *Target* 18.1 (2006): 1-16.

Mignolo, Walter. “Linguistic Maps. Literary Geographies, and Cultural Landscapes: Languages, Languaging and (Trans)nationalism”. *Modern Languages Quarterly* 57.2 (1996): 181-196.

Padilla, Mark. *Caribbean pleasure industry: tourism, sexuality, and AIDS in the Dominican Republic*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Paravissini-Gebert, Lizabeth. “Junot Díaz’s *Drown*: Revisiting Those Mean Streets”. *U. S. Latino Literature: A Critical Guide for Students and Teachers*. Eds. Harold Augenbraum y Margarite Fernández Olmos. Westport: Greenwood Press, 2000. 163-173.

Piña-Rosales, Gerardo, et al. “Nuestra academia”. *Academia Norteamericana de la Lengua Española*. Web. 18 de febrero del 2017.

Pozo, Marian. “Code-switching”. *Encyclopedia of Hispanic-American Literature*. Ed. Luz Elena Ramirez. Nueva York: Facts on File, 2008.

Roca, Ana, y John M. Lipski. *Spanish in the United States: Linguistic Contact and Diversity*. Berlín: Mouton de Gruyter, 1999.

Rodríguez Marcos, Javier. “Fallece el traductor Martínez-Lage”. *El País*. 15 de abril del 2011: s. pág. Web. 20 de febrero del 2017.

Schlickers, Sabine. “El *Canto general* de Pablo Neruda y la visión de España: ¿‘Leyenda Negra’ o reivindicación?”. *Iberoamericana* 19.1 (1995): 4-31. Web. 20 de febrero del 2017.

“Spic”. *Oxford English Dictionary Online*. Web. 6 de noviembre del 2011.

Torres, Lourdes. "In the Contact Zone: Code-Switching Strategies by Latino/a Writers". *Melus, In the Contact Zone: Language, Race, Class, and Nation* 32.1 (2007): 75-96.

Trujillo Temboury, Francisco Javier. "Zafacón". *El habla de Santo Domingo*. Sevilla: Punto Rojo Libros, 2016. 470.

Vignoli, Beatriz. "Russo, Ulysses y la gloria". *Página 12*. 8 de julio del 2015: s. pág. Web. 18 de febrero del 2017.

Villanueva, Tino. "Brief History of Bilingualism in Poetry". *The Multilingual Anthology of American Literature*. Eds. Marc Shell y Werner Sollors. Nueva York: New York University Press, 2000. 693-710.

Sobre la autora

Karen Lorraine Cresci es magíster en Literatura comparada, becaria doctoral de Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y docente del Departamento de Lenguas Modernas en la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.

Sobre el artículo

Agradezco a Lisa Rose Bradford y Fabián O. Iriarte por sus valiosas sugerencias.

La invención de un catálogo. Políticas de traducción en editoriales literarias recientes de Argentina

Santiago Venturini

Ihucso Litoral — Conicet, Santa Fe Argentina

venturini.santiago@gmail.com

Este artículo se propone pensar el alcance de la noción de “política de traducción” en un conjunto de editoriales literarias recientes de Argentina que hacen de la traducción una operación central para el diseño de sus catálogos (Bajo la Luna, Gog y Magog, Fiordo, Dedalus y Mardulce, entre otras). Si la política de traducción puede pensarse como el resultado de un planeamiento y una serie de decisiones —explícitas o implícitas— sobre lo traducido, este trabajo analiza los modos en que esta política se expone en los catálogos y muestra que no solo responde al proyecto específico de cada editorial. Existen ciertas regularidades que permiten afirmar que toda política de traducción se relaciona con la posición que una editorial ocupa en el espacio nacional del libro, pero también con una jerarquía global de las lenguas de traducción que interactúan en el espacio transnacional del libro.

Palabras clave: traducción; editoriales literarias; políticas de traducción; edición.

Cómo citar este artículo (MLA): Venturini, Santiago. “La invención de un catálogo. Políticas de traducción en editoriales literarias recientes de Argentina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 183-201.

Artículo original. Recibido: 26/11/16; aceptado: 27/02/17. Publicado en línea: 01/07/17.



The Invention of A Catalogue. Translation Policies in New Literary Presses in Argentina

The objective of this article is to discuss the scope of the notion of “translation policies” in a series of relatively new literary publishing houses in Argentina that make translation a central operation for the design of their catalogues (Bajo la Luna, Gog y Magog, Fiordo, Dedalus, and Mardulce, among others). If translation policies can be construed as the result of planning and of a series of decisions —explicit or implicit— regarding what is translated, the article analyzes the ways in which these policies are expressed in the catalogues, showing how the latter are not just the result of the specific project of each publishing house. Certain observable regularities make it possible to conclude that any translation policies are related to the position occupied by a publishing house in the national space of books, as well as to a global hierarchy of translated languages that interact in the transnational space of books.

Keywords: translation; literary publishing houses; translation policies; editing.

A invenção de um catálogo. Políticas de tradução em editoras literárias recentes da Argentina

Este artigo se propõe pensar no alcance da noção de “política de tradução” num conjunto de editoras literárias recentes da Argentina que fazem da tradução uma operação central para o desenho de seus catálogos (Bajo la Luna, Gog y Magog, Fiordo, Dedalus e Mardulce, entre outras). Se a política de tradução pode ser pensada como o resultado de um planejamento e de uma série de decisões —explícitas ou implícitas— sobre o traduzido, este trabalho analisa os modos em que essa política é exposta nos catálogos e mostra que não respondem somente ao projeto específico de cada editora. Existem certas regularidades que permitem afirmar que toda política de tradução se relaciona com a posição que uma editora ocupa no espaço nacional do livro, mas também com uma hierarquia global das línguas de tradução que interagem no espaço transnacional do livro.

Palavras-chave: edição; editoras literárias; políticas de tradução; tradução.

EL SURGIMIENTO DE PEQUEÑAS Y medianas editoriales literarias en el espacio argentino del libro, durante las dos últimas décadas,—las denominadas, no sin cierta cautela, “editoriales independientes”— constituye una transformación de la escena editorial local que ha sido cartografiada y pensada en sus implicancias, y sobre la que se sigue reflexionando (Astutti y Contreras; Manzoni; Botto; Vanoli; Szpilbarg; Szpilbarg y Saferstein; Tabarovsky, entre otros). En el marco de una investigación en curso,¹ parto de estos diagnósticos para detenerme en una cuestión específica: la trascendencia de la traducción como una práctica que configura el catálogo de muchos de estos sellos. Si bien un buen número de dichas editoriales se centra en la difusión de literatura argentina —especialmente actual o contemporánea—, muchas hacen de la traducción una verdadera apuesta: algunas combinan títulos de escritores locales con títulos traducidos, mientras que otras cuentan con catálogos formados casi exclusivamente por traducciones, lo que las transforma en plataformas de difusión de literatura extranjera. Como lo ha señalado Damián Tabarovsky,

si las editoriales pequeñas argentinas no existieran, prácticamente no habría traducciones hechas en Argentina [...]. Estas pequeñas editoriales argentinas, por su tamaño, en general traducen unos pocos libros al año. Pero sumadas, en conjunto, aseguran una masa de libros que si no existiese obligaría a los lectores argentinos a leer solo en el español de España o del resto de América Latina, pero ya no en su inflexión rioplatense. Sin el Estado (en su mayor parte ausente en temas de apoyo a la edición independiente) estas editoriales cumplen también —y casi diría: sobre todo— una función política. (“Literatura argentina” 83)

Hablar de pequeñas y medianas editoriales literarias exige hacer algunas precisiones. *El libro blanco de la industria editorial argentina*, documento elaborado por la Cámara Argentina de Publicaciones, ofrece una clasificación posible de las editoriales según parámetros como su tamaño: “Según la cantidad de títulos nuevos que lanzan por año, las hemos segmentado en grandes (publican 100 o más títulos), medianas (entre 20 y 99) y pequeñas

¹ Se trata de “Importación de literatura y políticas de traducción en pequeñas editoriales literarias de Argentina (2003-2016)”, que desarollo como investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet).

(menos de 20)” (6). Es necesario señalar que muchas de las pequeñas editoriales argentinas publican pocos títulos por año y otras apenas sobrepasan la decena; del mismo modo, las que podrían definirse como “medianas” difícilmente sobrepasan los treinta títulos anuales: Adriana Hidalgo, que puede considerarse una editorial mediana en expansión, publica alrededor de veinticuatro títulos por año, como lo señala su editora en una entrevista reciente. Por lo tanto, bajo el rótulo “pequeñas y medianas editoriales literarias” aparece un conjunto heteróclito de sellos, con apuestas muy diferentes, pero que coinciden en la publicación de literatura traducida; esta investigación se concentra en el denominado “libro de literatura” (Diego 19) y deja de lado las editoriales que publican ensayos traducidos, como Caja Negra o Las Cuarenta (aunque también cuenten con títulos de literatura traducida).

Una lista incompleta muestra sellos muy diferentes en relación con parámetros como la trayectoria, el tamaño (cantidad de títulos publicados por año, tirada) y el público lector al que apuntan: desde pequeñas editoriales traductoras, situadas en el borde de la “industria” (como Mochuelo, Luz Mala y, especialmente, Barba de Abejas); editoriales también pequeñas pero con otro perfil, como Zindo & Gafuri, Gog y Magog, Dedalus, Fiordo, Dakota, Serapis, Sigilo (antes Páprika) Blat & Ríos, Mardulce, Libros del Zorzal, Godot, Interzona; editoriales medianas, como Cuenco de Plata, La Bestia Equilátera, Bajo la Luna, Eterna Cadencia, Adriana Hidalgo; esto sin contar el caudal de traducciones publicadas por las editoriales que pertenecen a grandes grupos de medios, como Alfaguara o Mondadori, que, justamente, son propiedad del mismo grupo editorial, el más grande del planeta: Penguin Random House.

Jean-Marc Gouanvic ha señalado que una definición consensual de la traducción como “la producción de un texto (cualquiera sea) en una lengua/cultura (cualquiera sea) a partir de otro texto en otra lengua” dice muy poco sobre las cuestiones que configuran una traducción (“Les déterminants” 120).² Desde lo que llama “traductología sociológica”, Gouanvic se interesa por los “determinantes traductivos” que intervienen en la importación de un género a otra lengua y otra cultura, tal como lo hizo en sus trabajos sobre la ciencia ficción norteamericana (*Sociologie de la traduction*), la novela realista norteamericana (*Pratique sociale*) o la novela policial norteamericana en

² Todas las traducciones de las citas son mías.

la cultura y la lengua francesas (“Les déterminants”). La traducción está configurada por operaciones sociales, como las establecidas por Pierre Bourdieu: una “operación de selección” —que articula preguntas como “¿Qué se traduce? ¿Quién traduce? ¿Quién publica?”— y una “operación de mercado (de un producto previamente no marcado) a través de la editorial, la colección, el traductor y el prologuista” (“Las condiciones” 4).

En relación con estas operaciones, aparece una noción que ha sido abordada desde diferentes perspectivas: hablo del concepto de “política de traducción”. Patricia Willson lo identifica como uno de los tópicos instalados en las discusiones sobre traducción durante los últimos años, una noción con más de un alcance. Para Willson, la política de traducción abarca

en un sentido restrictivo del concepto, todas las formas institucionales de decisión sobre lo que se traduce; por ejemplo, los programas estatales de apoyo a la traducción de libros. Sin embargo, es evidente que las formas institucionales de decisión abarcan mucho más que las políticas públicas, y tienen una dimensión económica relacionada con la estructura de las industrias y los mercados culturales y, en general, con aquellas instituciones y agentes (sean públicos o privados) con poder de disposición sobre la producción y la circulación material de traducciones. (“La traducción” 89)

Definida en estos términos, la política de traducción aparece ligada a un espacio amplio de preocupaciones, marcado por las diversas instancias que moldean lo traducido: el mercado, el Estado, los editores y las editoriales, etc. El término permite leer en las traducciones un conjunto de factores —determinantes traductivos— que les dan forma como tales y que, aunque estén directamente relacionados con ella, exceden la operación material de traducir un texto.

Gisèle Sapiro definió el concepto de política de traducción en el marco de la denominada traducción editorial:

La publicación de un texto en traducción depende de políticas editoriales, es decir, de un conjunto de elecciones y estrategias adoptadas por los agentes editoriales —editores, editores de revistas, traductores, agentes literarios [...]— sobre la base de objetivos y valores, los cuales pueden ser culturales, políticos y/o económicos. Estas políticas, que en parte son conscientes y

en parte inconscientes, pueden ser reconstruidas sobre la base de archivos, entrevistas y análisis cuantitativos de las listas de editores o los índices de las revistas, a través de los cuales la coherencia y evolución de estas políticas puede observarse. (“Editorial Policy” 32)

Por lo tanto, las políticas de traducción —que se superponen a las políticas editoriales, o más bien, *son* políticas editoriales— son legibles en el armado de los catálogos. Me interesa reflexionar sobre el alcance y la potencia de esta noción en relación con las prácticas de algunas de las editoriales que nombré antes, y en torno a ciertos interrogantes: de qué modo se expone esa política, qué grado de explicitación tiene, qué datos sobre esta pueden reconstruirse a partir de la exploración de los catálogos combinada con otros instrumentos como las entrevistas (que aportan las definiciones dadas por los mismos agentes involucrados en esas prácticas), pero también la construcción de una perspectiva que considere la posición de estas editoriales en el espacio argentino del libro.

Las elecciones forzadas

Como ha sido señalado, investigar las políticas de traducción implica centrar la atención en el diseño de los catálogos, que adquiere un peso innegable en la franja de las pequeñas y medianas editoriales. El catálogo es el dispositivo que expone una idiosincrasia editorial. Tal como lo señalan dos editoras: “es el catálogo y no la mera condición de ‘independiente’ o de ‘pequeña’ lo que define el valor de una editorial” (Astutti y Contreras 769). Esto no implica que los grandes sellos no diseñen catálogos, pero sí que en las pequeñas y medianas editoriales, en parte por una cuestión relacionada con el tamaño y la cantidad de ejemplares publicados por año, y especialmente con la voluntad de ofrecer una propuesta estética autónoma, el catálogo adquiere una trascendencia mayor. José Luis de Diego opone la idea del catálogo a la del *stock* cuando afirma que

el catálogo también está en extinción. Los sitios en internet que ostentan los grandes grupos se limitan a un buscador (por autor, por título); la idea de *stock* disponible para la venta ha reemplazado al catálogo que enorgullecía a las viejas editoriales. (71)

En su libro-manifiesto sobre la edición independiente, Gilles Colleu ve en la atención al catálogo un signo de profesionalización: “El pasaje de la microedición a la edición profesional viene dado por esta toma de conciencia de que un catálogo se moldea, se construye, para ser percibido, comprendido, apreciado por su originalidad y su especificidad” (114). Uno de los rasgos de un buen catálogo es, para Colleu, la “coherencia” (113). ¿Cómo se define la coherencia de un catálogo? En gran parte a través de la repetición, que establece una cohesión entre los títulos. En el caso de las editoriales traductoras, será la repetición de las lenguas de traducción —como los novelistas ingleses en *La Bestia Equilátera*, la narrativa alemana contemporánea en Adriana Hidalgo, la biblioteca coreana contemporánea de *Bajo la Luna*, los autores norteamericanos en la editorial artesanal Barba de Abejas, los franceses o brasileños en *Mardulce* y los autores francófonos en *Dedalus*—; la repetición de los nombres traducidos, que construyen bibliotecas de autor en el seno de las colecciones —la de Kurt Vonnegut en *La Bestia Equilátera*, la de Clarice Lispector o Witold Gombrowicz en *Cuenco de Plata*—; pero también la repetición de una línea estética en las obras incluidas, la promoción de ciertos “posibles literarios” a expensas de otros.

Al mismo tiempo, todo catálogo tiene puntos de fuga, sus inclusiones, no azarosas pero sí menos ostensibles y determinadas. Los editores de Fiordo, el pequeño sello fundado en el 2012 que cuenta hasta el momento con diecisiete títulos (doce correspondientes a la colección “Narrativa” y cinco a “No ficción”) señalan que:

Después de haber publicado algunos títulos, entendimos que el catálogo de una editorial no es nunca el resultado de un programa. Es el programa en su encuentro con el mundo real, las posibilidades y los límites. Cuando empezamos este proyecto, nuestra idea era poner en circulación textos que no se veían, no solo aquellos que conocíamos y ya no estaban en circulación sino también los que fuéramos encontrando y nos pareciera que merecían ser leídos por otros. Esto aplica a nombres nuevos y a autores ya publicados; a jóvenes y a viejos; en español y en otras lenguas [...]. Luego está el mundo real: no se puede publicar todo lo que uno quisiera dar a leer a otros; sería ingenuo pensar un proyecto editorial de esa manera. (Ariza y Cristófar)

La indagación sobre una política de traducción implementada por una editorial tiene el fuerte presupuesto de que la traducción es siempre estratégica. Esta estrategia, como bien lo señala Sapiro en la definición reproducida antes, puede no ser vista como tal por los editores, aunque es cierto que no todos los títulos incluidos en un catálogo corroboran una política de traducción, sino que en el seno del catálogo su representatividad es desigual, algo que depende de cada caso específico.

Aun así, en la implementación de políticas de traducción es posible rastrear ciertas continuidades, al menos en un nivel general. Está claro que la política de traducción de estas editoriales está guiada por la importación de “lo nuevo”, de la novedad, términos que pueden leerse en diferentes niveles. Uno muy superficial y evidente, que funciona casi como un imperativo: traducir lo que no ha sido traducido antes, o retraducir lo que ya había desaparecido del mercado. Aunque, como ya es sabido, la novedad en traducción nunca lo es del todo: detrás de cada nueva obra traducida por una editorial es posible reconstruir la trayectoria de un original, la cual opera de forma determinante, además, en la decisión de importarlo a una nueva lengua. Lo nuevo siempre tiene un respaldo dado por diferentes actos de legitimación previa en otros campos y mercados editoriales. No se traduce nada que no haya pasado por ese filtro, en el que aparecen el éxito de ventas pero especialmente el éxito en diferentes instancias de consagración como el dictamen crítico o los premios literarios, parámetros, estos últimos, fundamentales para estos pequeños sellos que traducen, en gran parte, a autores “distinguidos”, en especial cuando se trata de escritores actuales.³ Este dato no es en absoluto nuevo, sino que habla de mecanismos de consagración que, como lo señala Nora Catelli, “en su vinculación con el mercado, son consustanciales al campo literario y cultural moderno y fueron percibidos ya como problemas desde principios del siglo XIX” (4), que intervienen también en la traducción como práctica y producto editorial.

Cada catálogo, entonces, tiene que apostar a la novedad para lograr la idiosincrasia. Es por esto que las editoriales construyen sus catálogos de

3 Pienso en los autores francófonos traducidos en Dedalus, o en los narradores coreanos, holandeses o islandeses traducidos en Bajo la Luna; en los autores alemanes traducidos en Adriana Hidalgo; en algunos de los autores de La Bestia Equilátera, como Jesse Ball, aunque se trate de una editorial cuya apuesta se centra en escritores contemporáneos, la mayor parte ya fallecidos.

forma excluyente: casi nunca traducen un autor incluido en el catálogo de otra. Y si lo hacen, es necesario buscar la coincidencia en otros factores como la consagración que acabo de mencionar. Esto ocurre con aquellos nuevos autores que gozan de una legitimidad creciente en su campo de origen, a través de diferentes instancias de consagración. Es el caso del joven poeta y narrador norteamericano Ben Lerner, un escritor que en los últimos años acumuló una cantidad importante de distinciones como becas y premios. En el 2013, la editorial porteña Dakota publicó *Ángulo de guiñada* (*Angle of Yaw*), el segundo libro de poemas de Lerner, finalista del National Book Award (en traducción de Guido Herzovich). En el 2015, otra pequeña editorial de poesía, Zindo & Gafuri, publicó una antología del poeta titulada *Elegías Doppler*, que incluye poemas de los tres libros de Lerner (*The Lichtenberg Figures*, *Angle of Yaw* y *Mean Free Path*) más algunos inéditos (en traducción de Ezequiel Zaidenwerg).⁴

Las obras “nuevas” que se incorporan al repertorio de un campo editorial a través de la traducción han circulado, entonces, por un circuito de consagración y han tenido también, como bienes simbólicos pero al mismo tiempo económicos, un recorrido en el mercado. En la definición de la novedad y en su justificación hay otro parámetro relevante que, no obstante, tiene una fuerte indeterminación: el valor de lo traducido. Cada nuevo título publicado por una editorial vuelve a actualizar, aunque sea de modo superficial, esta lábil e intrincada definición. Sin dudas, este valor está definido, en gran parte, por el mercado, no solo porque la producción estética está integrada a la producción de mercancías en general (Jameson 35), sino también por las consecuencias que este hecho ha tenido y continúa teniendo: “la infiltración del valor de cambio (mercantil) en el valor de

4 La misma traducción fue simultáneamente publicada por Kriller71, una pequeña editorial barcelonesa de poesía dirigida por el poeta argentino Aníbal Cristobo. Los sellos comparten autores, en ocasiones han publicado a los mismos —además de Ben Lerner, Mary Jo Bang y Rae Armantrout, tres norteamericanos—, en libros con una apuesta al diseño diferente pero un contenido casi idéntico. Las traducciones son las mismas, firmadas por los mismos traductores, aunque es interesante notar algunos retoques, cuyo propósito es modificar la variedad lingüística a través de algunas sustituciones léxicas. Así, por ejemplo, en un poema de *El claroscuro del pingüino* de Mary Jo Bang —título de la edición española— se lee “coche”, mientras que en el mismo poema de la edición argentina —titulada *Teoría de la catástrofe*— se lee “auto” (algo similar sucede en el caso de Rae Armantrout). Hay además otras mínimas modificaciones que terminan diferenciando ligeramente los mismos poemas.

uso (simbólico), un fenómeno que no ha hecho más que agudizarse en los últimos años”, tal como lo señala Fernández Bravo (9). Pero existe además otra dimensión del valor, ligado a la calidad de las escrituras traducidas: su apuesta formal y estética, su valor literario que es, como lo señala Catelli, una “categoría permeable, huidiza” (4).

En general, los editores retornan a este valor de un modo superficial, debido a una necesidad menos argumentativa que publicitaria, cuyo objetivo obvio es promocionar determinado autor o título y atraer a un lector posible. El tratamiento de esta dimensión del valor se lleva a cabo a través del dispositivo paratextual que los editores montan en torno a sus libros: solapas, contratapas, prólogos de traductor o introducciones firmadas por críticos de mayor o menor prestigio, es decir, por un uso estratégico de los márgenes de la traducción (Venturini, “Márgenes”). Estos paratextos, al mismo tiempo que resumen el argumento, proponen definiciones de la obra en términos de valor a través de la adjetivación o la observación lacónica. La novela de Riikka Pelo publicada en Fiordo es “vigorosa y excitante”, “conmovedora y evocativa”; la novela de Jesse Ball publicada en La Bestia Equilátera es “una fábula luminosa sobre los puntos de contacto entre la memoria individual y la historia colectiva”; Rudy Kousbroek, publicado en Adriana Hidalgo, tiene “una bellísima prosa autobiográfica”. Estas afirmaciones se combinan con las citas de autoridad de escritores renombrados o personajes de la cultura: así, en la contratapa de *Stoner*, de John Williams, el pequeño suceso editorial del año publicado por Fiordo —avalado por la trayectoria internacional del libro (Venturini, “Edición y traducción”)— se citan las opiniones de Bret Easton Ellis, Ian McEwan pero también de Tom Hanks; la popularidad de la figura es otro sello de legitimidad, en especial para aquel lector más ocasional que pueda toparse con el libro.

El seguimiento de esta operación, que se expone en casi todos los volúmenes, forma parte de una rutina editorial y responde, vuelvo a decirlo, a una voluntad publicitaria. Como lo señala Luis Chitarroni, editor de La Bestia Equilátera, en una entrevista reciente: “De creerles a las contraportadas, cada tres o cuatro meses nace un nuevo Proust” (Chitarroni). Algunas pequeñas editoriales, especialmente las de poesía, no hacen un uso estratégico de la contratapa; en su apuesta al diseño material del libro obvian la utilización comercial de este emplazamiento (algo que se corresponde con su circulación: ferias del libro independiente, festivales y otras instancias, pero poca

presencia en librerías y en el circuito comercial oficial del libro), aunque refuercen la instancia paratextual a través de la inclusión de prólogos.⁵ Por su ubicación, por su extensión y la configuración de un discurso crítico, que es altamente variable de un libro a otro, los prólogos constituyen los paratextos más importantes en la definición de la escritura que se traduce, aunque muchos de los títulos traducidos por estas editoriales no los incluyen.⁶

Otro rasgo de las políticas de traducción en el espacio de estas editoriales pasa por la elección de las lenguas de traducción; en esa elección se juega una parte fundamental de la identidad editorial, de la “marca” que diseñan estos sellos. El inglés ostenta una presencia consolidada, aparece en todos los catálogos (en algunos tiene una centralidad casi absoluta, como en dos editoriales muy diferentes: *La Bestia Equilátera* y *Barba de Abejas*). Pero al mismo tiempo, estas editoriales apuestan a la publicación de autores que escriben en otras lenguas, menos fuertes en el “sistema mundial de traducciones”, que han sido definidas como “semiperiféricas” o “periféricas” (Heilbron 254; Sapiro, *Translatio*, “Mondialisation”). La distinción es difusa ya que, como lo señala Heilbron, al contrario de lo que sucede entre las lenguas centrales y semiperiféricas, “las diferencias entre las lenguas semiperiféricas y periféricas son graduales” (262).

Algunas de esas lenguas tienen una tradición importante de traducción en Argentina: el francés (en *Dedalus*, *Mardulce* y, con menor presencia, en *Eterna Cadencia* y *La Bestia Equilátera*); el italiano (*Cuenco de Plata*, *Mardulce*, *Gog y Magog*, *Fiordo*); el portugués (*Cuenco de Plata*, *Adriana Hidalgo*, *Mardulce*, *Dakota*, *Letranómada*, *Interzona*); el alemán (*Adriana Hidalgo*, *Serapis*, *Eterna Cadencia*, *Interzona*) y el ruso (que aparece, sobre todo como una lengua de clásicos⁷). Al lado de esas lenguas aparecen otras, que implican otro tipo

5 Los títulos de Zindo & Gafuri, por ejemplo, caracterizados por llamativas ilustraciones de portada, integran las contratapas vacías —e incluso las solapas— a esa intervención. Los volúmenes de *Barba de Abejas*, exquisitamente confeccionados a mano, tampoco usan sus contraportadas para adelantar información sobre las obras.

6 Entre las editoriales que más los incluyen se encuentran *Eterna Cadencia*, *El Cuenco de Plata* y *Adriana Hidalgo*.

7 La colección “Clásica” de la editorial Colihue, por ejemplo, ha publicado recopilaciones de Pushkin, Turguéniev, Dostoievski o Chéjov; aunque también aparece en los catálogos de otros sellos como *Libros del Zorzar* (Bulgákov) o *Galerna* (Chéjov). Si en Argentina el ruso es una lengua de clásicos se debe, entre otras razones, a lo que señala el traductor Alejandro González: “El principal obstáculo es la adquisición de derechos, que ha sido casi monopolizada por España en los últimos veinticinco años. Eso crea un círculo vicioso: los escritores rusos contemporáneos no llegan a Argentina, el público no los

de apuesta, más arriesgada, especialmente cuando no se traduce un nombre de autor célebre: es el caso del polaco (Interzona, *El Cuenco de Plata*), el neerlandés (Fiordo, *Bajo la Luna*), el finlandés (Fiordo), el islandés (Bajo la Luna), el checo (Fiordo), el coreano (Bajo la Luna, *Adriana Hidalgo*), el chino (*Adriana Hidalgo, Gog y Magog*), el esloveno (*Gog y Magog*) y el japonés (*Eterna Cadencia*). La lista no pretende ser exhaustiva, pero da cuenta de una dispersión notoria en las lenguas de traducción. La elección de estas es un rasgo que ha sido indagado en los trabajos de sociología vinculados con la traducción, especialmente en torno a la oposición entre el polo de gran difusión, marcado por el monopolio del inglés, y el de producción restringida, que apuesta a la diversidad lingüística como una elección forzada, una imposición de la estructura misma del campo editorial nacional (Bourdieu, “Una revolución”; Sapiro, *Translatio*, “Mondialisation”). Podría pensarse —y es algo que habría que revisar en cada caso— que la apuesta a lenguas poco traducidas tiene, en ocasiones, más peso que la calidad de los autores que escriben en esas lenguas.

La promoción de esta “diversidad lingüística” (Sapiro, “Mondialisation” 295) es una práctica doblemente estratégica que permite configurar un catálogo excéntrico e idiosincrático sin afrontar el costo completo de la traducción —que siempre es una práctica más costosa que la publicación de autores vernáculos—. Todos los que escriben en estas lenguas ingresan a los catálogos de las editoriales antes nombradas gracias a subsidios de diversas entidades: institutos de promoción de la literatura, embajadas y otros tipos de organizaciones gubernamentales o programas de ayuda a la difusión del libro. Basta con leer la página legal de todos los volúmenes de autores extranjeros publicados por estos sellos (a excepción de los traducidos del inglés, por supuesto, que al ser una lengua hípercentral no necesita ningún patrocinio externo) para encontrar la misma mención: “Este libro fue publicado gracias al apoyo de...”, al lado del nombre de diferentes patrocinadores: Neerlands letterfonds dutch foundation for literatura, Finnish Literature Exchange, Icelandic Literature Fund, Korea

conoce, los editores no quieren arriesgar aun cuando los derechos no sean caros [...]. Hay algún indicio de que la situación podría cambiar”. Efectivamente, la editorial Blatt & Ríos incluye un título traducido del ruso en su catálogo —*El obelisco* de Vasil Bykov del año 2015, en la versión del traductor ya fallecido, Carlos Sherman— y Dedalus, que cuenta, entre sus editores, con un traductor de ruso, dio otro paso en la difusión de la literatura actual en este idioma con la publicación, en el 2015, del libro de poemas *Todos quieren ser robots*, de Fiódor Svarovski (nacido en 1971).

Literature Translation Institute (KLTI), Service de la Promotion des Lettres de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Conseil des Arts du Canada, Programa de Ayuda de la Publicación Victoria Ocampo, etc. Gisèle Sapiro ha señalado que el énfasis en la diversidad cultural es el resultado de políticas estatales en el mercado mundial de la traducción:

Debido al rol que han jugado la lengua y la literatura en la construcción de las identidades nacionales, muchos países han puesto en marcha políticas de ayuda a la traducción y a la exportación de las obras producidas en lengua nacional, con el fin de favorecer la “irradiación” de su cultura en el extranjero. (“Mondialisation” 295-296)

La posibilidad de obtener financiamiento para una traducción es una de las cuestiones fundamentales en la decisión de importar un autor extranjero, en la mayor parte de los casos resulta una condición *sine qua non*, tanto para los editores argentinos como para los extranjeros (Sapiro, “Les obstacles” 32). Como ya se ha señalado, el subsidio permite afrontar el riesgo económico de una traducción y la publicación de autores en los que los grandes sellos no invierten, por su escasa proyección comercial. Si bien las instituciones (fundaciones e institutos de promoción de literatura) y programas de apoyo a la traducción que actúan como patrocinadores tienen sus propios términos —a veces implícitos⁸— para la adjudicación de subsidios, la mayor parte financia la compra de derechos de traducción, uno de los gastos más significativos.

Otro rasgo de las políticas de traducción de estas editoriales, muy relacionado con el anterior, es la publicación de traducciones indirectas producidas a partir de una lengua relevante. La tolerancia a las traducciones indirectas —“mediadas”, “de intermediación” o “de segunda mano”, como las denomina Gideon Toury siguiendo a Kittel (182)— está ligada, además de una falta de visibilidad de la traducción como práctica, a una necesidad

⁸ Miguel Balaguer, editor de Bajo la Luna, afirma que los institutos están, por lo general, interesados en la divulgación de autores vivos, algo que también señala, en otro reportaje, la editora y traductora de Gog y Magog, Julia Sarrachu, para el caso de la literatura eslovena (“Mis traducciones”). Balaguer menciona que el representante de la Japan Foundation en Buenos Aires rechazó el proyecto de *El libro del haiku* —uno de los libros más vendidos del catálogo de su editorial— dado que no estaba interesado en la publicación de autores clásicos (“Nuestro libro”).

cultural de las literaturas durante su fase de formación, marcada por un enriquecimiento rápido de sus repertorios a través de la importación de nuevos textos, géneros y nombres de autor; esta necesidad responde también, en muchas ocasiones, a intereses y proyectos que exceden lo específicamente literario, como la conformación de un público lector (Willson, *La constelación 41-74*; “Traductores”). Las pequeñas y medianas editoriales literarias recientes, insertas en un contexto de profesionalización de las prácticas editoriales y de la traducción como actividad, ven en las versiones directas, incluso de lenguas “difíciles”, un valor o, en todo caso, la norma impuesta por el oficio.

Esto tiene algunas consecuencias, por ejemplo, en la elección de los traductores. En el caso de lenguas con pocos traductores, estas editoriales están obligadas a recurrir a traductores extranjeros y en algunos casos argentinos que viven hace mucho tiempo en el exterior. Los traductores de la colección “Biblioteca Coreana Contemporánea” publicada en Bajo la Luna, como Kim Un-Kuyng, Yong-Tae Min o Sun-me Yoon, son traductores coreanos que tienen una formación específica en literatura española y/o hispanoamericana (no obstante, en un par de volúmenes aparece la mención de un revisor de la traducción, que es además el director de la colección: Oliverio Coelho). Algunos de los títulos de la editorial Fiordo están traducidos por traductoras españolas como Elena Buixaderas (*El incendiario*, de Egon Hostovský) y Luisa Gutiérrez Ruis (*La portadora del cielo*, de Riikka Pelo). En el caso del neerlandés, el nombre del traductor se reitera de una editorial a otra: así, por ejemplo, Diego J. Puls traduce a Marcellus Emants (*Una confesión póstuma*) para Fiordo, a Rudy Kousbroek (*El secreto del pasado*) para Adriana Hidalgo y a Jan Wolkers (*Delicias turcas*) para Libros del Zorzal. Un factor relevante a considerar es el grado de intervención de los mismos editores en las traducciones firmadas por estos traductores, sobre todo relacionada con una adaptación al público lector argentino.

Precisamente, aunque parezca relacionada con otra cuestión, hay una operación interesante en la traducción que la editorial Fiordo publica de *Una confesión póstuma*, de Marcellus Emants (1848-1923). En la nota que abre el libro, los editores recuperan el valor de la traducción al inglés que el Nobel J. M. Coetzee hizo de la novela, una traducción configurada a partir de algunas decisiones importantes: Coetzee “actualizó” la puntuación, propuso una nueva división de los párrafos, “modernizó” algunos términos

que habían caído en desuso y eliminó otros que resultaban redundantes” (citado en Emants 7). Por eso los editores señalan que:

En la presente edición, hemos decidido conservar esos cambios por considerar que son justificados y favorecen la lectura del texto. Por este motivo, la traducción de Diego J. Puls, que fue realizada a partir del original en neerlandés y conservaba elementos ausentes en la edición en inglés, ha sido revisada por los editores y modificada en el mismo sentido que la versión inglesa. (7-8)

Además de enseñar, de manera ostensible, el grado de intervención de otros agentes en la configuración de una traducción, y en relación con aspectos cruciales de un texto que pueden, incluso, ser muy cuestionados —como sucede con la modernización de la puntuación, ya criticada por Henri Meschonnic (80)—, esta nota editorial expone cómo la traducción al castellano de estas lenguas minoritarias aparece en algunos casos mediatizada por la traducción de una lengua más fuerte como el inglés. Johan Heilbron enuncia una especie de regla:

[C]uanto más central es una lengua en el sistema mundial de traducción, más capacidad tiene de funcionar como un intermediario, o una lengua vehicular, es decir, como un medio de comunicación entre los grupos lingüísticos que son en sí mismos periféricos o semiperiféricos. (264)

Si bien la traducción de Emants se lleva a cabo desde el neerlandés, la traducción en inglés de la misma obra acaba teniendo más peso, incluso, que el original y le da la forma a la traducción en castellano que leerán los lectores argentinos.

La apuesta a la novedad en sus diversos sentidos, la elección de determinadas lenguas de traducción, el recurso a diferentes subsidios y la publicación de versiones directas constituyen algunos de los rasgos de las políticas de traducción en el espacio de las editoriales literarias recientes en Argentina. Dichas políticas no pueden agotarse en el marco de un análisis general, no solo porque cada editorial tiene sus características propias y construye un proyecto específico que en muchos casos está en formación (muchos de los sellos mencionados están en el proceso de constitución de un catálogo) sino

también porque esas políticas tienen su punto ciego, son en cierta medida azarosas e indecibles.

Obras citadas

Ariza, Julia, y Salvador Cristófaro. "Las huellas de la imaginación". *Golosina Caníbal*. Marzo del 2014: s. pág. Web. 10 de octubre del 2016.

Astutti, Adriana, y Sandra Contreras. "Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual". *Revista Iberoamericana* 67.197 (2001): 767-780. Web. 5 de octubre del 2016.

Balaguer, Miguel. "Nuestro libro más vendido es un libro de poesía traducida". Entrevistado por Santiago Venturini. *Bazar americano*. Agosto del 2014: s. pág. Web. 15 marzo del 2017.

Botto, Malena. "Esos raros proyectos nuevos. Reflexiones para la conceptualización de las nuevas prácticas editoriales". *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. 7, 8 y 9 de mayo del 2012. La Plata. Web. 13 de octubre del 2016.

—. "Territorios del presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas". *II Jornadas de Intercambios y Reflexiones acerca de la Investigación en Bibliotecología*. 27 y 28 de octubre del 2011. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Web. 13 de octubre del 2016.

—. "1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial". *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Ed. José Luis de Diego. Buenos Aires: FCE, 2006. 209-249.

Bourdieu, Pierre. "Las condiciones sociales de la circulación de las ideas". *Intelectuales, política y poder*. Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba, 2009. 159-170.

—. "Una revolución conservadora en la edición". *Intelectuales, política y poder*. Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba, 2009. 223-267.

Catelli, Nora. "Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor". *Boletín* 15 (2010): 1-13. Web. 24 de octubre del 2016.

Chitarroni, Luis. "De creerles a las contraportadas, cada tres o cuatro meses nace un nuevo Proust". Entrevistado por Mauro Libertella. *Letras Libres* 209. Mayo del 2016: 22-27. Web. 13 de octubre del 2016.

Colleu, Gilles. *La edición independiente como herramienta protagónica de la bibliodiversidad*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: La marca editora, 2008.

Diego, José Luis de. *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand, 2015.

Emants, Marcellus. *Una confesión póstuma*. Trad. Diego J. Puls. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

Fernández Bravo, Álvaro. “Introducción: elementos para una teoría del valor literario”. *Boletín* 15 (2010): 1-13. Web. 18 de octubre del 2016.

González, Alejandro. “Nada más lejano a mí que esa platónica estupidez de ‘traduttore, traditore’”. Entrevistado por Santiago Venturini. *Bazar americano*. Diciembre del 2015: s. pág. Web. 13 de mayo del 2016.

Gouanvic, Jean-Marc. “Les déterminants traductifs dans les champs source et cible: le cas du roman policier traduit de l'américain en français en Série Noire après 1945”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 22.2 (2009): 119-132. Web. 19 de octubre del 2016.

———. *Pratique sociale de la traduction: Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*. Arras: Artois Presses Université, 2007.

———. *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras: Artois Presses Université, 1999.

Heilbron, Johan. “Le système mondial des traductions”. *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Ed. Gisèle Sapiro. París: Nouveau Monde, 2009. 253-274.

Hidalgo, Adriana. “El verdaderamente importante es el lector”. Entrevistada por Patricio Zunini. *Eterna Cadencia*. 24 de noviembre del 2015: s. pág. Web. 20 de octubre del 2016.

Jameson, Fredric. *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trad. Martín Glikson. Vol. 1. Buenos Aires: La Marca, 2012.

Manzoni, Celina. “¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?”. *Revista Iberoamericana* 197 (2001): 781-793. Web. 13 de octubre del 2016.

Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. París: Verdier, 1999.

Sapiro, Gisèle, ed. “Editorial policy and translation”. *Handbook of Translation Studies*. Eds. Yves Gambier y Luc van Doorslaer. Amsterdam: John Benjamins, 2010. 32-38.

———. “Introduction. Les obstacles économiques et culturels à la traduction”. *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*. París: Ministère de la Culture et de la Communication, 2012. 25-53.

———. “Mondialisation et diversité culturelle: les enjeux de la circulation transnationale des livres”. *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. París: Nouveau Monde, 2009. 275-301.

———. *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. París: CNRS, 2008.

Sarrachu, Julia. “Mis traducciones son parte de mi obra”. Entrevistada por Santiago Venturini. *Bazar americano*. Octubre del 2013: s. pág. Web. 15 marzo del 2017.

Szpilbarg, Daniela. “La vuelta al libro: Representaciones de editores ‘artesanales’ sobre la industria editorial”. *Afuera* 9 (2010): 1-10. Web. 5 de agosto del 2016.

Szpilbarg, Daniela, y Ezequiel Saferstein. “El espacio editorial ‘independiente’: heterogeneidad, posicionamientos y debates. Hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010”. *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. 31 de octubre al 2 de noviembre del 2012. La Plata. Web. 2 de octubre del 2016.

Tabarovsky, Damián. “¿Independientes de qué?”. Entrevistado por Martín Arias y Enrique Schmukler. *Cuadernos LIRICO* 13 (2015): 1-5. Web. 2 de mayo del 2016.

———. “Literatura argentina reciente: cuanto más marginal, más central. La tradición por venir”. *Escritos de un insomne*. Adrogué: Alquimia, 2015. 74-85.

Toury, Gideon. *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción*. Trad. Rosa Rabadán y Raquel Merino. Madrid: Cátedra, 2004.

Vanoli, Hernán. “Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina”. *Apuntes de Investigación del Cecyp* 15 (2009): 161-185. Web. 15 de octubre del 2016.

———. “Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura”. *Nueva Sociedad* 230 (2010): 129-151. Web. 15 de octubre del 2016.

Venturini, Santiago. “Edición y traducción. Notas sobre un corpus de editoriales literarias recientes en Argentina”. *Lenguas vivas* 13 (2017). En prensa.

———. “Márgenes de la traducción: paratextos en los títulos de editoriales independientes de poesía en Argentina (2003-2013)”. *1611. Revista de historia de la traducción* 7 (2013): s. pág. Web. 7 de mayo del 2016.

Vergara, Trinidad, et al. *El libro blanco de la industria editorial argentina. Informe de datos estadísticos*. Buenos Aires: Cámara Argentina de publicaciones, 2015. Web. 30 de octubre del 2016.

Willson, Patricia. *La constelación del Sur*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

—. “La traducción y sus discursos: apuntes sobre la historia de la traductología”. *Exlibris* 2 (2013): 82-95. Web. 23 de octubre del 2016.

—. “Traductores en el siglo”. *Punto de Vista* 87 (2007): 19-25.

Sobre el autor

Santiago Venturini es doctor en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y profesor en las cátedras “Introducción a los Estudios Literarios” y “Teoría Literaria I” de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina. Su tema de investigación es la traducción literaria, desde la perspectiva de los estudios descriptivos de traducción y la sociología de la traducción.

Leer como escribiendo. Deseo y traducción en Aldo Oliva

Bruno Crisorio

Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina

bruno.crisorio@gmail.com

Aldo Oliva permanece aún como un secreto bien guardado dentro de la poesía argentina: elogiado por sus contemporáneos y retomado cada vez con más énfasis por las nuevas generaciones, su obra sigue sin concitar el interés crítico esperable. La reedición en el 2016 de su *Poesía completa* (que había sido publicada por primera vez en el 2003) es una buena ocasión para paliar este silencio. A partir de una serie de traducciones que Oliva realizó tanto de poetas clásicos como modernos (y que aparecen por primera vez en esta reedición), intentaré investigar las modulaciones que la voz de Oliva adquiere en contacto con la palabra del otro, modulaciones personales que darán el tono a su propia poética al tiempo que contrastarán con otras formas más “académicas” de traducir. Finalmente, se instalará la pregunta por el deseo que lleva a un poeta (no solo a Oliva) a traducir a otro.

Palabras clave: Aldo Oliva; traducción; Catulo; deseo; historia.

Cómo citar este artículo (MLA): Crisorio, Bruno. “Leer como escribiendo. Deseo y traducción en Aldo Oliva”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 203-227.

Artículo original. Recibido: 29/11/16; aceptado: 07/03/17. Publicado en línea: 01/07/17.



Reading as Writing. Desire and Translation in Aldo Oliva

Aldo Oliva continues to be a well-kept secret in Argentinean poetry: praised by his contemporaries and increasingly read by the younger generations, his work has not yet evoked the expected critical interest. The 2016 reprint of his *Poesía completa* (which had been published for the first time in 2003) is a good opportunity to break that silence. On the basis of a series of Oliva's translations of both classical and modern poets (which appear for the first time in this reprint), the article inquires into the modulations of Oliva's voice when it comes into contact with the word of the other. These are personal modulations that set the tone of his own poetics, and, at the same time, contrast with other more "academic" forms of translating. Finally, we pose the question of the desire that leads a poet (not just Oliva) to translate another poet.

Keywords: Aldo Oliva; translation; Catullus; desire; history.

Ler como escrevendo. Desejo e tradução em Aldo Oliva

Aldo Oliva permanece ainda como um segredo bem guardado dentro da poesia argentina: elogiado por seus contemporâneos e retomado cada vez com mais afinco pelas novas gerações, sua obra continua sem instigar o interesse crítico esperado. A reedição em 2016 de sua *Poesía completa* (que tinha sido publicada pela primeira vez em 2003) é uma boa ocasião para paliar esse silêncio. A partir de uma série de traduções que Oliva realizou tanto de poetas clássicos quanto de modernos (e que aparecem pela primeira vez nessa reedição), pesquisarei sobre as modulações que a voz de Oliva adquire em contato com a palavra do outro, modulações pessoais que darão o tom à sua própria poética ao mesmo tempo que contrastarão com outras formas mais "acadêmicas" de traduzir. Finalmente, será feita a pergunta pelo desejo que leva um poeta (não somente Oliva) a traduzir outro.

Palavras-chave: Aldo Oliva; Catulo; desejo; história; tradução.

The translation of a poem having any depth ends by being one of two things:
Either it is the expression of the translator, virtually a new poem, or it is as it were
a photograph, as exact as possible, of one side of the statue.

Ezra Pound, citado en *The Translator's Invisibility*

Un poema traducido es un poema (sin más cuando lo es). Cierta irreverencia
lo genera, mucho de ardua pertinencia erótica de la lectura lo configura.

Aldo Oliva, *Versiones*

Aldo Oliva

EL POETA ROSARINO ALDO OLIVA (1927-2000) es una voz inconfundible en la poesía argentina del siglo xx.¹ Su tono, personal y marcado por una erudición que por momentos linda con lo hermético, parecería encontrarse en el cruce exacto entre dos conceptos que, según Yves Bonnefoy, determinan la práctica poética: la vocación y la filiación. Bonnefoy entiende por vocación “la huella de una experiencia siempre atenuada [...] la experiencia del mundo como presencia y no como simple objeto”, y por filiación “la manera en que una conciencia se determina con respecto a otras mentes, halladas en obras de la poesía o del arte, trastocando además su interpretación usual” (142). La pregunta que articula estos dos conceptos, y de la que da cuenta Oliva en varios poemas, es formulada así por Bonnefoy:

1 El silencio crítico que rodea esta obra, elogiada tempranamente por David Viñas, Juan José Saer y Hugo Gola (entre otros), encuentra su explicación parcial en lo que Roberto García llama “los particulares tiempos de Oliva” (en la solapa de la primera edición de la *Poesía completa*), y Sandro Barrella “la sustracción voluntaria a la cadena de montaje de la producción cultural de su época” (22). Cassara hablará por su parte del “anacronismo” de Oliva (112), y Delfina Muschietti del “inevitable fracaso de toda buena poesía” (“Este país”). Todas estas expresiones apuntan de un modo u otro a lo mismo: Oliva (cuya pulsión de escritura, como él mismo dice, era independiente de y ajena a la idea de publicar) se mantuvo siempre al margen de cualquier moda editorial, poética o crítica, construyendo silenciosa y solitariamente su obra en un diálogo sostenido con la tradición occidental, antes que con sus contemporáneos. La potencia de su obra, sin embargo, se demuestra en la influencia creciente que va adquiriendo entre una serie de poetas muy disímiles entre sí: Sergio Raimondi, Osvaldo Aguirre, Silvio Mattoni, entre otros.

¿Cómo aquel que se dedica a atestiguar la presencia reconoce para sí, en ese mismo instante, una familia, cómo va a reinterpretar desde el punto de vista de su intuición una palabra en sí misma poética, pero que su sociedad ha transformado en un hecho puramente literario, cuando no en documento, simple documento, para el psicólogo o el sociólogo? (142)

En el cruce entre experiencia y tradición (otro modo de decir vocación y filiación) encontrará Oliva su propia “Voz”, en palabras de Roberto García, y en este sentido la traducción cobrará una relevancia fundamental para una aproximación a su obra (García, “La ética” 11).²

En el 2003, unos pocos años después de la muerte de Oliva, se publicó en Rosario, a modo de homenaje, una edición de su poesía completa, que tiene un éxito considerable debido, entre otras cosas, a la dificultad para obtener sus libros anteriores, que habían tenido una circulación muy escasa o habían sido publicados en el exterior. Oliva había publicado en vida tres libros de poemas (además de una suerte de ensayo periodístico que fue secuestrado por la dictadura de 1976 y que se consideraba perdido hasta el 2003, cuando fue reencontrado): *César en Dyrrachium* (1986), *De fascinatione* (1997) y *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000). La *Poesía completa* agrega un libro póstumo (cuya primera aparición fue en el 2002 con el nombre de *Una batalla*) que contiene poemas no incluidos en los poemarios anteriores, y una serie llamada “Satura”, en la que Oliva se encontraba trabajando al momento de su muerte.

En la segunda edición de la *Poesía completa* se decide incluir, además de los textos anteriores, una serie de “Versiones”, traducciones de poetas clásicos y modernos: Catulo, Filóstrato de Atenas, Nerval y Baudelaire. La decisión editorial, justificada por Roberto García (prologuista de *Poesía completa*) con base en la imbricación entre lectura crítica y escritura en Oliva (“La ética” 362), tensa la función-autor en la línea planteada por Foucault³ y pone en

2 Dice García: “Reversionar [...] era una capacidad oral en la que se manifestaba el pequeño desvío, imperceptible en la continuidad, que inaugura la posibilidad de lo nuevo”. Y más adelante: “La voz, en la condensación que el poema consigue, es única; ejerce un desvío sobre sus antecedentes. Esa voz encuentra su modulación en la cita. Se asume la Voz” (“La ética” 11).

3 Más que preguntarse si incluir o no un boleto de lavandería en las obras completas de algún autor, como hace Foucault, me parece interesante preguntarse qué hacer con las traducciones que ese autor haya hecho, ya que ahí se toca el límite de la identidad, la propiedad y la relación con el otro.

cuestión el tópico de la “invisibilidad del traductor” que Delfina Muschietti sigue manteniendo (es verdad que de un modo original y complejo) al hablar de la traducción de poesía (“Poesía y traducción”). Sin embargo, esta posición frente a la traducción no carece de antecedentes. Para limitarnos a la poesía latinoamericana, y haciendo un recorte arbitrario y azaroso, se pueden mencionar los siguientes casos:

1) En 1961, el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal publica sus *Epigramas*, que llevan como apéndice versiones libres de treinta y nueve carmina de Catulo y treinta y cuatro epigramas de Marcial. Inmediatamente se reconoció en estas versiones, no una sumisión servil, sino una modernización y actualización de los textos clásicos.

2) El tomo VII de las *Obras completas* de Octavio Paz, que Fondo de Cultura Económica publicó en el 2014, siguiendo ediciones previas que habían sido revisadas por el autor, da cuenta de su obra poética. Allí, bajo el título “Versiones y diversiones”, se encuentran más de trescientas páginas de traducciones de poetas franceses, norteamericanos, suecos, entre otros.

3) En 1997 aparece una serie de “Poemas chinos” que Juan Laurentino Ortiz (otro poeta cuya obra, silenciosa en un principio, ha ido creciendo hasta ocupar un lugar insoslayable en las letras argentinas) tradujo a partir de un viaje que realizara a China en 1957. Lo interesante es que Ortiz no sabía chino, y vertió los poemas al español en un diálogo con los autores de los textos originales, que se dio principalmente en francés. La edición que en el 2010 compila estas traducciones las considera parte de la poética de Ortiz, debido a la fascinación que este sentía por lo oriental. En el prólogo, Guadalupe Wernicke afirma: “toda cultura que despierta algo en nosotros es parte de nuestra escritura de un modo inevitable” (5).

4) Finalmente, en *Los poemas de Sidney West (Traducciones III)* (1969), y luego en algunos apartados de *Cólera buey* (1971), Juan Gelman revaloriza la fecundidad de la traducción por el camino inverso, al presentar sus poemas como traducciones.

Estos ejemplos, que podrían multiplicarse, apuntan hacia una relación con la palabra ajena que excede el ámbito de la poesía pero que encuentra allí una expresión radical. Justamente porque la poesía es “intraducible”, es decir, justamente porque en ella los fantasmas y las inyunciones⁴ del

4 Véase Derrida, *Espectros de Marx*. Los traductores explican que este término es traducido a veces por “orden terminante”, pero que por motivos ligados a la coherencia lexical del

original asedian al traductor de un modo que no ocurre en otros géneros y discursos (en un poema, ¿debemos atender al sentido, al sonido, a la sintaxis, a las imágenes y metáforas que pueden perder parte de sus connotaciones en el traspaso?), es que la traducción se vuelve motor del propio deseo y de la propia escritura. En el caso de Aldo Oliva (y de los otros poetas también), la cuestión no se juega en la fidelidad o infidelidad a la letra del original, sino en la chispa que se produce al contacto con el poema y que enciende tanto al sujeto lírico como al texto extranjero, que sin ella permanecería muerto, anquilosado, reducido a cenizas (la imagen de las cenizas, lo veremos, es importante a la hora de abordar la relación que Oliva mantiene con la tradición).

El deseo y las cenizas. “La escritura de Severino”

Como vimos, Roberto García justifica la inclusión de las “Versiones” de Oliva en su *Poesía completa* refiriéndose a la relación inextricable entre lectura crítica y escritura. Y es que la traducción, precisamente, borraría ese límite entre lectura y escritura, o por lo menos lo volvería difuso y permeable. Esto queda de manifiesto en el caso de las traducciones de los poemas de Baudelaire, “Recogimiento” y “La belleza”, y de Nerval, “Myrtho”. Las primeras fueron leídas por el autor en una charla brindada en 1996 en el bar La puerta, en Rosario (y publicadas luego en la revista *Endymion* en el año 2000), mientras que la última forma parte de una lectura comparativa de las poéticas de Nerval y de César Vallejo, presentada en 1997 en una jornada crítica de la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario (la traducción del poema fue publicada en la revista *Mirto* de Rosario en el 2015). En estos acercamientos críticos, Oliva trama la justificación de su traducción en el análisis de los poemas, de modo tal que la interpretación se vuelve indiscernible de las decisiones métricas y terminológicas.

Si esto es así, si la traducción es un modo, quizás privilegiado, de la lectura en lo que esta tiene de interpretativa y creativa a la vez, se justifica entonces que nos detengamos por un momento en otro poema antes de pasar a la traducción del “Carmen” de Catulo que pensamos analizar aquí. Este otro poema, titulado “La escritura de Severino (Movimiento de danza)”, aparece

texto de Derrida, prefirieron crear una palabra basada en el verbo español “inyungir” (“imponer algo a alguien”).

en su primer libro de poemas, *César en Dyrrachium*, y nos permitirá pensar las modulaciones que la voz y la escritura de Oliva adquieren en su contacto con los textos del pasado.

El poema, como tantos otros de Oliva, vuelve ya desde el título sobre la escritura, sobre la poesía misma y el acto por el que adviene al mundo: “En el cósmico exilio cursa el ser en desánimo / y nace la palabra” (*Poesía* 115). La palabra poética surge de la disposición melancólica del sujeto, que es expresión de la separación irrestañable entre las palabras y las cosas, y entre el sujeto y el mundo. Si hay poesía, si hay palabra original, es porque no hay verdad última y definitiva, sino que debe crearse. En el exilio cósmico, abandonados de Dios y de la Verdad, es que la palabra sigue siendo creadora y no mera repetición. Sin embargo, los versos que paulatinamente van “naciendo” en el poema (tres palabras primero, luego cinco, luego dos versos completos),⁵ son el comienzo de la estrofa 97 del Canto XII de la *Jerusalén libertada*, de Torquato Tasso, en italiano en el texto de Oliva: “Non di morte sei tu, ma di vivaci/ Ceneri albergo, ov’è riposto amore”.⁶ La palabra tiene un nacimiento doble, entonces, de acuerdo con una dinámica (un “movimiento de danza”) indicada por los versos de Tasso. El albergue de las cenizas vivaces (vívidas y brillantes) no es sino el propio texto, que vuelve a encenderse al contacto de la visión poética.

Oliva, hablando de Baudelaire, decía que la visión “es más que la mirada, es la mirada como insuflada por el deseo” (“Charla” 13). Si recuperamos la etimología de la palabra *insuflar*, es claro que la mirada deseante, erótica, sopla las cenizas que parecían apagadas definitivamente y les infunde nueva vida.⁷ Este renacimiento de la palabra también hace ingresar al sujeto en el

5 Hay una búsqueda persistente de Oliva por hendir el instante a fin de poetizarlo, como se ve en los poemas “Epigráfica del Ehret. III” y “Relojes”, o las dos composiciones tituladas “El instante” (*Poesía* 102-103, 117-118, 154-155 y 307). En “La escritura de Severino”, el instante originario se fragmenta y disloca, por lo que los dos versos van a ir conformándose progresivamente: primero “Non di morte”, luego “Non di morte sei tu”, finalmente los versos completos (a su vez un fragmento de una estrofa, un canto, un poema épico).

6 “No de muerte eres tú, sino de vivaces / cenizas albergue, donde se aloja el amor”. Esta y las demás traducciones del italiano son mías.

7 En una entrevista publicada en el suplemento “La mancha”, el psicoanalista Edgardo Haimovich analiza la relación entre ley y deseo de un modo que puede extrapolarse a la que Oliva propone entre poema y traducción. Dice Haimovich: “Habitualmente se suele plantear la oposición entre el deseo y la ley como si la ley fuera un obstáculo que impone un límite al deseo, o como si el deseo implicara una transgresión o un desborde

habla, abandonando la melancolía que era su situación inicial. Bonnefoy explica que la melancolía es la incapacidad de transformar la lengua en habla (172): si el habla implica la apropiación de la lengua por parte de un locutor, que en el mismo gesto se configura como sujeto, el melancólico no puede realizar esta apropiación, y por lo tanto, perdido en un océano de símbolos que no le atañen, es también incapaz de afirmar sus deseos e intereses. En este poema, y en Oliva en general, el pasaje de la melancolía a la escritura (aunque la primera no deje de reaparecer) no se debe solamente a la apropiación de la lengua, sino también de la palabra del otro.

Pero aún nos queda un elemento por determinar: ¿quién es Severino? ¿Qué papel juega en el poema? Después de todo, el poema de Oliva se llama “La escritura de Severino (Movimiento de danza)”. Severino Ferrari fue un poeta italiano de la segunda mitad del siglo XIX, amigo de Giovanni Pascoli, que comentó una edición de la *Jerusalén libertada* de Tasso. Respecto a los versos de Tasso que aparecen en el poema de Oliva, Ferrari comenta: “Vivaces etc.: parece llamar vivaces a las cenizas porque dan vida al Amor” (136).⁸ Como ya señalé, la imagen de las cenizas es muy frecuente en la obra de Oliva, como metáfora de su propia concepción histórica y poética. Podemos imaginar al autor, apasionado lector de Tasso, leyendo la edición comentada por Ferrari y llegando a esta estrofa que vincula cenizas y deseo. La escritura de Severino, al comentar estos versos, iniciaría el movimiento de danza que continúa con Oliva y prosigue (en potencia interminable) con los lectores del poema del rosario, quienes recogemos las cenizas y las transformamos en amor, en deseo, en una nueva escritura.

a la ley. Sin desestimar esta dimensión conflictiva entre los términos resulta pertinente abordar los diversos modos en que se imbrican. La relación puede pensarse a partir del doble carácter del genitivo: la ley puede ser deseada, pero también la ley puede ‘desear’, o mejor dicho, ser soporte del deseo [...]. Esa es una de las cuestiones a pensar: de qué modo el núcleo interpelativo de la ley, el deseo que anida en ella, es un llamado al sujeto [...]. El deseo es lo que introduce la falta en el corazón de la ley, lo que la torna inconsistente. Pero es esta inconsistencia la raíz de su potencia subjetivante” (27-28). En el terreno que nos ocupa, decir esto es lo mismo que afirmar que las traducciones existen porque la traducción es imposible. El mandato (la inyunción, diría Derrida) que emana del poema y que exige su traducción, o simplemente su lectura, parte justamente de su inconsistencia, donde se aloja el deseo. El deseo de poema en Oliva (del mismo modo en que Haimovich habla de “deseo de ley”) es, un poco hegelianamente, deseo del deseo que circula en el poema, y que no pide una atención reverencial y pasiva sino un encuentro amoroso del que no salgan indemnes ni el poema ni el sujeto que lo lee y lo traduce.

8 “Vivaci ecc.: par che chiami vivaci le ceneri perché danno vita ad Amore”.

Resiste, Catulo

Hasta aquí vimos un modo, ciertamente significativo, en que la palabra del otro ingresa en la poesía de Oliva. Pero la traducción, estrictamente hablando, aún no ha aparecido: de hecho, los versos de Tasso aparecen en “La escritura de Severino” en su lengua original, como incrustaciones que permanecen irreductibles y violentan la lengua materna del autor, la hacen salir de sí misma y problematizan su identidad. Oliva somete su propia lengua a una serie de tensiones que podríamos llamar internas: una sintaxis marcada fuertemente por el hipérbaton (que la acerca al latín), presencia importante de galicismos, arcaísmos e incluso neologismos, cuando no la directa ruptura de los elementos significativos del idioma, en la línea de Vallejo o e. e. Cummings. Pero las tensiones son también externas, ya que las palabras extranjeras no se domestican al ingresar en la poesía de Oliva, sino que obligan a la propia escritura a “extranjerizarse”.⁹ Además del poema analizado, el italiano vuelve a aparecer al final del extenso poema “Ese General Belgrano”, en los versos de Pavese, “verrà la muorte e avrà i tuoi occhi” (*Poesía* 290);¹⁰ el francés, por su parte, aparece en el verso de Nerval “et l’Olympe un instant chancela vers l’abîme” (“Muere Nerval” 114), y en una frase imaginaria de Robespierre: “Tu peux courir la chance / d’être guillotineé” (“Relojes” 117).¹¹ Estos ejemplos apuntan hacia un extrañamiento no solo del sentido, sino también del sonido, del ritmo y de la sintaxis, ya que dificultan la comprensión pero también complejizan la lectura y la oralidad, que en Oliva nunca deja de estar presente. Incluso la grafía es violentada en el caso (extremo) del poema “Clepsidra”, que agrega un verso en griego: “ἐν τῷ ἐμῷ ὕδατι”.¹²

En las traducciones, obviamente, es otra cosa. Más allá de los nombres propios, la lengua de los poemas se adecúa a los límites más o menos estables del español. Lo que me interesa mostrar aquí no es cómo la voz o

9 La distinción entre una traducción “domesticadora” y una “extranjerizante” recorre la propuesta de Venuti, en *The Translator’s Invisibility*. El límite de la traducción extranjerizante sería esta no-traducción que propone Oliva.

10 “verrá la muerte y tendrá tus ojos”.

11 “y el Olimpo un instante tambaleó hacia el abismo”, “tú puedes correr la suerte/de ser guillotinado”.

12 El fragmento significa, literalmente, “en mi agua”; más precisamente, significa “en mi tiempo del agua [de la clepsidra]”, ya que hace referencia a la clepsidra (reloj de agua) que medía los tiempos de habla de los oradores en el tribunal o en el ágora.

la escritura ajena invaden e informan la propia producción, sino cómo la propia voz se infiltra en el poema ajeno, de tal modo que el resultado ya no remite exclusivamente al autor original (si es que después de todo lo expuesto se puede hablar de origen con inocencia) sino que, como Jano, tiene dos caras. O, quizás, un único rostro indiscernible en el que los perfiles de ambos autores se desdibujan y los límites se borran. El poema elegido para analizar esta cuestión es “Carmen VIII” de Catulo, acompañado de la versión propuesta por Oliva.

Sin embargo, antes de pasar a los textos, unas palabras respecto a la elección misma de este “Carmen” por el autor argentino. Venuti ha señalado que la política de las traducciones se juega no solo en el modo en que se traduce un texto sino en la selección misma de qué es lo que se traduce o debe traducirse en un momento determinado. En forma análoga, podemos decir que cuando un poeta traduce a otro, la poética de la traducción se juega no solo en el cómo, sino también en el qué; sobre todo en un caso como el de Oliva, quien, a diferencia de Octavio Paz (por ejemplo), dio a conocer apenas un puñado de versiones.¹³

En esta lógica, puede pensarse que la búsqueda de Oliva en la tradición occidental encuentra un eco, o una afinidad electiva, en el trabajo de Catulo sobre la poesía helenística (Calímaco, Apolonio de Rodas, entre otros). Catulo sería ya un traductor, sobre todo en los *Carmina maiora*, pero al igual que Oliva en un sentido activo y productivo. Si en el siglo XIX se pudo sostener que los poemas mayores eran simplemente imitaciones, el siglo XX ha demostrado que estos poemas son, cuanto menos, “una auténtica recreación de los textos precedentes, con el sentido romano de la *emulatio*, es decir, la idea de producir una obra que superara lo anterior y se constituyera en culminación de un género” (Galán xxvi). Esta recreación de la que habla Galán, si quitamos la pretensión de superar una obra anterior (lo que implicaría una linealidad en la historia que Oliva sin dudas impugnaría), es lo que el poeta argentino entiende por “irreverencia” y “pertinencia erótica”.

¹³ *Poesía completa* incluye diez traducciones: tres de Catulo, cuatro de Filóstrato de Atenas, dos de Baudelaire y una de Nerval. Roberto García, el editor del texto, afirma que entre los papeles de Oliva encontró otras traducciones empezadas, pero, de forma consecuente con lo que plantea este trabajo, decidió no incluirlas porque allí “no aparecía la voz de Oliva” (según me lo refirió en una conversación).

Ahora sí, pasemos a los poemas (tabla 1):

Tabla 1. Poema “Carmen VIII” de Catulo y la versión propuesta por Oliva

Miser Catulle, desinas ineptire, et quod uides perisse perditum ducas. fulsere quondam candidi tibi soles, cum uentitabas quo puella ducebat, amata nobis quantum amabitur nulla. ibi illa multa tum iocosa fiebant, quae tu uolebas nec puella nolebat. fulsere uere candidi tibi soles. nunc iam illa non uult: tu quoque, inpotens, noli, nec quae fugit sectare, nec miser uiue, sed obstinata mente perfer, obdura. uale, puella, iam Catullus obdurat, nec te requiret nec rogaribit inuitam. at tu dolebis, cum rogareris nulla. scelestā, uae te! quae tibi manet uita? quis nunc te adibit? cui uideberis bella? quem nunc amabis? cuius esse diceris? quem basiabis? cui labella mordebis? at tu, Catulle, destinatus obdura.	Abandona el ridículo, desdichado Catulo; y lo que ves que ha muerto considera perdido. Un tiempo, albos, ardientes rayos de un sol, 5 al fulgurar, tu poseías, cuando pertinaz, en la muchacha, sucionado, recaías: la que amamos cual ninguna 10 debe ser amada. Allí, en donde los copiosos goces resurgían: los que tú deseabas 15 y a la muchacha no desencantaban. Ciertamente, poseías el fulgurar de un sol, rayos albos, ardientes. Ahora, ya ella no lo quiere; 20 tú, entonces, impedido, tampoco. No aceches a quien huye, ni agobiado vivas, sino, con ánimo obstinado, paciente, resiste. Adiós, muchacha. Ya resiste Catulo, 25 no te persigue —violentándote— ni ruega. Mas, no hallándote rogada, dolorida estarás. Ay de ti, pérvida! Qué vida te reservas? Quién ahora se te ofrenda? 30 Por quién bella eres vista? A quién hoy amarás? A quién se dirá que perteneces? A quién has de besar? Qué labios morderás? Pero, tenaz, tú, Catulo, 35 resiste.
(Poesía 18)	(369-370)

Lo primero que notamos es una destrucción de la forma. Catulo presenta una estrofa de trímetros yámbicos hiponacteos (Galán XLVI). Oliva no hace ningún intento (como sí lo hace en otras traducciones) de respetar la métrica del original o de encontrar un equivalente en el español. En cambio, recuperando las experimentaciones de César Vallejo y Oliverio Girondo (entre otros), y las suyas propias, trabajará sobre la descomposición de versos canónicos del español. El primer verso es un alejandrino, el segundo y el tercero son heptasílabos (alejandrinos partidos por su cesura), y a partir de allí la métrica se descompone, volviéndose altamente irregular. Se reconocen, sin embargo, vestigios de versos tradicionales (eneasílabos, endecasílabos o dodecasílabos), y, fundamentalmente, la presencia espectral del alejandrino se mantiene a lo largo del poema: ya sea en la reaparición de versos heptasílabos (versos 28, 30 y 31) o al interior del verso mismo, cuando la puntuación señala un heptasílabo interno (“Ya resiste Catulo” en el verso 25; “no hallándote rogada” en el verso 27; “¿Qué vida te reservas?” en el verso 29; “¿A quién hoy amarás?” en el verso 32). Finalmente, en el verso 34 volvemos a tener un alejandrino: “¿A quién has de besar? ¿Qué labios morderás?”.

Además, si en el original la pausa sintáctica y semántica coincide con la pausa métrica —incrementando la tensión emocional del poema, de acuerdo con Thom (17)— Oliva traba sus versos mediante el uso casi constante del encabalgamiento. Estos dos procedimientos (la descomposición de la métrica tradicional, el encabalgamiento) recorren la obra poética de Oliva y señalan la diferencia irreductible entre el modo de concebir la traducción de Oliva (que, si recordamos las traducciones de Juan Laurentino Ortiz, de Cardenal, o del mismo Pound, puede considerarse como sinédoque de la traducción de los poetas) y el de Muschietti (sinédoque quizá del modo “crítico” de traducir).¹⁴ Muschietti indica la necesidad de “dejarse tomar por esa voz, por

14 Esta generalización, como todas, corre el riesgo de ser abusiva y simplificadora, soslayando las diferencias tanto entre las traducciones realizadas por distintos poetas, como aquellas teóricas que se dan entre los traductores “críticos”. En este último caso, por ejemplo, no es la misma “invisibilidad del traductor” la que defiende Muschietti y la que ataca Venuti; y ambos se oponen por igual a cualquier traducción “domesticadora” o “normalizadora” que adecúe el original (como en un lecho de Procusto) a los cánones lingüísticos e ideológicos de la lengua de llegada. Como este no es el tema del trabajo, señalaré solamente que con esta distinción entre los modos poético y crítico de traducir apunto al carácter creativo y original del primero (recuperando así la etimología del término *poiesis*). La fidelidad a un texto anterior (sea fidelidad a

esa respiración” del poema original (“Poesía y traducción” 13), escapando a las tentaciones del traductor-narcisista, “que hace escuchar su voz en lugar de la respiración del original” (16). Oliva, en cambio, insufla deliberadamente su propia respiración en el poema de Catulo, convencido de que es el único contacto deseante, y por lo tanto vivo, con un texto ajeno. Por lo mismo, no respeta el dibujo gráfico del original ni sigue la sintaxis del texto de partida y sus encabalgamientos (Muschietti, “Poesía y traducción” 32).

La configuración temática, temporal y personal de Oliva, por el contrario, respeta la de Catulo. Temáticamente, el sujeto lírico constata el desdén por parte de su amada, intenta forzarse a corresponderle en sentimiento (imaginando que su desinterés tal vez le cause a ella dolor) y, al no lograrlo, se mantiene en la ardua posición de resistir. El desenvolvimiento del tema es seguido fielmente por Oliva. Lo mismo ocurre con la temporalidad, que en ambos textos presenta una estructura de anillo: presente de la enunciación, el poeta se exhulta a sí mismo, se invita a resignarse y resistir; pretérito, se recuerdan los tiempos pasados y felices; presente, nueva exhortación; futuro, se pregunta qué será de la amada ahora que Catulo no la busca; última exhortación. También en cuanto al trabajo con las personas gramaticales, se respeta el pasaje de Catulo como receptor a Catulo como tercera persona, correlativo con el pasaje de la amada como tercera persona a su interpelación directa. El único matiz que propone Oliva en este sentido es la división en estrofas, que guía la lectura en un sentido levemente diferente, resaltando, más allá de la estructura anular, dos momentos: un presente orientado al pasado y un presente orientado al futuro.

En la selección léxica y en la organización métrica y sintáctica (es decir, en la disposición de esos elementos léxicos en el verso, de modo que la palabra cobre más o menos intensidad), encontraremos otros motivos que nos reenviarán a la poética de Oliva y a la lectura creativa que este hace de Catulo. Empecemos por el segundo verso. Si, como dice Tinianov, el final de verso es una posición altamente evidenciada, debemos prestar atención a la palabra *muerto* con que Oliva traduce el *perisse* latino. Si bien es una traducción aceptable, la mayoría de las versiones (Catulo, *Poemas* 70, *Poesías* 55, *Poesía* 19; Cardenal *Catulo/Marcial* 43; Thom 15) prefieren *perdido* (*lost* en el caso de Thom): es una acepción más corriente, permite recuperar la

la palabra, o a la respiración y el fantasma como quiere Muschietti) cede aquí terreno para que aparezca la propia “Voz” del poeta traductor.

paronomasia *perisse/perditum*, y también (al menos en el caso de Thom) mantiene la contradicción entre la actitud calculadora y distante que Catulo pretende mantener y la pasión que lo consume. Oliva traduce “y lo que ves que ha muerto / considera perdido” (*Poesía* 369). Es claro que, en ambos textos, si se pudiera olvidar lo perdido no habría poema. El poema en sí mismo es el intento de conjurar el amor y la constatación de la impotencia para lograrlo: el *obdurat / resiste* del final, al que volveremos, no deja de recordar la fuerza que la amada sigue ejerciendo sobre el sujeto lírico.

En “La escritura de Severino”, la palabra venía a romper con la melancolía, con la noche negra de la muerte, para provocar el nacimiento a partir de las cenizas; aquí, en forma complementaria, la plenitud de la vida tampoco puede dar lugar al poema. Ni la plenitud ni la muerte son el ámbito del poema, sino esa zona intermedia, una plenitud horadada o, por el contrario, un vacío donde refugia intempestiva y brevemente la luz del instante (como ocurre, por ejemplo, en los poemas “Aurora” y “Plenilunio”) (*Poesía* 246, 249). Para esta zona intermedia, indiscernible entre la muerte y la vida, la luz y la oscuridad, Oliva acuña las imágenes de las cenizas, como ya vimos, y de las sombras. Y es en esta lógica que cobra relevancia la selección del término *muerto*: lo muerto que, sin embargo, no está perdido, que sigue actuando y movilizando el deseo, es la amada pero también es el latín (una lengua muerta) y el propio Catulo como poeta clásico. Así como Catulo es consciente de que su poema nace de esa imposibilidad de perder lo perdido (de hacer duelo), Oliva sabe que su voz nace de un diálogo con los muertos.¹⁵

El poema continúa recordando el tiempo en que esa plenitud fue posible, debido a la comunión con la amada. Que ese tiempo no es el presente de la enunciación queda claro por el tiempo verbal y también por el *quondam*:

15 La imagen de las cenizas reclama a su modo la del fénix, presente en los poemas “Balada de la Cárcel de Redes” y “El enigma sedente del bar” (publicados en *De fascinazione*). Si bien ambos poemas, como toda la obra de Oliva, son altamente complejos, la relación entre cenizas, deseo y creación se vuelve evidente. En “Balada”: “¿La lágrima, pendular, / del ojo de Eros / es la inmarcesible / perduración / de la ceniza del Fénix? / [...] / huellas de fuego / impresas / en la urdimbre del futuro” (*Poesía* 146-147). En “El enigma”: “Y ahí estás, amor ardido, / llama en consumación / nunca consumida; no fue el fútil fénix, / sino el deseo que lo concibió” (193). El deseo del poema, que vuelve a encender las cenizas del pasado, lleva implícito por lo tanto una relación con lo muerto, se trate de textos, personas, autores o experiencias. Es por eso que en el poema “Mercado de poesía” (de *Ese General Belgrano*) Oliva critica un tipo de poesía, soberbia y vana, inane, que no atraviesa las regiones oscuras de la palabra: “Tú, vacua desdicha palabrera, / no eres de la vida, ya que / no eres de la muerte” (230).

una vez, alguna vez, un día. Galán traduce el verso 3 del poema del siguiente modo: “brillaron alguna vez para ti resplandecientes soles” (19). Como señala Thom,

En el verso 3 ya no existe la posibilidad de una visión clara. *Fulsere... candidi soles* (v. 3) refleja una luz abrumadora, enceguecedora. Ningún testigo puede “ver” o mirar esta luz; ningún testigo podría ignorar el impacto de esta luz, tampoco. (18)

Si la poesía “no busca lo que falta sin más, sino que persigue lo que hace falta discernir”, como dice García respecto de Oliva (“La ética” 47), es claro que el momento de los resplandecientes soles no es el propicio para la poesía. En Oliva esto se exacerba por la contradicción formal entre el sentido, el recuerdo de momentos livianos y sencillos, y una sintaxis trabada por el encabalgamiento y el hipérbaton: “Un tiempo, albos, / ardientes rayos de un sol, / al fulgurar, tú poseías”. El verso enraece, oscurece la luminosidad del sentido. Más adelante, Catulo repite el verso (con el solo cambio de *quondam* por *vere*); Oliva rechaza el paralelismo y traduce: “Ciertamente, poseías el fulgurar / de un sol, rayos / albos, ardientes”.

Es posible que el recorrido de la poesía desde Catulo hasta el siglo xx permita que todavía podamos leer en el original el *pathos* que recorre el poema y que ha llevado a interpretar varios textos del poeta latino como la traducción directa de sus sentimientos (obviando la evidente destreza formal de que dan cuenta), y que hoy aparezca como algo afectado. Desde el Romanticismo, los poemas más expresivos se nos antojan constreñidos por la estructura formal cuando esta es demasiado rígida. El paralelismo se presentaría entonces como un recurso estético que, en lugar de acercar la experiencia amorosa al lector, la aleja. Sin embargo, como venimos viendo (y como constata una lectura atenta del original de Catulo), el poema no da cuenta de la inmediatez del sentimiento amoroso, sino que surge de esa zona intermedia entre la pasión y el duelo. La explicación de esta transformación que sufre Catulo en manos de Oliva debe, creo, buscarse en otro lado, vinculándose con cuestiones específicas de la poética del argentino. Ya llegaremos a eso.

En la primera estrofa de la versión de Oliva, el verso 12 tiene una sola palabra: *Allí*. Este procedimiento es común en el autor y remite a la referencia

textual de los deícticos.¹⁶ La segunda, en cambio, tiene dos versos que repiten una misma y única palabra: *resiste* (versos 24 y 36). Esta palabra da el tono a la estrofa y al poema en su totalidad. *Resiste* traduce el latín *obdura*, que aparece al final de los versos 11 y 19. Galán también propone *resiste*, aunque en la primera aparición evita la posición de final de verso. Ramírez de Verger elige *mantente firme* (55-56), al igual que Thom, *be firm* (15). La versión de Soler Ruiz, en prosa, prefiere *aguanta* (70-71). En cualquier caso, queda claro que ninguna versión (y tampoco el original de Catulo) otorga al término la importancia que le da Oliva, al descolgarlo del verso al que pertenecía para hacer de él una unidad por sí mismo.

Esta relevancia excede el poema, para formar una constelación con la demás producción de Oliva, que puede considerarse ciertamente una poesía de la resistencia. Bajo el signo de la derrota —Oliva tiene un poema titulado “Oda a la derrota” (Poesía 156-158), derrota amorosa en este caso, pero que en otros poemas es política— la resistencia se revela como el camino entre la melancolía, el aferrarse rígidamente al pasado, y el olvido conformista. Roberto García, en “Sobre las versiones poéticas de Aldo Oliva”, vincula directamente el “fulgurar” de la traducción de Catulo con uno de los poemas políticos más fuertes de Oliva, “Aliter”:

Los rayos albos que fulguran en el principiar del amor remiten a la blancura de la luz de la mañana, son homólogos a la imagen de la visión poética de “una incierta moneda / congregó al oro cándido / que alumbraba el espacio”, justamente en su poema “Aliter”.¹⁷

Si mediante el brillo, del sol y de la moneda, se puede aunar la visión amorosa y política, también puede instaurarse la analogía entre la resistencia amorosa y la política, ya que ambas operan en esta zona umbría entre la presencia perdida y el olvido imposible. Y así se comprende otro desvío muy marcado que Oliva opera sobre el texto de Catulo: allí donde el latino escribe “amata nobis, quantum amabitur nulla!”, Oliva vierte “la que amamos cual

16 Véase, por ejemplo, “Muere Nerval” (113-114), y el poema “II” de la “Epigráfica del Ehret”, puntuado por la anáfora de la palabra *Ahora*.

17 El texto de García, una versión más extensa de aquel que introduce las traducciones en la *Poesía completa*, permanece inédito y fue cedido personalmente por el crítico, a quien le estoy por ello agradecido.

ninguna/ debe ser amada". Más allá de la partición del verso, lo interesante es el exceso de la traducción, que agrega una dimensión deónica que no estaba en el original. El amor del sujeto lírico se presenta en el texto de Oliva como un acto de *hybris* o desmesura, una transgresión del orden impuesto y del lugar reservado a los mortales, que trae como consecuencia la desdicha y la miseria. El amante desea lo que no debe desearse, del mismo modo que el militante político (en un caso el amor incondicional de la mujer, en el otro la revolución), y ambos resisten las consecuencias de este deseo.

Pero esta derrota, consecuencia de la desmesura del deseo, no se acepta pasivamente. El "Carmen VIII" de Catulo es la respuesta a esa derrota, la transformación de la noche negra del dolor inerte en palabra y en un nuevo deseo: deseo del poema. Nuevamente, podríamos decir, "cursa el ser en desánimo y nace la palabra". O como escribe Oliva en "Oda a la derrota", recuperando la homonimia que encierra la palabra ("acción de derrotar o ser derrotado" y "camino o senda"): "Si sabes la derrota, / sabrás el tránsito,/ el sudor del ser/ que se derrama/ y se transmuta" (Poesía 157). Por eso la resistencia es en cierta forma proteica, no cristaliza en el pasado sino que continúa el movimiento existencial, poético o político mirando hacia adelante. El sujeto lírico no petrifica el pasado, no lo fija en una forma inmutable y definitiva porque este siempre muta en su relación con el presente y con el futuro. La descomposición del paralelismo que Catulo planteaba entre los versos 3 y 8 obedece, creo, a una necesidad de señalar formalmente esta inestabilidad del pasado en la constelación que forma con el presente y el futuro.

Traducción e historia. César en Dyrrachium

El presente trabajo forma parte de una investigación en curso que pretende estudiar los múltiples y complejos vínculos que la poesía de Oliva establece con la historia. La historia argentina, pero también la occidental en un sentido amplio, son intereses recurrentes en su obra: el ejemplo más evidente es el último libro de poemas que el autor publicó en vida, *Ese General Belgrano y otros poemas*, pero ya en los libros anteriores, incluidos en su *Poesía completa*, se encuentran poemas que tematizan la Revolución francesa ("Relojes" 117-118), la Revolución husita en Bohemia ("Titirimundi" 128), la Guerra civil romana entre César y Pompeyo ("Diégesis a Lucano"

61-75), entre otros; o bien que, de modo más o menos directo, reflexionan teóricamente sobre la historia. Un poema de *Ese General Belgrano*, llamado “Solapadas historia y arte”, parece confirmar la intuición de que estos vínculos con la historia son impensables fuera del recorrido que el autor traza por la tradición artística de Occidente. Si esto es acertado, la traducción operaría entonces como un eje que articula ambos planos: no solo porque nuestro modo de acceder a la historia es principalmente a través de documentos escritos, sino porque, del mismo modo que las obras y los textos poéticos del pasado, la historia debe actualizarse en el sentido benjaminiano, entrando en un contacto fulgurante con el presente del cual ninguno de los dos saldrá ilesos. La idea de “legibilidad histórica” de la que habla Benjamin (465) implica una traducción de la historia, que pone en entredicho la distinción entre fidelidad e infidelidad al pasado porque lo que se respeta es el movimiento del deseo y no la letra muerta.

Es por eso que al conocido adagio “traduttore, traditore” hay que agregar, como ya han hecho varios autores, un tercer término que comparte la raíz etimológica con *traición*: la *tradición*. En esta conjunción de ahora tres términos, la traducción sería el medio por el que se traiciona la tradición, pero solo para serle más fiel, no a su letra muerta sino a su genuino movimiento histórico. Lo que tiene además otra consecuencia: si la tradición, incluso la más propia, la más íntima, solo puede conocerse mediante la traducción (lingüística, retórica, semántica, contextual), esto quiere decir que el pasado como tal, incólume, indudable, no existe como experiencia humana. La traducción sería entonces una de las operaciones por las cuales, como quiere Agamben, “el pasado [...] que parecía en sí sellado e inaccesible, se pone de nuevo, para nosotros, en movimiento, vuelve a hacerse posible” (27).

Un ejemplo de este movimiento en el terreno histórico-político lo constituye la serie de poemas “Epigráfica del Ehret”, publicada originalmente en *César en Dyrrachium* y reeditada, con ligeras variantes, en *De fascinazione*. La serie de cuatro poemas, fechada originalmente en 1976, va puntuando el recorrido desde la evocación melancólica de un pasado perdido irremediablemente (el bar Ehret, ya inexistente en el momento de la escritura, emblema de la militancia de los años sesenta de la que Oliva participó como miembro del Movimiento de Liberación Nacional, MaLeNa) hasta la transformación de las ruinas de ese pasado en algo nuevo, en una inminencia política. Acompañado en el trayecto por Hamlet (quien, recordemoslo, recibe un

mandato del fantasma de su padre y no puede llevarlo a cabo), el sujeto lírico termina realizando un llamado que traiciona y a un tiempo cumple el mandato recibido: “Pero serás infiel a tu predicación / amor urgente: [...] Bebamos, Hamlet, / la sangre que en el viento se levanta” (*Poesía* 104).¹⁸

Pero, para finalizar, me interesa detenerme en otro poema que conjuga deliberadamente la traducción poética y la actualización histórica. El primer poema de su primer libro, que funciona como gesto inaugural y guía el resto de su producción, consta de dos partes. La primera, llamada “Diégesis a Lucano”, es “una versión, fragmentaria y relativamente libre, del Libro VI de la *Pharsalia (De belle civile)* de M. A. Lucanus” (Oliva, *Poesía* 59). Esta traducción —de un texto que, no casualmente, fue considerado durante mucho tiempo más historia que poema— ha acaparado la atención de la crítica, que no ha podido evitar su vinculación directa con el momento de la escritura: 1977. Sergio Raimondi, por ejemplo, no solo no la evita, sino que la hace evidente ya en el título de su artículo: “La guerra en la Argentina de los setenta según Marco Anneo Lucano. Sobre César en Dyrrachium de Aldo Oliva”; y desde el comienzo mismo se pregunta:

¿Se trata entonces de establecer relaciones entre ese Virgilio áureo y oracular y el ministerio de Martínez de Hoz? [...] La pregunta por la relevancia de estos interrogantes y, sobre todo, la posibilidad de que la fecha actúe como un elemento funcional y no secundario, implica un relevamiento de los varios niveles con los que este poema conjuga, niega y potencia sentido. (102)¹⁹

Monteleone, en su breve reseña del primer libro de Oliva, publicada en el número 73 del *Diario de poesía*, se centra por su parte en la relación, más general, entre poder y poesía; así, el poema aludiría “a una terrible encrucijada: cómo nombrar la Imagen en el vacío que abre la muerte, pero menos la muerte existencial que la que impone el crimen del Estado o de los imperios para fundar su poder”. Recuerda, sin embargo, que la traducción está fechada en 1977, y que por lo tanto cobra “una resonancia inquietante y

18 Para un análisis de esta serie de poemas, véase Crisorio, “Las cenizas del pasado”.

19 El artículo de Raimondi ha sido fundamental para pensar no solo este poema, sino el *corpus* de mi tesis de licenciatura. En ella se encontrarán, no obstante, algunas discrepancias pequeñas pero significativas con el crítico; cf. Crisorio, “La palabra”, capítulo 1.

trágica” (26). Ambos autores coinciden, entonces, en que la traducción de la *Farsalia* no es un ejercicio solitario y erudito, sino una intervención política y poética en el presente, y una pregunta por la relación entre ambos términos en tiempos aciagos. Mientras para Raimondi el poema pregunta “¿Qué es lo actual, hoy por hoy, en 1977? Y responde: Lucano” (104), Monteleone afirma que el poema “nombra siempre lo que no debería ser dicho, alza el oro del lenguaje en el mundo ensangrentado de las mercancías, pero se resiste a pagar su moneda al César” (26).

Los autores, además, explican esa intervención a partir de la fragmentación del texto original (ciñéndolo a la batalla de Dyrrachium), y de ciertas decisiones de traducción, poco usuales, quizá, pero que encuentran asidero en el propio texto de Lucano. Mediante estos recursos Oliva pone en contacto directo la *Farsalia* con la situación histórico-política de la Argentina y el mundo en 1977. La decisión más marcada pasa por recuperar la etimología del nombre de un soldado de César, Scaeva. Oliva, que no suele traducir ni castellanizar los nombres latinos que aparecen en el texto, traduce el nombre por *Zurdo*. En 1977, año de publicación del poema, esta traducción no puede ser casual; sobre todo si este soldado, que pelea denodadamente él solo contra todo el ejército de Pompeyo y termina atravesado por flechas y lanzas, solo consigue cambiar de dueño, someterse nuevamente: “¡Desdichado! ¡Qué enorme / despliegue de bravura para forjarte un amo!” (77) dice Oliva en unos versos que siguen de cerca el original de Lucano.

Sin embargo, una lectura que buscara correspondencias puntuales entre la *Farsalia* y el contexto histórico-político de la versión de Oliva fallaría su tiro. La actualización del texto de Lucano, su potencial predictivo, no pasa por la identificación simplista de sus personajes con los protagonistas de la historia contemporánea, sino por la luz nueva con que nos obliga a mirar esa historia, por la pregunta que formula al presente. Esa pregunta pasa por el poder, por su naturaleza y sus efectos. En esa época, y luego de haber militado activamente en el MaLeNa, el autor encontraba que la “toma del poder no es la revolución” (citado en García, “La ética” 23), y desde ahí, mediante la figura del Zurdo, realiza sus críticas a la izquierda. El poder sujetta, petrifica, mata. Impide el movimiento y el desvío, y eso independientemente de quién detenta el poder, la izquierda o la derecha. No es que Oliva haya claudicado en sus convicciones o se haya vuelto más transigente; de hecho, la revolución

reaparecerá como un fantasma a lo largo de su obra. Lo que ha cambiado son los términos en que esa revolución debe tener lugar.

La segunda parte, “Aliter”, es una suerte de respuesta, de diálogo poético establecido entre Oliva y Lucano. Allí Oliva recupera la potencia profética de Lucano, resaltando la validez que tiene su texto en 1977: la Guerra civil romana se expandió a lo largo del mundo, y funciona como analogía de la Guerra Fría y de la situación en Argentina.²⁰ En esta escena totalitaria y despótica (que se vincula no solo con los hechos poetizados por Lucano sino con su propia situación en la cohorte de Nerón), el poeta pregunta a Lucano, y se pregunta a sí mismo, por la función de la poesía:

Ergo, Marco Anneo Lucano:
 ¿no es tu misma pasión la que soporta
 la inscripción de esta mano?
 Quiero decir: ¿no estamos condenados
 a inventar el vacío
 de posesión cuando se inscribe
 la mano del poder sobre las cosas? (Poesía 77)

Frente al poder que quisiera ocuparlo todo, ordenarlo todo, poseerlo todo, el poeta inventa el vacío y con él un margen de libertad.

Oliva lee en Lucano “la sombra solapada del deseo / que la palabra transfiguró en ceniza” (Poesía, “Aliter” 79). Insuflando vida a las cenizas del pasado, removiéndolas por fuera de la cristalización mortuoria a que las condena el estudio académico y clásico, produce no solo una traducción que vincula en una constelación fulgurante la *Farsalia* con el contexto histórico-político de 1977, sino también una respuesta propia. Agamben, siguiendo a Warburg, propone que las constelaciones son el texto celeste en el que la imaginación lee lo que nunca ha sido escrito (52). Puede afirmarse, creo,

²⁰ El libro *De fascinatione*, publicado en 1997, recupera todos los poemas del libro anterior (además de agregar otros) menos este poema inicial. Una interpretación de esta decisión, que atienda a los movimientos históricos que estamos describiendo, debería tener en cuenta que en 1997 la Guerra Fría había terminado, y que en el marco argentino la dictadura militar de 1976 se colocaba oficialmente bajo la “teoría de los dos demonios” o la “guerra sucia”. En este contexto, la reedición de este poema perdería su potencial político, su capacidad de actualización, o tendría directamente una carga negativa al poner en el mismo plano a dictadores y guerrilleros.

que en determinados poemas de la tradición occidental Oliva también lee lo que nunca ha sido escrito; siempre y cuando entendamos que lo que Oliva “lee” no es solo un contenido transmisible en una proposición lingüística o en una estructuración formal que estuviera potencialmente en el original (aunque esto sea también muy relevante, como en el caso de la “*Diégesis*”),²¹ sino la pulsión de escritura, el deseo incontenible. En todo caso, la forma y el sentido (según una división precaria que la propia poesía de Oliva no deja de poner en crisis) operan más bien como límites, encauzando un deseo que, en su potencia informe, corre siempre el riesgo de desvanecerse o de caer en una escritura intransitiva e insignificante (cuando no en la locura). César Vallejo, en su famosa carta a Antenor Orrego de 1922, señala el riesgo que implica la verdadera libertad y el autocontrol que requiere:

¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva. (704)

Oliva, que era gran lector de Vallejo y también valoraba la poesía como “el estallido de un momento de mayor plenitud de la libertad” (“Un poema” 16), quizás encontrara en la palabra del otro ese límite que lo rescató del abismo. La obra de Oliva, entonces, se sitúa deliberadamente en el cruce entre la tradición y la creación, entre la historia y la poesía. Removiendo las cenizas y las sombras del pasado para encender nuevamente la llama del deseo, con las ruinas de una tradición artística (y de la historia en su

21 Así, la reflexión de Lucano, ya citada, sobre el despliegue de bravura de Scaeva; o bien los versos del comienzo del libro vi, que Oliva traduce “Se nutre aquí la sangre / que va a ser derramada sobre todas las tierras” (*Poesía* 67). En ambos casos las proposiciones lucáneas se cargan de una potencia imprevista pero fulgurante al contacto con la actualidad: la sangre que va a ser derramada, por ejemplo, no es solo la de la batalla de Farsalia y las demás guerras que conoció Lucano, sino que se expande hacia todas las guerras, todas las muertes y todas las masacres de Occidente, incluyendo la Guerra de Vietnam y los muertos y desaparecidos por la dictadura argentina. “Has nacido, Occidente”, dice el sujeto poético de “Aliter” en respuesta a Lucano (84). Al mismo tiempo, Oliva es sensible a la carga épica del hexámetro del original, carga que tensionará o hará implosionar en “Aliter”. Al respecto véanse Raimondi y Crisorio (“La palabra”).

sentido más amplio) que ya no puede venerarse como tal sino que tiene que volver a ponerse en movimiento, Oliva erige poemas a un tiempo clásicos y vanguardistas, plagados de intertextos y fuertemente originales. Como en el poema “La escritura de Severino (Movimiento de danza)”, el nacimiento de las palabras es siempre doble, porque implica retomar la palabra del otro para apropiársela, transformarla, tergiversarla. Y aquí se ve por qué la apuesta de Oliva es también política: implica encontrar la propia Voz (la propia morada, la propia estancia diría Agamben) en el hiato de lo existente, de lo clasificado y establecido. La traducción, más fiel al deseo que circula en el poema que a su letra (el autor del texto original tampoco es fiel a los mandatos que recibe, porque la poesía se da siempre en el desvío), será un camino privilegiado en esta búsqueda de Oliva.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2010.

Barrella, Sandro. “Una política de autor”. *Diario de poesía* 73 (2006): 22.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Trads. Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero e Isidro Herrera Baquero. Madrid: Akal, 2011.

Bonnefoy, Yves. *Lugares y destinos de la imagen*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Cuenca de plata, 2007.

Cardenal, Ernesto. *Catulo/Marcial*. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2003.

———. *Epigramas*. Madrid: Trotta, 2001.

Cassara, Walter. “Rabia contra la agonía de la luz”. *El oído del poema*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2011. 109-113.

Catulo. *Poesía completa*. Trad. Lía Galán. Buenos Aires: Colihue, 2008.

———. *Poesías*. Trad. Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Alianza, 2000.

Catulo y Tibulo. *Poemas. Elegías*. Trad. Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 1993.

Crisorio, Bruno. “La palabra y su sombra. Modos de lo histórico en dos libros de Aldo Oliva”. Tesina de licenciatura. Universidad Nacional de la Plata, 2016.

———. “Las cenizas del pasado. Una lectura de la ‘Epigráfica del Ehret’ de Aldo Oliva”. *A contracorriente* 14.2 (2017): 95-114.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trads. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid: Trotta, 1995.

Galán, Lía. Introducción. *Poesía completa*. Por Catulo. Buenos Aires: Colihue, 2008. v-LXIV.

García, Roberto. “La ética del futuro”. *Poesía completa*. Por Aldo Oliva. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2016. 7-53.

———. “Sobre las versiones poéticas de Aldo Oliva”. *Velada homenaje a Aldo Oliva. Ciclo de lectura organizado por AlaLetra*. Rosario: La Revuelta Centro Cultural, 2016.

Gelman, Juan. *Cólera Buey*. Buenos Aires: Seix Barral, 2010.

———. *Los poemas de Sidney West*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

Haimovich, Edgardo. “Reportaje a Edgardo Haimovich”. *Revista Nadja. Suplemento La mancha* 4 (2001): 27-31.

Monteleone, Jorge. “César en Dyrrachium”. *Diario de poesía* 76 (2006): 26.

Muschietti, Delfina. “Este país de nadie nadie”. Reseña de *Ese General Belgrano y otros poemas*, por Aldo Oliva. *Radar, suplemento cultural del diario Página/12*. 26 de agosto del 2001. Web. 7 de noviembre del 2016.

———. “Poesía y traducción: constelaciones teóricas y traducciones comparadas”. *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua*. Comp. Delfina Muschietti. Buenos Aires: Bajo la luna, 2013. 7-113.

Oliva, Aldo. *César en Dyrrachium*. Rosario: Subsecretaría de la Municipalidad de Rosario, 1986.

———. “Charla del poeta Aldo Oliva (marzo de 1996)”. *Endymion* 2 (2000): 10-17.

———. *De fascinatione*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1997.

———. *Ese general Belgrano y otros poemas*. Rosario: Bajo la luna nueva, 2000.

———. “Gérard de Nerval. Myrtho”. *Mirto* 1 (2015).

———. *Poesía completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2016.

———. “Un poema es un continuo levantamiento de sentidos”. Entrevistado por Osvaldo Aguirre. *Diario de poesía* 73 (2006): 15-16.

———. *Versiones, 3 Carmina de Catullus*. Trad. Aldo Oliva. Rosario: Índigo Ediciones, 1996.

Ortiz, Juan Laurentino. *Poemas chinos*. Buenos Aires: Abeja Reina, 2011.

Paz, Octavio. *Obra poética. Obras completas VII (Edición del autor)*. Ciudad de México: FCE, 2014.

Raimondi, Sergio. “La guerra en la Argentina de los setenta según Marco Anneo Lucano (sobre *César en Dyrrachium* de Aldo Oliva)”. *Cuadernos LIRICO* 3 (2007): 101-114. Web. 7 de noviembre del 2016.

Soler Ruiz, Arturo. “Introducción general a Catulo”. *Poemas. Elegías*. Por Catulo y Tibulo. Madrid: Gredos, 1993. 9-51.

Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata. Con commento di Severino Ferrari*. Florencia: G. C. Sansone Editore, 1908.

Thom, Sjarlene. “Catullus 8: Arida... Pumice Expolitum?”. *Akroterion. Journal for the Classics in South Africa* 37.1 (1992): 15-22. Web. 6 de noviembre del 2016.

Tinianov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus, 2010.

Vallejo, César. *Obra poética*. Buenos Aires: FCE, 1992.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres: Routledge, 2008.

Sobre el autor

Bruno Crisorio es licenciado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), con una tesis sobre la poesía de Aldo Oliva titulada “La palabra y su sombra: modos de lo histórico en dos libros de Aldo Oliva”. Adscripto a la cátedra Teoría Literaria 1 (FAHCE-UNLP), a cargo de la doctora Miriam Chiani. Becario del Conicet, bajo la dirección de Miriam Chiani y del doctor Enrique Foffani. Junto a Eugenia Straccali compiló el libro *Atlas de la poesía argentina. Hacia una poética de las constelaciones* (EDULP - en prensa).



Notas

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v19n2.63183>

Apuntes para una teoría de la traducción latinoamericana

Martín Gaspar

Bryn Mawr College, Pensilvania, Estados Unidos

mgaspar@brynmawr.edu

¿Hay una teoría latinoamericana de la traducción? ¿Cuál es su contenido? Esta nota se aproxima a estas preguntas desde la historia. Primero, identifica la “necesidad latinoamericana” de la traducción que surge con los Estados nación, especificándola comparativamente con el debate inicial de la teoría de la traducción occidental moderna en Alemania a principios del siglo XIX. Luego, rastrea diversos usos posteriores de la traducción en que esta funciona como procedimiento de búsqueda identitaria. Por último, se detiene en el debate entre Arguedas y Cortázar de fines de los años sesenta que saca a la luz la tensión que subyace a la teoría latinoamericana de la traducción. La nota concluye que una función principal de la traducción en América Latina es, según observamos en el debate y en la historia, asignar extranjerías como mecanismo de autodefinición cultural.

Palabras clave: teoría de la traducción; identidad latinoamericana; Carta de Jamaica; José María Arguedas; Julio Cortázar.

Cómo citar este texto (MLA): Gaspar, Martín. “Apuntes para una teoría de la traducción latinoamericana”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 231-246.

Artículo original (nota). Recibido: 04/12/16; aceptado: 07/03/17. Publicado en línea: 01/07/17.



Notes toward a Latin American Translation Theory

The article addresses the following questions from the perspective of history: Is there a Latin American translation theory? What are its contents? First, it identifies the “Latin American need” for translation resulting from the emergence of nation states, and describes its specificities through a comparison with the initial debate on modern Western translation theory carried out in Germany at the beginning of the nineteenth century. It then traces the subsequent diverse uses of translation as a procedure in the search for identity. Finally, it discusses the debate between Arguedas and Cortázar at the end of the 1960s, which reveals the tension underlying a Latin American theory of translation. On the basis of the debate and of history itself, the article concludes that one of the main roles of translation in Latin America has been to designate markers of foreignness as a cultural self-definition mechanism.

Keywords: translation theory; Latin American identity; Jamaica Letter; José María Arguedas; Julio Cortázar.

Anotações para uma teoria da tradução latino-americana

Existe uma teoria latino-americana da tradução? Qual é seu conteúdo? Este texto se aproxima a essas perguntas a partir da história. Em primeiro lugar, identifica-se a “necessidade latino-americana” da tradução que surge com os Estados-nações, especificando-a comparativamente com o debate inicial da teoria da tradução ocidental moderna na Alemanha a princípios do século XIX. Em seguida, investiga diversos usos posteriores da tradução em que esta funciona como procedimento de busca identitária. Por último, detém-se no debate entre Arguedas e Cortázar do final dos anos sessenta, que traz à tona a tensão na qual subjaz a teoria latino-americana da tradução. A anotação conclui que uma função principal da tradução na América Latina é, segundo observamos no debate e na história, designar estranhezas como mecanismos de autodefinição cultural.

Palavras-chave: teoria da tradução; Carta de Jamaica; identidade latino-americana; José María Arguedas; Julio Cortázar.

¿**H**AY UNA TEORÍA LATINOAMERICANA DE la traducción? ¿Cuál es su contenido? En este ensayo arriesgaré una respuesta a estas dos preguntas, pero mi principal objetivo es definir algunas bases sobre las que puedan formularse. Mi aproximación se propone llegar a la teoría partiendo de la historia. Es decir, me enfocaré en el pensamiento de la traducción a lo largo del tiempo para abstraer de este recorrido un ímpetu, una determinada *forma*. Los diferentes procedimientos traductores en diferentes contextos históricos serían, de este modo, modulaciones de una teoría de la traducción que pretendo bosquejar.

Para esta exploración tomaré como punto de partida el origen mismo de los Estados nación americanos a principios del siglo xix. No mencionada pero aludida, la traducción aparece emparentada con el mestizaje en uno de los textos clásicos del continente de esta época, la “Carta de Jamaica” de Simón Bolívar, de 1815. Este texto muestra el espacio de mediación cultural que se ha formado con la Independencia, donde se identifica que la traducción —actividad mediadora de culturas por excelencia— está llamada a ocupar un lugar clave. ¿Qué forma tiene este ímpetu? Una manera de delinearla es comparar el problema planteado por Bolívar con lo que sucedía en Alemania. Allí, en las primeras décadas del siglo xix, los precursores de la teoría moderna de la traducción¹ debatían posiciones en un contexto que, aunque tenía afinidades históricas e ideológicas con el americano, respondía a otra realidad.

Afirmar que hay una constante que se mantiene en períodos históricos diferentes y con necesidades culturales cambiantes hace que esta “constante” no esté, por definición, atada a determinados contenidos. A partir del dilema

1 Snell-Hornby señala que “hay un consenso de que los teóricos alemanes del siglo xix han sido importantes precursores de los estudios de traducción modernos” y añade que luego de Schleiermacher y Humboldt, que escribieron a principios de siglo, “la tradición alemana fue el blanco de intensas críticas internas” (16). Para los efectos de este ensayo, solo me refiero al momento en que surge el pensamiento moderno de la traducción en Alemania en las tres primeras décadas del siglo xix, que coincide con el momento independentista americano. Cabe agregar que el impacto de estos primeros teóricos fue significativo en el siglo xx. Lawrence Venuti, al presentar la primera parte de *The Translation Studies Reader* (ensayos desde el año 1900 hasta la década de 1930, entre los que están los de Walter Benjamin, Ezra Pound, José Ortega y Gasset y Jorge Luis Borges), señala: “Las principales tendencias de la teoría de la traducción de este periodo se basan en la tradición literaria y filosófica alemana, en el Romanticismo, la hermenéutica y la fenomenología existencial” (11). La traducción de todos los textos referenciados en inglés y francés es mía.

planteado para el momento independentista, entonces, me pregunto en qué consiste esa actividad y cuál es exactamente su procedimiento en distintas modulaciones a través del tiempo. Con tal propósito, analizo comparativamente las diversas preguntas que respondió la traducción desde el siglo XIX, especialmente como actividad de mediación cultural. Pretendo así establecer la persistencia del impulso identificado como la aproximación latinoamericana a la traducción.

Por último, me detendré en un debate fundamental del siglo XX latinoamericano: el que se produjo entre José María Arguedas y Julio Cortázar a fines de los años sesenta. Este episodio, ocurrido en un momento político clave de nuestra historia, en que se debatía —como en tiempos de Bolívar— nuestra futura identidad cultural, repite y resuelve el problema planteado en el siglo XIX. Tanto en su contenido como en su forma, este debate saca a la luz la tensión que subyace a la teoría latinoamericana de la traducción. Allí encontraremos, a mi entender, una base sobre la cual seguir identificando respuestas.

La pregunta originaria

El contexto político e ideológico en que viven los intelectuales a este lado del Atlántico, con la Independencia a principios del siglo XIX, es en varios sentidos similar al que rodea a los participantes del debate sobre la traducción en la Alemania de la época. Por aquel entonces, Alemania era una confederación joven (la *Deutscher Bund* data de 1814) con un nacionalismo embrionario que necesitaba conectarse con las novedades de la época, constituirse como diferente e ingresar en la discusión cosmopolita pero evitando la abrumadora influencia de Francia (Berman 55-62). Las incipientes naciones latinoamericanas de principios del siglo XIX se insertan en un “internacionalismo” de ideas e idiomas² similar y participan de la misma preocupación romántica por afirmar raíces propias y diferenciadas —tanto

2 Basta poner como ejemplo de este dato las travesías del texto preindependentista emblemático, la “Carta a los españoles americanos” de Juan Pablo Viscardo y Guzmán. Esta fue escrita en francés en Italia (Florencia), publicada en Inglaterra (en Londres, 1794) y traducida poco después al español, presumiblemente por Francisco de Miranda, compatriota y consejero de Simón Bolívar.

panamericanas como regionales— que constituirían “nuestros” caracteres particulares.³

En Alemania la traducción pasó a ser considerada un mecanismo integral del proceso de creación de la *Deutschheit* (“alemanidad”) y de la *Bildung* (cultura y educación) (Berman 26-29). Sus teorías y sus prácticas fueron: a) expandirse traduciendo al otro pero evitando ser traducido para proteger el espíritu inmodificable del *Volksgeist* (genio del pueblo, en palabras de Herder); b) refundar los orígenes eludiendo la influencia francesa, regresando a los clásicos mediante nuevas traducciones directas de, entre otros, Platón, Sófocles y Eurípides (hechas por Schleiermacher, Hölderlin y Schiller, respectivamente); c) mirar “alrededor” en el momento contemporáneo, promoviendo una cultura “universal” mediante un libre mercado cuya moneda de cambio fuera el alemán como *lingua franca* (tal es el ímpetu de la *Weltliteratur* de Goethe). En aquel origen, entonces, el pensamiento moderno de la traducción en Occidente surgió al compás de esta tensión productiva entre posibles respuestas a la cuestión de la identidad cultural nacional: lo particular-local y lo universal-internacional, dos polos que, aparentemente antagónicos, se alimentan el uno del otro.

Por nuestras costas el asunto es diferente. La “Carta de Jamaica” revela la complejidad del caso americano en palabras de uno de sus libertadores. Allí Bolívar afirma que el Nuevo Mundo es “un país [...] inmenso, variado y desconocido”, con características regionales e historias propias particulares (se refiere a Moctezuma y Atahualpa), que tiene *también* una comunión profunda con la “Europa civilizada” (15). El ciudadano del Nuevo Mundo no puede buscar sus orígenes exclusivamente en un pasado presumiblemente propio como lo puede imaginar el romanticismo europeo. En nuestro caso lo “propio” es cuanto menos doble: por un lado la Europa “civilizada”, pero por otro la cultura autóctona que, vista desde la posición de la élite criolla, es inaccesible o conviene posicionarla como tal. En el momento independentista no se busca la recuperación de raíces culturales locales: los intentos de traducir textos autóctonos o producir versiones bilingües son anteriores, ocurren durante la Colonia, entre los siglos XVI y XVIII.

3 Explica Guillén que a esta peculiar tensión entre lo universal y lo nacional se debe el nacimiento de la literatura comparada: “el nacionalismo ascendente [...] cimentará un internacionalismo nuevo” (51).

En Alemania la identidad propia sí se sitúa en el pasado (Herder, entre otros, se abocaría en sus escritos a esta invención: la de la tradición, el folclor, el perpetuo *Volksgeist*), al que se alimenta con la reincorporación de los clásicos y el comercio de ideas del presente. La fidelidad identitaria latinoamericana, por su parte, debía orientarse a un tipo de construcción más compleja y en formación, no porque fuera más o menos ficticia sino porque los elementos que la definían eran radicalmente heterogéneos. Volviendo a la “Carta”:

[N]osotros, que apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte no somos indios, ni europeos, sino una especial mezcla entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles; en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento, y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar a éstos a los del país, y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado. (28)

No hay entre nosotros, según esta expresión de Bolívar, una posible virginidad racial, cultural y legal, porque somos “una especial mezcla”.⁴ Oculto en la aparentemente inocua expresión está, por supuesto, el dato de que la mediación y el mestizaje fueron a menudo violentos y atravesados por la opresión de culturas y pueblos originarios. No se trata en nuestro caso de recuperar las raíces del pasado, indica Bolívar, puesto que la situación del criollo americano es de una escisión y comunión tanto con Europa como con “los legítimos propietarios”, los habitantes originarios. La legitimidad, inestable, proviene

4 El problema afecta el idioma mismo, una cuestión debatida intensamente durante el siglo xix. Los pensadores latinoamericanos saben que sería inaceptable (por impracticable o neocolonial) buscar la solidez de una pureza virginal y original hispana. Entre quienes ven el idioma en estado evolutivo y en permanente mestizaje está Sarmiento, quien en 1842 ataca a los gramáticos por querer pulir y dar esplendor a la lengua: “los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la rutina y las tradiciones. Son [...] el partido retrógrado, estacionario, de la sociedad habladora” (citado en Schwartz 60). Otros, como Alencar, se preguntan: “¿Puede el pueblo que chupa el cajú, el mango, el ‘cambuca’ y la ‘jabuticaba’ hablar una lengua con igual pronunciación y con el mismo espíritu del pueblo que paladea el higo, la pera, el damasco y el níspero?” (citado en Schwartz 58). Simón Rodríguez, por su parte, propone, al estilo de Sarmiento, que la escritura sea guiada por la sociedad habladora, refiriéndose a “una Ortografía Ortolójica, es decir, fundada en la boca” (citado en Schwartz 59).

de dos contingencias: el nacimiento (no la raza, ni la sangre) y la ley (sobre la que se pueden expresar agravios y exigir resarcimientos).

“La mayor contribución de América Latina a la cultura occidental”, señala Silviano Santiago, “proviene de la destrucción de los conceptos de unidad y de pureza” (64-65).⁵ Sin *unidad* y sin *pureza*, las bases del pensamiento alemán sobre la traducción (el polo analítico-particularista de alguien como Herder y el polo sintético-universalista de alguien como Goethe) pierden estabilidad.⁶ La traducción en Alemania está orientada hacia el desarrollo de una identidad establecida como punto de partida. En América Latina, la traducción participa de una búsqueda en que la identidad es el punto de llegada. Esa inquietud, surgida en el momento de la Independencia, continúa planteándose a lo largo de la historia literaria latinoamericana como un problema de traducción.

Las respuestas y la respuesta

Desde que Bolívar planteó la dificultad del caso americano, la traducción fue ocupando diferentes espacios para dar respuestas al proyecto identitario de esta región. Andrea Pagni, que plantea por estos días la posibilidad de elaborar una historia de la traducción en América Latina, ofrece el siguiente rastreo:

Durante la etapa de organización de los nuevos Estados nacionales en el siglo xix, los letrados viajaron a Europa en busca de modelos jurídicos, políticos, pedagógicos y literarios para la construcción de las nuevas naciones, conscientes de que debían tener en cuenta las propias entrañas, al decir de

5 Años más tarde, Homi Bhabha repetiría las palabras de Santiago con el concepto de *in-betweenness*: “un espacio intersticial que no está totalmente gobernado por tradiciones reconocibles, [...] que es escéptico de la totalización cultural, de nociones de identidad cuya autoridad descansa en ser ‘originarias’” (190). Santiago habla, a diferencia de Bhabha, de una actitud sistemática (en definitiva, vanguardista y subversiva de la autoridad, procedural) que define la cultura latinoamericana.

6 Berman, al examinar el caso alemán, aventura la siguiente afirmación general: “[T]oda cultura se resiste a la traducción, incluso si ella la necesita de manera fundamental. El objetivo mismo de la traducción —abrir al nivel de la escritura una cierta relación con el Otro, fecundar lo Propio a partir de la mediación con lo Extranjero— contradice radicalmente la estructura etnocéntrica de toda cultura, regida por una suerte de narcisismo que hace que toda sociedad quisiera ser un Todo puro y no mezclado. La traducción tiene algo de la violencia del mestizaje” (16). Pocas de estas afirmaciones resultan verdaderas en el caso latinoamericano.

Esteban Echeverría, y aclimatar esos modelos según las necesidades y los contextos locales. Entre fines del siglo XIX y principios del XX, durante el proceso de autonomización del campo literario, los escritores modernistas y vanguardistas acudieron a la traducción de literatura europea, sobre todo francesa, con el objeto de elaborar una lengua literaria propia. En la primera mitad del siglo XX los ensayistas reflexionaron en profundidad sobre la identidad latinoamericana entre nacionalismo y cosmopolitismo, y en la segunda mitad del siglo pasado, los novelistas actuaron como “transculturadores” entre la modernidad metropolitana y los acervos americanos tradicionales. (135)

El recorrido que ofrece Pagni ilustra la amplitud del impacto de la traducción en el campo intelectual: incurren en la traducción los letrados de principios del siglo XIX, los escritores modernistas posteriores; los ensayistas de principios del XX y los novelistas más tarde. La *Bildung* latinoamericana de casi todo el siglo XIX pasa, como explicó David Viñas para el caso argentino en *Literatura argentina y realidad política*, por el viaje de formación, que es una constante para la intelectualidad latinoamericana y que traza en París el meridiano de referencia. Durante el siglo XIX, la valoración de lo propio estuvo determinada por el juicio de lo extranjero o “universal” francés, único patrón de medida considerado válido.⁷ Luego, a fin del siglo XIX y entrado el XX, el modernismo y las vanguardias aprovechan la traducción como procedimiento para ubicar lo propio en relación con dicho patrón (podemos pensar en Rubén Darío como ejemplo: su traducción de “Symphonie en blanc majeur” de Gautier como “Sinfonía en gris mayor” es emblemática de la aclimatación).⁸ Ya entrado el siglo XX, la valoración de la periferia (o las “orillas”, en el vocabulario de Borges⁹) afirma el privilegio de la posición del lector y traductor, invirtiendo lo que en el

7 Esta doble conciencia (la expresión de Du Bois es muy aplicable a nuestro caso) es tanto un rasgo negativo y autocolonial como un antídoto contra la ilusión universalista.

8 Roberto Viereck Salinas, en “Rubén Darío y la traducción en *Prosas profanas*” hace un excelente análisis de cómo “Sinfonía en gris mayor” “tensiona” el poema de Gautier en lo que él denomina una “mirada mestiza”. Para Viereck Salinas, el “ennegrecimiento [...] persigue la valoración de las posibilidades cromáticas intermedias, como el *gris*, presentándose este tono medio como la metáfora por excelencia de la mezcla, el mestizaje, lo que a su vez se expresa lingüísticamente en el ejercicio de la traducción. De tal manera, *ennegrecimiento y traducción* serían, en *Prosas profanas* (y más allá también) aspectos de *contenido y forma* de la estética innovadora dariana y, por extensión, modernista” (228).

9 El término “orilla” hace referencia a una corriente del pensamiento borgiano que identificó Beatriz Sarlo en su libro *Borges, un escritor en las orillas*.

siglo xix era una desventaja: la distancia del centro y el canon. Luego vendrán los “transculturadores”, a los que volveré en breve.

Los contextos y funciones que señala Pagni son en principio diferentes. Hablar entonces de una teoría singular sería, en tal caso, impropio. Sin embargo, creo que podemos intuir una afinidad que subyace a las sucesivas funciones de la traducción: aclimatar (en el siglo xix), elaborar una lengua literaria propia (a fines del xix), postular una especificidad entre nacionalismo y cosmopolitismo (a principios del xx) o entre modernidad y tradición (en la segunda mitad del xx). Abstraída de sus contextos y detalles, la traducción respondió a preguntas afines con respuestas que tienen una forma común: llegar a lo propio asignando extranjerías. Considero que allí tenemos la respuesta a la pregunta que abre este ensayo. Asignar extranjerías es, a pesar de no ser siempre evidente, una función básica de la traducción. Naoki Sakai lo expresa de esta manera:

La traducción sugiere el contacto con lo incomprensible, lo no conocible, lo que nos resulta extraño, es decir, lo extranjero [...]. Ante todo, la *problemática de la traducción se centra en asignar extranjería*. Si lo extranjero es total e inéquivocamente incomprensible, no conocible y extraño, entonces la traducción es sencillamente imposible. Si, por el contrario, lo extranjero es comprensible, conocible y familiar, la traducción es innecesaria. Por lo tanto, *la condición de extranjería siempre es ambigua en la traducción*.¹⁰ (“Translation” 73)

Para Sakai, en la traducción lo extranjero es familiar y extraño a la vez. El traductor no es ni emisor ni receptor, sino un “sujeto en tránsito”, dividido y múltiple, sin una posición estable (“Dislocation” 174). Entendida de este modo, la traducción no es un vehículo de lo binario (importar lo extranjero hacia lo propio; exportar lo propio hacia lo extranjero) sino, por el contrario, el espacio donde se dirime el caso “extraordinario y complicado” que planteara Bolívar. Lo innecesario por ser demasiado familiar y lo imposible por ser demasiado extraño actúan como paréntesis hacia afuera. En el medio, donde se produce la traducción y se asignan extranjerías, se esculpe lo propio.

Hay un incidente en particular que nos permite explorar en detalle esta forma común y abstracta que constituye, a mi modo de ver, una cristalización

¹⁰ Énfasis añadido.

de la respuesta a la pregunta planteada en la “Carta de Jamaica”. Tiene la forma de una célebre polémica que ocurrió, a fines de los años sesenta, entre José María Arguedas y Julio Cortázar.

La polémica: Arguedas y Cortázar asignan extranjería

La disputa entre Arguedas y Cortázar fue ostensiblemente sobre literatura pero implícitamente sobre cultura y traducción, no solo porque Arguedas y Cortázar fueron traductores (uno del quechua, el otro del francés y del inglés), sino porque una protagonista central de sus poéticas es la asignación de extranjerías en esta tensión entre culturas, idiomas y geografías.¹¹ La controversia comenzó con una carta abierta, publicada en 1967 en la *Revista de Casa de las Américas*, con la que Cortázar respondió al pedido de opinión del editor Roberto Fernández Retamar sobre la situación del intelectual latinoamericano. La intención inicial de ese pedido fue, según explica Clayton, destacar el nexo entre la revolución cubana y los experimentos literarios del continente (3). Cortázar, por su parte, lo aprovechó para manifestar su apoyo a la Revolución y, en el plano literario, mostrar su rechazo hacia la postura de ciertos escritores regionalistas que “se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas” (“Acerca de la situación” 270). Su propia condición de latinoamericano es abiertamente cosmopolita:

¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud [...] haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano? Pero esta paradoja abre una cuestión más honda: la de si no era necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece poder abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las

11 Entre las varias lecturas que ha suscitado esta polémica, la más afín a lo que me propongo es la de Mauricio Ostria, quien califica el conflicto como un ejemplo del “movimiento pendular (dualista) que caracteriza la escisión latinoamericana” y de un “mestizaje no resuelto” (426). Por mi parte, agrego que este movimiento pendular es, precisamente, la resolución. Entre otras lecturas, cabe destacar la que hace Mabel Moraña, quien relaciona la postura crítica de Cortázar hacia Arguedas con la acusación que Vargas Llosa le hace a su compatriota de ser un “ecólogo cultural” antimoderno. También se ha situado esta polémica dentro del momento del *boom* y la cuestión de la profesionalización del escritor (Báez León).

verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre. (269-70)

La posición de Cortázar es universalista para ser particularista: solo situándose desde la perspectiva desde donde “todo parece poder abarcarse” se pueden descubrir, señala, las raíces de lo latinoamericano. Cortázar simula no atacar lo que da en llamar el telurismo de la escritura regional, pero luego afirma con no poca condescendencia e incluso saña que le “es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano” y que, incluso, puede ser “preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo” (270).

La respuesta de Arguedas, que aparecería publicada en la revista *Amauta* y luego en su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se refiere también a una división entre tipos de escritores. Él se considera con orgullo un escritor “de provincias”, que hace “un esfuerzo muy grande para hablar con una mínima limpieza” (*El zorro* 21). Y valora la escritura extraña al mercado, fundada en el goce y el amor a lo local (como la de Guimarães Rosa, Rulfo y Onetti), por sobre las elaboraciones de escritores que escriben por oficio (como Fuentes, Lezama Lima y Cortázar) (*El zorro* 12; Fell 400).¹²

Respondiendo implícitamente a la valoración de la visión universal que Cortázar señala como necesaria para poder ver las raíces de lo latinoamericano, Arguedas apunta: “Todos somos provincianos, don Julio. Provincianos de las naciones y provincianos de lo supranacional que es, también, una esfera, un estrato bien cerrado, el del ‘valor en sí’ como usted con mucha felicidad señala” (*El zorro* 21).¹³ Para Arguedas, la “experiencia más universal

12 Su experiencia es nacional y provincial, pero eso no le impide ver satélites y pensar en lo universal. “[C]uando desde San Miguel de Obrajillo contemplamos los mundos celestes, entre los cuales giran y brillan, como yo lo vi, las estrellas fabricadas por el hombre”, señala, “hasta podemos hablar, poéticamente, de ser provincianos de este mundo” (*El zorro* 22).

13 La polémica continuaría y las posiciones se volverían más antagónicas. Cortázar, en una entrevista de la revista *Life*, señala que “el prestigio de estos escritores [exiliados] ha agudizado como era inevitable una especie de resentimiento consciente o inconsciente por parte de los sedentarios” (238). Arguedas, en el diario *El Comercio*, el 1 de abril de 1969, responde: “¿Cómo podría probar Cortázar que hay resentimiento y hasta agudizado contra García Márquez, Vargas Llosa y él mismo en América Latina? La única ‘prueba’ que ofrece es no solo insensata sino algo repudiable. Causa verdadero disgusto tener que expresarse así de un escritor tan importante a quien la gloria le hace comportarse, a veces, a la manera de un Júpiter mortificado, no por explicable menos lejano de su frecuente papel de sapiente y hábil agitador” (citado en Fell 412).

del viejo mundo” no lo es tal, ni ofrece una mirada privilegiada, sino que es otra forma de provincianismo, con sus propios valores y contenidos.

Cortázar y Arguedas, en definitiva, resuelven en su discusión sobre la creación literaria la pregunta política y cultural planteada por Bolívar. Lo hacen, como decía, asignando extranjería: mientras que para Arguedas lo supranacional es un “estrato bien *cerrado*” del que no participa, a Cortázar el regionalismo le es “profundamente *ajeno*”.¹⁴ Lo ajeno para Cortázar es lo local que no debería traducirse por innecesario, estrecho, poco novedoso y carente de interés. Lo cerrado para Arguedas es un universalismo que viene a ser exactamente igual: estrecho, ajeno, poco convocante. Imaginamos un diálogo en que Cortázar diría que la literatura local es “más de lo mismo” y Arguedas respondería que el estrato supranacional es “la misma historia”. Sería un diálogo en que ambos siguen la misma teoría de la traducción que les permite (asignando otredades a diferentes espacios) encontrar el suyo propio: un espacio de tensión e interés.

Hay algo peculiar en este meollo de sus poéticas. Arguedas y Cortázar se refieren a lo que no son, a aquello de lo que no participan. Así lo hacen una y otra vez en su literatura. Cortázar no quiere participar de lo enteramente local y construye tramas fantásticas que posibilitan dos diálogos (“El otro cielo”; “La noche boca arriba”) o un personaje como el protagonista de *Rayuela*, a quien “le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest” y para quien “en París todo le era Buenos Aires y viceversa” (269, 32). La clave de gran parte de su obra está en esa palabra, *viceversa*, que subraya una afiliación u orden para negarlo. En Arguedas vemos una búsqueda de lo autóctono, algo que se siente como propio pero que no lo es. A lo largo de *Los ríos profundos*, Ernesto va recuperando, especialmente en los productos culturales —recordemos el diálogo que abre la novela: ante la afirmación de su padre de que “Los Incas están muertos”, el protagonista responde: “Pero no este muro” (13)— algo que no es suyo. Nombra lo deseado (la recuperación de la cultura local) oponiéndose a la afirmación de su muerte, que de todos modos debe estar anunciada. No es extraño entonces que la moderna novela andina busque ser tradicionalmente artesanal siendo experimentalmente novedosa.

14 Énfasis añadido.

En medio de las poéticas de Arguedas y Cortázar, y como medio para ellas, está la traducción en un sentido estricto. Un año antes del inicio de la controversia, en 1966, Arguedas había publicado su versión en español del anónimo Manuscrito de Huarochirí (con el título *Dioses y hombres de Huarochirí*), narración quechua transcripta a fines del siglo XVI que rastrea mitos, religiones y tradiciones de una zona del Perú y que inspiraría su novela póstuma.¹⁵ Cortázar, por su parte, había publicado en sus primeros años de escritor un ensayo sobre Keats y la influencia griega, luego tradujo a Poe y Defoe y, en 1955, *Las memorias de Adriano*, una novela consagratoria del siglo XX francés (que le abriría las puertas de la Academia francesa a su autora, Marguerite Yourcenar) basada en la vida de un emperador romano. Arguedas y Cortázar: dos autores que no son del todo una cosa ni otra y son, de diferentes modos, exiliados. Arguedas traduce desde adentro, Cortázar desde afuera.

En términos identitarios, la vía negativa tiene sentido cuando se percibe un exceso de extranjería (o el peligro de la extranjería) en uno mismo. Cuando lo extranjero se imagina estable, como en el caso alemán, la traducción es mecanismo de autoconocimiento y *Bildung*.¹⁶ En el caso latinoamericano, la traducción funciona como medio para la identidad. Cortázar rechaza las imposiciones de aquello que considera cerradamente local o nacional, que lo anclaría al lado local de sus “viceversas”: como todo traductor, es un sujeto en tránsito. Arguedas, por su parte, tampoco quiere ser anclado: “Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosoamente, como un demonio feliz habla *en cristiano y en indio, en español y en quechua*” (citado en Fell 256).¹⁷ Como todo traductor, y como Cortázar, Arguedas también es un sujeto en tránsito. Asignando extranjerías, como traductores, Arguedas y Cortázar hallan el espacio de la autodefinición. Lo hallan en el conflicto, en la tensión identitaria, en la zona en que se traduce.

15 “La traducción de los maravillosos mitos quechuas recogidos por el padre Ávila a fines del siglo XVI en la provincia de Huarochirí, me dejaron casi sin fuerzas y determinaron en gran parte que se desencadenaran las circunstancias que me llevaron a ese malhadado accidente [su primer intento de suicidio]; pero en la entraña de esos mitos he encontrado la clave que resolvió la maraña en que se había convertido el plan de mi nuevo relato” (Arguedas en Fell 390).

16 Goethe escribió: “Comprenderse a sí mismo no pasa solo por comprender lo extranjero, sino por comprender aquello que es extranjero en nosotros mismos” (citado en Berman 104).

17 Énfasis añadido.

Obras citadas

Arguedas, José María. *Dioses y hombres de Huarochirí*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1966.

———. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell. Madrid: ALLCA XX, 1997. Colección Archivos.

———. *Los ríos profundos*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

———. “No soy un aculturado”. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell. Madrid: ALLCA XX, 1997. 256-8. Colección Archivos.

Báez León, Jaime Andrés. “Debate Arguedas-Cortázar: la profesionalización del escritor durante la época del boom”. *Runa Yachachiy, Revista Digital*. Primer semestre del 2016: 1-15. Web. 2 de junio del 2017.

Berman, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger*. París: Gallimard, 1984.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge, 1994.

Bolívar, Simón. *Carta de Jamaica*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Comunicación, 2008.

Clayton, Michelle. *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*. Los Angeles: University of California Press, 2011.

Cortázar, Julio. “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”. *Último round 2*. Ciudad de México: Siglo xxi, 2004. 265-280.

———. “El otro cielo”. *Todos los fuegos, el fuego*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994. 149-174.

———. *Imagen de John Keats*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

———. “La noche boca arriba”. *Final de juego*. México: J. Pablos, 1956. 45-59.

———. “Lo que sigue se basa en una serie de preguntas que Rita Guibert me formuló por escrito...” *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Alfaguara, 2009. 226-248.

———. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Trad. Julio Cortázar. Ciudad de México: Debolsillo, 2003.

Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. Chicago: Dover, 1994.

Fell, Eve-Marie. “Dossier”. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Por José María Arguedas. Madrid: ALLCA XX, 1997. 371-446. Colección Archivos.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.

Moraña, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid: Iberoamericana; Fráncfort del Meno: Vervuert, 2013.

Ostria, Mauricio. "Sistemas literarios latinoamericanos: la polémica Arguedas/Cortázar treinta años después". *Crisis, apocalipsis y utopías. Fines de siglo en la literatura latinoamericana*. Actas del XXXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 29 de junio al 4 de julio de 1998. Eds. Rodrigo Cánovas y Roberto Hozven. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000. 423-428.

Pagni, Andrea. "Los intelectuales-escritores y la importación cultural en Argentina y México entre mediados de los años treinta y fines de los cuarenta. Una aproximación". *La historia intelectual como historia literaria*. Ed. Friedhelm Schmidt-Welle. Ciudad de México: El Colegio de México, 2014. 129-146.

Poe, Edgar Allan. *Cuentos*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 2002.

Sakai, Naoki. "Dislocation in Translation". *TTR: études sur le texte et ses transformations* 221 (2009): 167-187.

———. "Translation". *Theory, Culture & Society* 23·2-3 (2006): 71-86. Web. 2 de junio del 2017.

Santiago, Silvano. "El entre-lugar del discurso latinoamericano". *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Trads. Mary Luz Estupiñán Serrano y Raúl Rodríguez Freire. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2012. 57-76.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1995.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

Snell-Hornby, Mary. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam: Benjamins, 2006.

Venuti, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2012.

Viereck Salinas, Roberto. "Rubén Darío y la traducción en *Prosas profanas*". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29 (200): 221-235.

Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Yourcenar, Marguerite. *Memorias de Adriano*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Debolsillo, 2004.

Sobre el autor

Martín Gaspar es doctor en Lenguas Romances por la Harvard University y profesor asistente en el Departamento de Español y en el programa de Literatura Comparada de Bryn Mawr College. Es autor de *La condición traductora. Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana* (Beatriz Viterbo, 2014), una investigación histórica y formal sobre el surgimiento de personajes de traductores en la novela contemporánea de América Latina, que considera el pensamiento sobre la traducción a partir de la Independencia. Sus artículos han aparecido en las revistas *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Latin American Literary Review* y *Variaciones Borges*, entre otras. Entre sus actuales temas de investigación están la traducción en la cultura de masas y las representaciones del anonimato colectivo e individual en la literatura, el cine y el arte latinoamericanos.

“Elevación”: un poema no traducido por Andrés Holguín

Francia Elena Goenaga Olivares
Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia
fgoenaga@uniandes.edu.co

En esta nota pretendo, en primer lugar, mostrar la dificultad de asignarle un calificativo a Charles Baudelaire poeta y, en consecuencia, situar su obra en un movimiento concreto: es posromántico, parnasiano, simbolista, decadente o simplemente moderno. En segundo lugar, ejemplifico tal dificultad con el análisis del poema “Elevación”, mostrando los elementos que me permiten incluirlo en el simbolismo, para finalmente concluir, de los poemas ausentes en la traducción de Andrés Holguín, que la “práctica crítica”, en términos de Michael Sisson, predomina en su tarea de traductor. Es decir, Holguín destaca al poeta plenamente moderno y decadente, en cuya obra el mal predomina, eliminando, de este modo, la discusión con los lineamientos teóricos de movimientos como el Simbolismo y el Romanticismo.

Palabras clave: Charles Baudelaire; Andrés Holguín; simbolismo; parnasianismo; moderno.

Cómo citar este artículo (MLA): Goenaga Olivares, Francia Elena. ““Elevación”: un poema no traducido por Andrés Holguín”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 247-258.

Artículo original (nota). Recibido: 30/06/16; aceptado: 06/04/17. Publicado en línea: 01/07/17.



“Elevation”: A Poem Not Translated by Andrés Holguín

In the first place, the article highlights the difficulty of labeling Charles Baudelaire as a poet, and, consequently, of situating his work in a specific movement. Is it post-Romantic, Parnassian, Symbolist, decadent, or simply modern? Secondly, the article illustrates that difficulty through the analysis of the poem “Elevation”, in order to show those elements that make it possible to classify it as a symbolist poem. Finally, on the basis of the poems not translated by Andrés Holguín, the article concludes that “critical practice”, as defined by Michael Sisson, predominates in Holguín’s task as a translator. That is to say that he emphasizes the fully modern and decadent poet, whose work focuses on evil, thus eliminating the discussion with the theoretical tenets of movements such as Symbolism and Romanticism.

Keywords: Charles Baudelaire; Andrés Holguín; Symbolism; Parnassianism; modern.

“Elévation”: um poema não traduzido por Andrés Holguín

Neste texto, pretendo, em primeiro lugar, mostrar a dificuldade de designar um qualificativo a Charles Baudelaire poeta e, em consequência, posicionar sua obra num movimento concreto: é pós-romântico, parnasiano, simbolista, decadente ou simplesmente moderno. Em segundo lugar, exemplifico essa dificuldade com a análise do poema “Elévation”, na qual mostro os elementos que me permitem incluí-lo no simbolismo, para finalmente tirar conclusões dos poemas ausentes na tradução de Andrés Holguín, na qual a “prática crítica”, em termos de Michael Sisson, predomina em sua tarefa de tradutor. Isto é, Holguín destaca o poeta plenamente moderno e decadente, com uma obra na qual o mal predomina, eliminando, desse modo, a discussão com os lineamentos teóricos de movimentos como o simbolismo e o romantismo.

Palavras-chave: Andrés Holguín; Charles Baudelaire; moderno; parnasianismo; simbolismo.

Élévation

1. Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par-delà le soleil, par-delà les éthers,
Par-delà les confins des sphères étoilées,

5. Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme
dans l'onde,
Tu sillones gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;
 10. Va te purifier dans l'air supérieur,
 Et bois, comme une pure et divine liqueur,
 Le feu clair qui remplit les espaces
 limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrin
 Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
 15. Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
 S'élancer vers les champs lumineux et
 sereins;

Celui dont les pensées, comme des alouettes,
 Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
 —Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
 20. Le langage des fleurs et des choses muettes!

(Baudelaire *Œuvres* 10)

Elevación

Por encima de charcas, por encima de valles,
 De montañas, de bosques, de nubes y de mares,
 Más allá del sol, más allá del éter,
 Más allá de los confines de las esferas estrelladas,

Espíritu mío, tú te mueves con soltura,
 Y, como un buen nadador extasiado
 en las olas,
 Surcas alegremente la inmensidad profunda
 Con una voluptuosidad inefable y viril.

Alza el vuelo muy lejos de estos mórbidos miasmas;
 Llega a purificarte en el aire supremo,
 Y bebe, como un puro y divino licor,
 El fuego transparente que colma los límpidos
 espacios.

Tras los hastíos y los grandes pesares
 Que oprimen con su peso la existencia sombría,
 Feliz aquel que puede con ala vigorosa
 Lanzarse hacia los ámbitos luminosos y
 sosegados,

Y cuyos pensamientos, igual que las alondras,
 Hacia el cielo muy de mañana echan a volar libres,
 —¡quien flota sobre la vida y comprende sin
 esfuerzo
 el lenguaje de las flores y de las cosas mudas!

(Baudelaire, *Las flores del mal*.

Trad. Pedro Provencio 55)

EN EL TERCER POEMA DE “Spleen e ideal”, la primera parte de *Las flores del mal* (1857), el yo poético comienza con una irónica elevación sobre los valles y los estanques, o charcas, de acuerdo con la traducción arriba presentada. Se eleva sobre lo terrenal para ir más allá, al cielo empíreo, superior, trascendental, que busca el espíritu para elevarse místicamente sobre todo lo terreno. Esta imagen fue un tópico importante en el Romanticismo y mucho antes en los filósofos estoicos. Al elevarse el espíritu, la voz poética observa la pequeñez humana y el hombre aprovecha la ocasión para recuperar el lugar que le corresponde en la obra divina.

Ya en el último verso de la segunda estrofa (verso 8) el movimiento ágil del espíritu se ve impregnado de volubilidad, y la descripción del miasma mórbido de todo lo sensible tiene más presencia que la elevación del espíritu o el vuelo del pensamiento como alondras matutinas. El poeta moderno tiene alas pesadas, ha olvidado el lenguaje de las flores y de las cosas mudas, ya no puede conjurarlas para sobrellevar el hastío que le produce la existencia en la sociedad industrial del siglo XIX, pero expresa con vehemencia el deseo de elevarse sobre ellas, pues tal vez a través de la poesía, del acto poético, sea posible tal mecanismo espiritual. Sin embargo, la “felicidad” que embarga el espíritu (verso 15), puede permitirle a aquel (¿el poeta?) planear, volar, flotar. El poeta elegirá (tal como lo narra Baudelaire en *Los paraísos artificiales*) el hachís y el opio para embriagarse y elevarse¹ sobre su vida, para volver al estado originario de inocencia y comunicarse con “las flores y las cosas mudas”.

Diríamos, en primera instancia, que Charles Baudelaire es un poeta posromántico en el sentido de ser heredero del Romanticismo, por un lado, y en el de superar el Romanticismo, por el otro. Baudelaire entabla un diálogo vivo con la tradición inmediatamente anterior, tal como lo entiende su comentarista de 1900, René Doumic. Es también un poeta parnasiano, en cuyos versos la mirada se impone al oído, en una sociedad donde el ruido comienza a disminuir la capacidad auditiva y la imprenta aumenta la lectura silenciosa que le exige al ojo superar las horas luz que el sol le permite y encender la lámpara, prolongando así el día en la noche y, con ello, las horas de lectura; Safransky lo sintetiza de la siguiente manera al citar la conferencia de Max Weber, “La ciencia como profesión”, de 1919:

¹ Preferimos elevarse a flotar (término escogido por Pedro Provencio en la traducción citada), pues este último verbo no acuña el sentido teórico fuerte explicado en este ensayo.

“los ámbitos de la vida y del trabajo se organizan cada vez más según la forma de una ‘racionalidad instrumental’”(174). La imagen poética ya no se forma como la suma de lo que el ojo ve y el oído oye, tal como lo indica C. S. Lewis para la imagen medieval,² sino que es una imagen plástica y muda, en la cual la idea se encarna en lo sensible para sumarse a lo que el ojo ve, tal como lo entiende René Doumic. En este sentido, Baudelaire es un poeta también parnasiano. Y en una tercera instancia es el poeta simbolista que inaugura la poesía plenamente moderna, en términos de Hugo Friedich, porque utilizará magistralmente la alegoría para subrayar la frialdad, la pesantez, del ideal encarnado en lo sensible como el ala del albatros que se arrastra por la cubierta del barco.

Símbolo y alegoría son inseparables: el primero es lo buscado, lo anhelado, el ideal, lo que está allá, y su tiempo es el instante, el presente; la segunda es lo inmanente, lo que está acá, lo material, por lo tanto, su naturaleza pertenece al tiempo histórico. Podríamos agregar que si bien Baudelaire es un poeta cacofónico, a diferencia de Verlaine, cuya musicalidad poética lo caracteriza, el uso del símbolo y la alegoría lo sitúan en el corazón del movimiento simbolista. Aun si el simbolismo se opone al realismo por su idealismo, y el parnasianismo —con su obsesión por el objeto— es una vertiente realista,³ situando a Baudelaire en una encrucijada (pues podemos ver en él al poeta posromántico, parnasiano, simbolista y plenamente moderno), sin duda alguna es pionero del simbolismo: como consecuencia propongo una ampliación de lo que llamo el primer periodo simbolista, desde 1857, fecha de la primera edición de *Las flores del mal*, hasta 1884, fecha de publicación del libro de Verlaine, *Los poetas malditos*. Un segundo periodo abarcaría las fechas que propone Ana Balakian, de 1885 a 1895, un año que presenció una gran actividad editora en revistas; finalmente, un tercer periodo de expansión fuera de Francia desde 1896 hasta 1940, fechas que amplían un poco la propuesta de Edmund Wilson (1870-1930) y abarcan el movimiento hermético italiano, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial.

Ahora bien, el adjetivo “moderno” pareciera ir más allá de los alcances de la poesía simbolista, y es así como lo entiende el poeta y traductor colombiano Andrés Holguín (1918-1989) en la traducción que hace de *Las flores del mal*.

² C. S. Lewis, profesor de literatura medieval, habla sobre la imagen y la alegoría en la Edad Media en varias de sus obras: *Los cuatro amores* y *El amor en la Edad Media*.

³ Véase Arthur Symons.

Sin embargo, “moderno” también pareciera decir “inclasificable”, fuera de todo movimiento o perteneciente a todos, de tal forma que de ochenta y cinco poemas de “Spleen e ideal”, Holguín excluye cuarenta y nueve; de “Los cuadros de París” excluye doce; solo publica tres poemas de los cinco de “El vino”; de “Las flores del mal” excluye siete; de “Revuelta”, publica dos; de “La muerte” publica cuatro, entre los cuales está un fragmento de “El viaje”; entre “Los poemas condenados” elimina cuatro; y de “Otros poemas (Agregados a la tercera edición de *Las flores del mal*)” solo publica siete. ¿Cuál es la explicación de su método? No nos lo dice en el extenso y rico prólogo. Deducimos entonces que, por una parte, simplemente ejemplifica: ¿para qué traducir todos los poemas del vino, si con tres es suficiente? En segunda instancia, centra su atención en el problema del mal que considera plenamente moderno y excluye la discusión con cierto romanticismo temprano, en donde conceptos como el de *elevación* connotan la creencia en una realidad trascendente, en poemas, por ejemplo, como “Elevación” o “La puesta del sol romántico”.

Para Holguín “su inteligencia crítica [...] aleja [a Baudelaire] del Romanticismo. Y no le permite ninguna nota falsa, pues en este poeta, doblado de crítico, hay siempre un espíritu vigilante. Es el que le lleva a crear una obra tan breve como intensa y profunda, en contraste con la nebulosa romántica” (26). En “Invitación al viaje”, dice el autor, “superá [...] la desmayada estructura del verso romántico” (27). Es decir, Holguín no niega la procedencia romántica del genio de Baudelaire, pero subraya que lo supera. En la categoría de “moderno” cabe también la de parnasiano y simbolista, y el traductor reconoce la especial lucidez con la que el poeta francés retoma esta vieja polémica, inscrita en el dualismo que impregna toda su poesía y postura modernas.

La tesis simbolista de las “correspondencias” —que se inicia con el soneto de Baudelaire así titulado— es especialmente significativa, pues es, en cierto modo, la base de su estética. Para el poeta, que tiene una visión arraigadamente dualista, el universo es un conjunto de antagonismos en el cual, sin embargo, todas las formas de la percepción “se corresponden”. (28)

El dualismo en la obra de Baudelaire se resolverá en una unidad que aparece como un fondo caótico, propio de la alegoría; no aquella a la

que tiende el símbolo, o a la que alude la teoría de las correspondencias, propia también del romanticismo místico.

Finalmente, Holguín compara a Baudelaire con Sócrates, pues tanto el poeta como el filósofo parten en dos la historia, el uno de la filosofía y el otro de la poesía. Tanto el objeto de la una como el de la otra hacen parte de una visión del mundo radicalmente distinta de la que les antecede.

Las flores del mal es una alegoría de la condición del hombre moderno, de la misma manera que lo fue del vicio *La divina comedia*, de Dante, y las máximas de La Rochefoucauld en el siglo XVII. El hombre moderno es un “verdugo de sí mismo”, como sugiere el poeta en “Heautontimoroumenos”. El hombre moderno es antirousseauiano, como dirá Holguín, va contra la naturaleza, es perverso, es una flor del mal: “Aquella ruptura ‘con el mundo’ engendra en el poeta la disonancia y, por lo mismo, la angustia y la revuelta. Es un ser que habita el caos” (29). Pero al mismo tiempo, el espíritu del poeta es matemático como el de Poe, busca darle un orden al caos: cien poemas componen la primera edición de *Las flores del mal*, como cien versos “El cuervo” de Poe. Es un espíritu ordenador que demuestra con lógica implacable en qué consiste el “mecanismo espiritual” que transforma lo inmanente en trascendente, lo finito en infinito, lo temporal en atemporal, lo secular en sagrado, a través de la mirada alegórica. Todo dualismo en Baudelaire es transmutado en un nuevo orden, por lo tanto, el caos es el origen necesario e indeterminado de ese paraíso artificial. En Mallarmé, la tirada de dados hace referencia al mismo gesto creador anterior a esta, al caos indeterminado —lo absoluto—, mientras que el arte ordena y determina. Este dualismo es reconocido por Holguín como propiamente cristiano, mientras que la naturaleza corrupta del hombre es un problema más protestante que católico (48). Es decir, en cada una de las categorías donde podemos situar al poeta francés hay un “pero”, un “sí pero no”. Lo que queda claro es que la visión trascendente del mundo y de la vida no está más allá de lo visible, de lo sensible, sino que se produce por un “mecanismo espiritual”. Lo espiritual entonces no está en la correspondencia del mundo interior del hombre con el espíritu del universo, como en Swedenborg (1668-1772), sino en la transformación que el hombre hace con su mirada, gracias a la capacidad de pensamiento analógico y amplia percepción física y mental, tal como lo describe el mismo Baudelaire en *Los paraísos artificiales*. Existe un alto grado de representación teatral en

Las flores del mal, un hacer *como si*, propio de la alegoría, ejemplificado en poemas como “Elevación”.

Volvamos de nuevo al poema para mostrar no solamente de qué manera lo volíptuoso se da cita en el verso octavo, al final de la segunda estrofa, mostrando la transformación de la experiencia mística en experiencia profana, sino el “truco” a través del cual la voz poética sitúa al lector en un contexto romántico para llevarlo a otro completamente distinto, decadente: se pasa así de un primer nivel de lo que entendemos por moderno, léase romántico, a otro sentido más pleno para nosotros cuando decimos modernidad, léase decadente. Recordemos que el mismo Baudelaire, en el *Pintor de la vida moderna*, define la modernidad diciendo que “Decir Romanticismo es decir modernidad” (*Oeuvres* 695);⁴ sin embargo, los tópicos románticos van en un sentido opuesto a la sensibilidad que representan, pues la “elevación” ya no cumple con la misión encomendada de elevar, como su nombre lo indica, el espíritu al cielo espiritual y místico, sino que lo transforma en una elevación truncada, fracasada, propia de la condición del ser humano. Pero, lo importante no es el sentimiento de frustración sino el de transformación, pues la mirada ve en lo mórbido, en el hastío, en la angustia de ese hombre moderno, la encarnación de lo alto en lo bajo, es decir, lo sublime moderno, lo bello. El heroísmo de este hombre, del poeta así definido, es lograr, mediante un mecanismo espiritual, escapar de la pesantez que la vida moderna le impone y sacar de todo ello un soplo divino. Así, frente a una noción absoluta de lo bello se impone una noción relativa de lo bello. Reconocer la fragilidad de toda obra humana es la grandeza que propone Baudelaire, este es el gran mal que se transforma en bien, y que Holguín desea, en principio, resaltar en su traducción, pero se queda en los ejemplos que para él son explícitos y elimina aquellos en donde hay una profunda discusión teórica y un salto de gusto y de época.

En términos de Gouanvi, lo que se dificulta situar aquí es “el capital simbólico” que significa la obra de Charles Baudelaire como el artista que el imaginario del siglo XIX forma y a su vez supera (citado en Casanova 6); Andrés Holguín cita ya una extensa crítica sobre la obra del poeta francés en la cual podemos ver la ambivalencia en la interpretación y clasificación de su obra. La bibliografía crítica hoy tampoco lo resuelve. Por lo tanto, a

4 La traducción es mía.

la hora de escoger los poemas traducibles (y algunos traducidos de manera incompleta) prima para el traductor el poeta que se destaca por su modernidad con todas las contradicciones que ello implica. En una primera instancia, Holguín pretendió dar un ejemplo de todos los Baudelaire que componen a Baudelaire; sin embargo, el problema del mal, desde un punto de vista más protestante que católico, como vimos en unos párrafos anteriores, es el que se impone. El poeta traductor es consciente de este problema y lo manifiesta claramente:

En las traducciones que van a continuación —selección de los mejores poemas de *Las flores del mal*— no está seguramente todo Baudelaire. Ningún poeta puede ser cabalmente traducido. Y Baudelaire menos que ningún otro. Estas versiones —lo mismo que estas palabras biográfico-críticas— solo aspiran a lograr una mayor difusión de la poesía baudelaireana en los países de habla española. En estas traducciones no debe buscarse, en ningún momento, una concordancia literal con el original francés. Tratando de conservar su significación poética, ellas son, solamente, una aproximación o, si se quiere, una re-creación. (57)

El traductor es una figura de autoridad, un autor *auctoritas*, porque él escoge “lo mejor” de la obra de Baudelaire, con el fin de posicionar al poeta francés decimonónico en lengua española, en primer lugar, y en nuestro medio colombiano, en segundo lugar. Es decir, Holguín cumple con la misión del crítico —elige, ordena, clasifica y difunde *Las flores del mal*— y del traductor: escoge hacer “versiones” al “recrear” los poemas. De esta manera, también el poeta traductor se posiciona en su medio (el colombiano) como poeta, pues aún en su tarea de traductor, es el poeta el que prima pues hace “versiones” y “recreaciones”. Tengo que disentir, sin embargo, de esta autointerpretación por parte del autor, pues aunque sea esta su intención, Holguín traduce, trae de la lengua de origen, el francés, a la lengua de llegada, el español, una exigente propuesta poética, en la cual toma decisiones rítmicas y le dice al público qué es mejor y qué no lo es. “Creo que una traducción cumple su misión si puede decirse que el poema traducido corresponde, en una lengua diferente, al poema original. Por ello, hay que buscar una difícil equivalencia lírica” (57).

La búsqueda de una “equivalencia lírica” para Holguín no tiene que ver con una “transferencia musical”, si así podemos llamarlo, sino con la “esencia” intacta del poema en la lengua de llegada. Son ricas las comparaciones que el traductor hace, al respecto, con las afirmaciones hechas por Paul Valéry y Goethe, en las cuales el primero defiende el predominio de la musicalidad del poema, mientras el segundo defiende el sentido, tomando como ejemplo el ejercicio de pasar un poema en verso a prosa. Pero Holguín no hace ni lo uno ni lo otro, pues sí mantiene, en lo posible, una rima, y no pasa a prosa lo que está en verso. Deja más bien algunos poemas inconclusos, agregando la palabra *fragmento*, por ejemplo, en “Canto de otoño” (113); y elimina otros, como el caso que nos ocupa de “Elevación”.

Como bien lo dice Michael Sisson en su bello ensayo sobre la traducción de la obra poética de María Mercedes Carranza, a la hora de traducir funcionan tres niveles de habilidad: la competencia lingüística del traductor, la práctica crítica y el oído poético (65). En el caso de Holguín, no desconocemos ni su competencia ni su oído, y reconocemos la crítica portátil⁵ que lo llevó a tomar la decisión de traducir parcialmente *Las flores del mal*: lo que está en el corazón de su propuesta crítica es el mal en la obra del poeta francés, más que la herencia romántica temprana o la herencia parnasiana, o la demostración de realismo en su obra. Su libro es un florilegio del mal; decir modernidad para Holguín está más cerca de la palabra *decadente* que de la palabra *romántico*. Baudelaire es un decadente, su sensibilidad es una sensibilidad desviada, insaciable.

El yo poético, como vemos en el poema “Elevación”, está en constante descenso, que no es otra cosa que una elevación invertida. Lo mismo sucede en “La puesta del sol romántico” o en “Alegoría”, donde hay una puesta en escena que el lector o espectador reconoce como una escena de la naturaleza, representada plásticamente. Esta escena, súbitamente, se transforma, gracias a un mecanismo espiritual cuyas técnicas son tan materiales como la descripción objetiva de la primera representación; se abisma para no olvidar lo cifrado y misterioso que hay en la obra artística para los poetas simbolistas, románticos, modernos.

⁵ Formulé este concepto por primera vez en el breve ensayo “Entre traducción y crítica portátil”, que constituye una versión temprana de la reflexión que se desarrolla más en detalle aquí. Véase Goenaga.

El Romanticismo es algo que debe ser superado, según Andrés Holguín, por esta razón desdeña el diálogo que Baudelaire propone a lo largo de *Las flores del mal* y que, a medida que avanza la secularización, subraya la imposibilidad de vivir simbólicamente, es decir, unidos a la naturaleza o a un espacio metafísico que nos eleve sobre todas las cosas, especialmente sobre nosotros mismos. Sin embargo, hay que agregar que Holguín pasa por alto, principalmente, los mecanismos retóricos propios de la tradición romántica, transgredidos por el poeta francés, no el hecho de ver en la esencia del Simbolismo lo que ya estaba en el Romanticismo: el misterio. La interpretación selectiva del poeta traductor consiste en desconocer hasta qué punto la transformación alegórica en el poema demuestra el rico diálogo que este poeta sostuvo con el legado romántico. La práctica crítica parece ser el nivel que predomina en las traducciones que hace Andrés Holguín de *Las flores del mal*, y aunque él mismo reconoce que solo presenta a un Baudelaire entre los muchos, esta elección no justifica la presentación de la obra cumbre de un poeta de manera incompleta, especialmente cuando esta no se presenta como una selección.

Obras citadas

Balakian, Ana. *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama, 1964.

Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Vol. 1. París: Gallimard, 1975. Bibliothèque de la Pléiade.

———. *Las flores del mal*. Trad. Andrés Holguín. Bogotá: Panamericana, 2001.

———. *Las flores del mal*. Trad. Pedro Provencio. Madrid: Edaf, 2009.

Casanova, Pascal. “Consécution et accumulation de capital littéraire”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 144 (2002): 6-20.

Doumic, René. “L’œuvre du symbolisme”. *Revue des Deux Mondes. LXX Année Quatrième période*. París, 1900. 431-442.

Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. Joan Benet Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Goenaga Olivares, Francia Elena. “Entre traducción y crítica portátil”. *Poéticas de la traducción*. Comp. Francia Elena Goenaga Olivares. Bogotá: Universidad de los Andes, 2012. 37-43.

Lewis, C. S. *El amor en la Edad Media*. Trad. Pedro Antonio Urbina. Santiago de Chile: Andrés Bello, 2000.

———. *Los cuatro amores*. Trad. Pedro Antonio Urbina. Madrid: Rialp, 2007.

Safransky, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Trad. Raúl Gabas. Buenos Aires: Tusquets, 2012.

Sisson, Michael. “Contextos, paratextos e intertextos: María Mercedes Carranza en inglés”. *Poéticas de la traducción*. Comp. Francia Elena Goenaga Olivares. Bogotá: Universidad de los Andes, 2012. 65-74.

Symons, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. Londres: Archibald Constable and Co., 1908.

Verlaine, Paul. *Los poetas malditos*. Trad. Mauricio Bacarisse. Buenos Aires: Glem, 1942.

Wilson, Edmund. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. Nueva York: Charles Scribner's literature, 1943.

Sobre la autora

Francia Elena Goenaga es profesora asociada del Departamento de Literatura de la Universidad de los Andes, en las cátedras de poesía francesa del siglo XIX, moralistas franceses del siglo XVII y poesía colombiana y latinoamericana. Tradujo *Las máximas* de François de La Rochefoucauld y *Las preguntas sobre el amor* de Marie Linage, ambos escritores del siglo XVII francés.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v19n2.63197>

A contribuição da tradução no suplemento literário *Letras & Artes* (1946-1954)

Eldinar Nascimento Lopes

Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil

eldinarnl@gmail.com

Izabela Guimarães Guerra Leal

Universidade Federal do Pará, Belém, Brasil

izabelaleal@gmail.com

Metodologicamente baseado no levantamento catalográfico das traduções publicadas no suplemento literário *Letras & Artes* (1946-1954), o objetivo deste trabalho será analisar a importância que a tradução literária teve no que se refere à abertura intercultural e intelectual para outras formas de pensamento nesse periódico, e como ela se constitui como um importante dispositivo de formação cultural, social e política a partir de uma perspectiva sincrônica da literatura.

Palavras-chave: *Letras & Artes*; suplemento literário; tradução.

Cómo citar este artículo (MLA): Lopes, Eldinar Nascimento, y Guerra Leal, Izabela Guimarães. "A contribuição da tradução no suplemento literário *Letras & Artes* (1946-1954)". *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 259-273.

Artículo original (nota). Recibido: 26/10/16; aceptado: 11/02/17. Publicado en línea: 01/07/17.



**El aporte de la traducción en el suplemento literario
*Letras & Artes (1946-1954)***

Metodológicamente basado en la recopilación catalográfica de las traducciones publicadas en el suplemento literario *Letras & Artes* (1946-1954), el objetivo de este trabajo es analizar la importancia que la traducción literaria tuvo en cuanto a la apertura intercultural e intelectual a otras formas de pensamiento en tal periódico, y cómo esta se constituye en un importante dispositivo de formación cultural, social y política desde una perspectiva sincrónica de la literatura.

Palabras clave: *Letras & Artes*; suplemento literario; traducción.

**The Role of Translation in the Literary Supplement
*Letras & Artes (1946-1954)***

The objective of this paper is to analyze the importance of literary translation in terms of intercultural and intellectual opening to other forms of thought in the literary supplement *Letras & Artes* (1946-1954), as well as to show how literary translation becomes an important mechanism for cultural, social, and political education from a synchronic perspective of literature. The methodology employed was the review of the catalogue compilation of translations published in the literary supplement.

Keywords: *Letras & Artes*; literary supplement; translation.

Tenho fome do universal
Jorge de Lima, “Polivalência”

ATRADUÇÃO É UMA ATIVIDADE QUE torna realizável a comunicação entre pessoas de diferentes culturas e, consequentemente, promove a acessibilidade a todo e qualquer tipo de produção cultural, literária, religiosa, científica e política. Por ela, somos capazes de estabelecer contato com outras línguas e sujeitos, independentemente da distância cronológica que nos separa e da comunidade na qual habitamos. A existência da tradução, enquanto fator social, responsável pela capacidade de interação entre as línguas, é biológico, enquanto habilidade cognitiva humana de aprender outros idiomas, resulta no compartilhamento de universos simbólicos entre pessoas de culturas distintas, sendo uma dimensão de interação e de interculturalidade (Dantas).

Devemos entender a tradução como uma prática que compõe e leva em consideração todos os tipos de experiências de leitura —a filosófica, a estética, a histórica etc.—, e que, portanto, não implica a simples transposição semântica de uma língua para outra, tampouco num “esvaziamento” ideológico daquele que lê. Nesse aspecto, ao considerarmos que a literatura é uma prática estética que induz o leitor a múltiplas possibilidades de interpretação, o texto literário torna-se uma obra que sempre será recriada e, quanto mais a obra se abrir a diferentes leituras, mais caminhos e possibilidades de debate de ideias o leitor terá. Diante desse processo fluido e dinâmico de uma constante mudança da maneira como entendemos ou recebemos o texto original, este se abre a novas interpretações de entendimento e revela-se como fonte inesgotável de conhecimento de si e do outro.

André Lefevere, um dos teóricos que discutiu o processo da tradução como manipulação e mediação, lembra-nos que toda tradução é reescrita e, por sê-la, atua na sociedade de duas maneiras: ela, *a priori*, permite aos leitores acesso ao texto, introduzindo novos recursos na língua-alvo e privilegiando um pensamento intelectual que se quer difundir (32). Segundo Lefevere, dentro do sistema literário, há dois “fatores de controle” que atuam decisivamente para o estabelecimento desses modos de tradução na cultura: o primeiro é representado por tradutores, críticos, poetas e docentes, ou seja, são todos aqueles que reescrevem na história a obra

original; o segundo, denominado “mecenato”,¹ representado por aqueles que atuam basicamente fora do domínio literário, é constituído por instituições financeiras, casas editoriais, grupos partidários, suportes midiáticos etc. que podem determinar ou impedir a circulação da literatura. Em virtude do seu juízo de autoridade, os administradores —ou “mecenas”, como Lefevere denomina-os— comumente operam como reguladores da distribuição das escrituras literárias e são formados por três elementos que interagem de várias formas: o componente ideológico, que é o esforço do poder vigente no sentido de utilizar as traduções como canal de difusão da ideologia oficial; o componente de influência, que tem o apoio de uma elite e é muito significativo para o prestígio social, e, por fim, mas não menos importante, o componente econômico, que, como o nome sugere, está relacionado ao amparo protetivo financeiro.

É certo afirmar, portanto, que a tradução fez e faz parte da civilização humana desde sempre, e a circulação de manuscritos, textos e ideias se dá pela tradução. Considerando essa afirmação, sem dúvida, a tradução foi elemento importante para o processo de formação e consolidação de qualquer sociedade, sobretudo porque a sua presença não se faz aleatoriamente, mas é movida por fatores de interesse, como Lefevere nos mostra.

No século xx, no Brasil, principalmente após a II Guerra Mundial, eclodiram propostas de tradução não domesticada e que tinham como intuito instaurar um olhar renovado e direcionado às letras estrangeiras, fixando uma nova relação intercultural revelada com uma grande vitalidade para a prática reflexiva, estética e politicamente engajada, mas ao mesmo tempo à procura de uma identidade própria e universal, construída pela união de dois elementos importantes dos fatores de controle: os escritores e o jornal, este último representado pelos suplementos literários.

A inserção de suplementos literários na década de 1940 nos jornais brasileiros tornou-se um marco importante tanto para a vida do leitor — ainda que esse leitor não se enquadrasse na realidade social e econômica do povo brasileiro como um todo — quanto para a “divulgação das produções literárias dos escritores, bem como para dar prestígio ao jornal” (Abreu 18). Os cadernos culturais, além de fomentarem a leitura aos diversos tipos de textos que eram assinados por jornalistas, acadêmicos ou escritores,

1 A esse termo, André Lefevere associará os agentes culturais de financiamento e difusão artísticos, mais voltados aos interesses próprios.

ainda foram importantes para tornar o público ciente do que estava sendo publicado pelo mercado editorial.

As publicações dos suplementos possibilitaram, portanto, criar pontos de discussões sobre as diversas linguagens como literatura, pintura, cinema, teatro e crítica literária, além de trazer notícias sobre o que estava acontecendo na Europa e na América Latina. As publicações também não deixaram de lado questões extraliterárias, já que o momento era propício para se discutir sobre liberdade, democracia e sociedade num tempo em que o homem mudou o modo de atuar e de refletir diante das novas transformações que ocorreram nos espaços da política, da economia, da ciência, da tecnologia. No que diz respeito à condição de circulação da literatura, os suplementos foram cadernos que certamente apareceram nos grandes jornais do país.

O historiador Dawson Cangussu destaca os principais suplementos que se sobressaíram no Brasil:

No Ceará havia as *Edições Clã* (1946-1957); em Recife, *Nordeste*; em Goiás, *Agora*, no Maranhão destacava-se o *Malazarte* (1947-1948), o *Sete Dias* e o *Suplemento Cultural do Centro Cultural “Gonçalves Dias”*, publicado no jornal *Diário de São Luis*; no Rio de Janeiro foi fundado o *Suplemento Letras & Artes* (1946-1953) do jornal *A Manhã*; em Belém havia o suplemento literário *Arte e Literatura*, do jornal *A Província do Pará*, e o suplemento literário *Arte-Literatura* (1946-1951), do jornal *Folha do Norte*. (28)

Mas há muitos outros que não foram citados por ele, como o *Correio das Artes* (1949), da Paraíba, o *Folha Literária* (1949), de Cuiabá, *Autores e Livros* (1941), do Rio de Janeiro, o *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* (1946) etc. Ademais, esses cadernos culturais foram democráticos e populares no sentido de descentralizarem geograficamente as discussões em torno das experiências estéticas e artísticas, saindo de uma redoma para transitarem em diversas regiões do país, já que seus colaboradores (poetas, escritores, críticos, ensaístas, contistas), além de não serem exclusivamente do eixo São Paulo-Rio de Janeiro, também colaboravam para várias outras gazetas de diferentes estados, o que resultou numa espécie de rodízio dos assuntos.

A participação de muitos escritores colaborando para diversos jornais foi certamente uma oportunidade de reafirmar suas posições ideológicas, uma maneira de se engajar politicamente e, claro, uma oportunidade de

elevar suas condições financeiras. E, por ser um apêndice do jornal em formato de revista, a vantagem de adquiri-lo foi compensatória por dois motivos: o leitor não perderia as notícias e as informações diárias —visto que as tiragens dos suplementos literários não eram vendidas separadas da gazeta e geralmente circulavam aos finais de semana, normalmente aos domingos, dia intencionalmente escolhido pela suspensão do trabalho e das aulas— e ainda teria em mãos um meio de divulgação cultural mais barato, compacto e acessível em comparação com o livro. E este, diga-se de passagem, era um bem para poucos.

Sem dúvida, o cenário literário brasileiro contribuiu muito para o crescimento desse tipo de caderno cultural em nosso país, não foi à toa que suplementos de grande, médio e pequeno porte foram fundados. Mas nada quase se comparou ao suplemento dominical *Letras & Artes* (1946-1954), do jornal *A manhã*, do Rio de Janeiro. Fundado pelo jornalista e ex-deputado Jorge Lacerda, esse semanário, além da sua importância social na sociedade carioca, foi um suplemento que muito investiu para o projeto de divulgação da literatura e da cultura estrangeiras, ou seja, toda a pluralidade de conteúdo literário publicada nesse periódico foi capaz de criar um ambiente muito promissor para a divulgação cada vez mais ampliada da literatura universal, o que fomentava a troca de ideias e estimulava o aparecimento de novos e diferentes valores, autores e obras.

Dessa forma, a partir do momento em que são traduzidos escritores de diferentes momentos históricos e contextos, as nossas letras e o modo de percepção de leitura se definem com o rompimento da ideia de periodicidade literária plenamente unificada, organizada e retilínea, favorecendo uma leitura extremamente enriquecedora. Trata-se de uma relação dinâmica, polissêmica, de construção de discursos literários distantes em termos de épocas, mas muito próximos em termos de sentido, pois, como argumenta Haroldo de Campos no livro *A arte no horizonte do provável*, a grande importância do estudo sincrônico é o compromisso assumido com a literatura brasileira em incluir autores muito importantes do processo criativo-artístico, mas que, em decorrência do caráter eminentemente historiográfico que a literatura adotou, ficaram à margem do estereótipo de “poetas maiores”. É claro que essa nova forma de percepção literária, muito mais inclusiva e viva, reforça e estimula a aproximação de literaturas de diversas partes do mundo, obras que aparentemente poderiam não ter qualquer relação direta, principalmente

em termos cronológicos, mas, se estudadas por uma visão estético-artística, sem dúvida, constituíram-se numa “contribuição definida para a renovação de formas em nossa poesia, para a ampliação e a diversificação de nosso repertório de informação estética” (Campos 209).

Para o leitor, de modo geral, a proposta de uma tradução sincrônica no *Letras & Artes* permitiu o acesso a uma grande variedade de títulos.² O suplemento iniciou suas atividades em 1946 e findou-as em 1954, com trezentas e onze edições publicadas. Ao todo, foram cento e oitenta e dois textos traduzidos, dentre os quais ganham mais relevo as traduções de poemas: cento e cinquenta obras. A origem dos textos traduzidos também foi bem diversa. Foram encontrados de língua alemã, espanhola, russa, francesa, inglesa, italiana, polonesa, romena, mandarim e hindu. Do mesmo modo, essa variedade também está diretamente relacionada à pluralidade de tradutores que apareceram e trabalharam para esse semanário (quadro 1). Além disso, se formos considerar que quase todos os tradutores do *Letras & Artes* são também poetas e que fazem parte de uma escola literária, a partir do momento em que eles “vestem a camisa” de tradutor, ocupam um lugar diferente daquele que ocupariam se estivessem na condição de escritores originais, passando a representar a poesia como algo não cristalizado num único e definitivo sentido. Podemos pensar assim, por exemplo: quando um escritor contemporâneo traduz um escritor clássico ou simbolista, não exclui completamente a historicidade da obra, por outro lado, abre margem para que o lado estético da criação literária seja o principal motivo da existência da tradução. E é essa proximidade da literatura estrangeira com o trabalho do tradutor —ambos criados em contextos diferentes— que acaba gerando o fruto de uma confluência de buscas, sentimentos, encontros, vozes, leituras e experiências, principalmente porque a variedade de tradutores que apareceu foi bastante considerável (quadro 2). Essa dinâmica, embora pareça sutil, põe em cheque os limites do que é considerado antigo e do que é considerado atual, provocando rupturas e dando novos rumos à literatura.

² Ver Lopes e Leal (92). Nesse artigo, foram catalogadas todas as obras literárias que foram traduzidas no *Letras & Artes*.

Quadro 1. Contagem dos gêneros literários traduzidos do *Letras & Artes*

Suplemento <i>Letras & Artes</i>				
Ano	Poema	Crítica	Conto	Teatro
1946	10	-	7	1
1947	12	5	3	-
1948	6	-	2	-
1949	42	1	2	-
1950	39	2	2	-
1951	17	-	6	-
1952	13	-	-	-
1953	8	-	1	-
1954	3	-	-	-
Total	150	8	23	1

Quadro 2. Tradutores no suplemento literário *Letras & Artes*

Abgard Renault	Celina Aguirre	Maria da Saudade Cortesão
Acácio França	Celso Vieira	Milton Amado
Adolfo Casais Monteiro	Cláudio Tavares Barbosa	Napoleão Lopes
Adolfo Monteiro	Darcy Damasceno	Olegário Mariano
Agostinho Olavo	Dora Ferreira	Olivia Krahenbuhl
Álvaro Gonçalvez	Eugenio Gomes	Onestaldo de Pennafort
Ana Angélica Dupont	Fernando Pessoa	Osvaldo Orico
Antônio Bandeira	Guilherme de Almeida	Paulo Mendes Campos
Ascendino Leite	Gustavo Barroso	Paulo Quintela
Aurélio Lacerda	Herculano de Carvalho	Péricles Eugênio da Silva Ramos
Bezerra Freitas	Hernani Sant'Ana	Raimundo Magalhães Jr.
Breno Accioly	José Escobar Faria	Rosa D'Alva
Brito Broca	José Geraldo Vieira	Sílvio Julio
C. Lacerda	Leony de Oliveira Machado	Tasso Silveira
Camilo Pessanha	Lígia Fagundes Telles	Terezinha Eboli
Carlos Drummond de Andrade	Lúcio Bauerfeldt	Vicente Augustus Carnicelli
Carlos Sá	Lúcio Cardoso	Vicente Jusselino
Carmen Mendes Viana	Maluh de Ouro Preto	Victor Wittkowski
Catharina Canabrava	Manuel Bandeira	Xavier Pacer

Esse deslocamento oportuniza pensar também certos problemas cruciais que dizem muito respeito à receptividade do texto literário, pois é certo que a mudança de contexto social e temporal não se aplica apenas à questão política, mas, sobretudo, trata-se também de uma mudança de espírito, da criatividade do tradutor. Criatividade essa de não apenas reviver o passado, mas também se apresentar como apropriação dele, pois, como bem aponta a visão fenomenológica de Paul Ricoeur, “lembrar-se não é somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, fazer alguma coisa” (71).

O suplemento *Letras & Artes* tornou-se um suporte de informação e conhecimento muito importante para a sociedade brasileira. Um dos motivos desse “fazer alguma coisa” estaria na grande abertura que esse suplemento deu à literatura hispano-americana. A sua essência pluralista e antagônica produziu, uma corrente literária muito complexa e universal, pois, além de reforçar a importância dos cânones literários europeus, incluiu também, nesse projeto de alargamento literário, escritores pertencentes ao nosso continente. Dessa forma, há um certo equívoco da parte de Marta Scherer quando afirma que “nenhum artigo, matéria e nota de autoria de algum escritor, crítico, jornalista ou apenas colaborador de país latino foi encontrado” (3). Para a autora, houve uma “ausência de textos sobre a América Latina” e tampouco o suplemento literário publicou contos ou mesmo fragmentos de livros de autores dos países desse continente (1). Sobre essa afirmação, retifico-a afirmando que não só encontramos poemas de escritores hispano-americanos, como também das chilenas Stella Corvalan,³ Gabriela Mistral⁴ e do argentino Pedro Juan Vignale,⁵ como contos do uruguai Horacio Quiroga⁶ e do boliviano Botelho Gozalvez,⁷ além de uma crítica do uruguai José Enrique Rodó.⁸ Tais publicações tanto reafirmam o interesse de uma pesquisa por novas linguagens como determinam certa correspondência de diálogo com esses países.

A forma como se organiza e se publica uma tradução num suplemento também deve ser encarada como um fator relevante para o processo de

3 Suplemento *Letras & Artes*. A manhã, ano IV, ed. 149, 8 janeiro de 1950.

4 Suplemento *Letras & Artes*. A manhã, ano III, ed. 113, 23 janeiro de 1949.

5 Suplemento *Letras & Artes*. A manhã, ano III, ed. 111, 9 janeiro de 1949.

6 Suplemento *Letras & Artes*. A manhã, ano VI, ed. 216, 22 julho de 1951.

7 Suplemento *Letras & Artes*. A manhã, ano VI, ed. 08, 14 julho de 1946.

8 Suplemento *Letras & Artes*. A manhã, ano VI, ed. 62, 19 outubro de 1947.

aproximação e diálogo literário intercultural. Por exemplo, foi muito comum o *Letras* publicar as traduções ao lado de obras nacionais, não fazendo, portanto, distinção. Percebe-se, então, certo grau de aproximação não no sentido *ipsi literis* da palavra, mas em termos de produção estética literária, o que nos permite pensar que as nossas letras nacionais estejam em pé de igualdade com a literatura mundial. Ou podemos pensar numa perspectiva contrária: os autores estrangeiros é que estão em pé de igualdade com os nossos, pois, como alega Peter Burke, “as aparências da página impressa funcionam como uma série de deixas para os leitores, encorajando-os a interpretar o texto de uma maneira e não de outra” (91). Em todo caso, é justo também pensar numa leitura muito mais flexível, renovada e universal, como bem mostra a seleção de traduções feita por Manuel Bandeira, que juntou num mesmo espaço Verlaine, Pedro Juan Vignale, Juan Ramon Jimenez, Manuel Gutierrez Nájera, Elizabeth Barrett Browning e um poeta desconhecido. Nesse sentido, pensa Milliet na edição 211:

Do verso burilado de Gauber ao verso fluido de Verlaine, do polido mármore parnasiano à hermética distinção de Mallarmé, da deliquescência feminina dos simbolistas ao dinamismo metafísico de Marinetti, as definições se sucedem refletindo épocas e temperamentos, excluindo certas soluções em benefício de outras, ressuscitando concepções mortas ou prepugnando novas e ousadas modalidades expressivas. (5)

Em vista disso, devemos notar, mesmo que rapidamente, que essas traduções se notabilizam não somente pelas riquezas culturais e literárias propiciadas por esse tipo de edição, como também pelo trabalho de análise crítica do tradutor perante as obras. Ao percebermos isso, veremos que esse tipo de estrutura se realiza como um importante disseminador de ideologia e de uma forma diferente de percepção sobre as nossas letras, principalmente se tratando de leituras e de autores que circularam em outros estados brasileiros, como por exemplo, o poema “O apelo”, de Jules Supervielle, traduzido por Manuel Bandeira e também publicado no suplemento *Arte-Literatura*, do jornal paraense *Folha do Norte*.

No que compete à participação dos poetas-tradutores que apareceram no *Letras*, podemos dizer que cada um demonstrou profunda autonomia para escolher quais obras seriam publicadas nos periódicos, evidenciando,

assim, que cada tradutor optou por um escritor estrangeiro que melhor poderia satisfazer as exigências do momento. Na esteira dessa questão, percebemos que essas traduções, quando cotejadas, embora produzidas em épocas e contextos sociais e estéticos diferentes, são capazes de demonstrar profunda sintonia uma com as outras, pois o que está em jogo é também a liberdade da palavra de poder se abrir para outras formas de leitura, e que dentro desse paradigma houve uma miscelânea de experiências e releituras que passaram a representar aspectos da modernidade. Diante disso, foi muito importante o trabalho que alguns tradutores do *Letras & Artes* fizeram em não apenas traduzir o texto estrangeiro, mas também em procurar, acrescentar à tradução uma pequena biografia ou explicação positiva acerca do autor estrangeiro, uma tentativa de familiarizar o leitor com a obra.

Ao propor esse tipo de publicação como uma forma de apresentar ao leitor uma obra que tem uma importância, além de sensória e estética, histórica e social, o suplemento invoca uma interpretação muito mais educativa, que venha convencê-lo de que o texto que ele lerá é, de fato, uma leitura importante. Assim, convém dizer que se os tradutores têm como missão revelar aos leitores as literaturas do mundo, automaticamente o trabalho de tradução implica num processo de manipulação e articulação do texto, construído pela figura do tradutor, que seleciona a obra, e pelo suplemento, enquanto autoridade que certifica e aprova o próprio texto. Grosso modo, sabe-se se a obra é boa ou ruim, se vale a pena ou não lê-la, pelo renome do tradutor.

Quero dizer com isso que a condição de mediador que o tradutor exerce nesse suplemento põe em questão duas premissas: a primeira é referente à sua capacidade de criar uma corrente de gostos e de temas que diretamente influenciarão na leitura cotidiana que o leitor fará, verificado no interesse do *Letras & Artes* por tradutores que são também autores de obras originais, como Aurélio Buarque de Holanda, Cecília Meireles, Manuel Bandeira e muitos outros, principalmente porque esses tradutores também enviavam à redação do *Letras* seus contos, resenhas, e poemas.

Por sua vez, a segunda premissa está relacionada às escolhas particulares dos tradutores: as obras traduzidas existem em diálogo com o contexto presente, mas também são obras que partem de uma preferência daquele que traduz, e que muito ajudaram a trazer uma rotatividade de leituras que ampliaram a literatura dentro de um fluxo e um refluxo de textos que

circularam de norte a sul do Brasil, propiciando assim uma experiência de maior desenvolvimento cultural. Por exemplo, os poemas de Goethe — “Todeslied eines Gefangenen”, “Liebebeslied eines Wilden”, “Brasilianisch” e “Weltliteratur” foram, por sua vez, inspirados no ensaio “Des cannibales”, de Montaigne, uma reflexão acerca dos índios Tupinambá, no Brasil— vertidos por Victor Wittkowski e classificadas por ele como “Poesias brasileiras de Goethe”, revelam que a abertura à escrita universal foi muito importante por não só incluir novas leituras, como também por conhecer novas culturas. Nesse caso, novos diferentes “brasis” vão sendo construídos nessa relação. Wittkowski também escreveu um artigo chamado “O índio brasileiro na poesia de Goethe”, publicado no *Correio da Manhã* na edição 15313 (1). Assim, culturas e leituras que eram pouco discutidas e pouco lidas são postas em relevo, pois, como afirmou Alcântara Silveira, no artigo “Equívoco”, publicado no *Letras & Artes* 22:

A tradução veio mostrar que pelo menos a parte boa dessa vastíssima literatura não é conhecida dos nossos leitores. Não é nem mesmo conhecida dos escritores o que — para um intelectual — é bem grave, não há dúvida alguma. [...] [N]ão será exagero afirmar que a literatura “made in USA” começou a ser conhecida pelo povo destas bandas através do cinema que, embora deturpando os romances em sua adaptação à tela, lhe revelou Steinbeck, Caldwell ou Hemingway. [...] É perfeitamente justificável que as traduções desses romances — como de resto as de alguns romances russos, alemães ou japoneses — sejam criticados, porque são realmente novos para a massa. O que não se comprehende, porém, é o desconhecimento de obras célebres, de autores conhecidos, por parte dos intelectuais que sempre foram acusados de prestar mais atenção à língua francesa do que ao próprio idioma. (4)

A literatura pós-45 fomentada por uma tradução que se estruturou entre descontinuidades e continuidades, define um projeto de formação cultural que se pauta no diálogo com diversas origens, passando, por exemplo, pelas correntes de Vanguarda, pelo Romantismo alemão, pelo Classicismo, pelo Simbolismo etc., ou seja, o que está em jogo é a sua expressividade como representante na nova atualidade. O movimento moderno conseguiu somar a dimensão passado-presente e retirar dessa adição um novo código estético, em estreita concordância com a subjetividade do tradutor e a mudança que

despontava no pós-guerra. Escreve o crítico Disraeli, na coluna Política e Letras, do *Letras & Artes* 107, o seguinte:

Bem sabemos como é falho o conhecimento dos nossos intelectuais no que se refere à literatura clássica. Formamos a nossa cultura, cogitando geralmente da cúpula e da fachada, sem nos preocuparmos com os alicerces. Esquecemos da base, dessa base que só os clássicos nos podem dar. Muita gente chega mesmo à insensatez de afirmar que podemos passar sem ela. Outros repetem a conclusão leviana de serem os clássicos maciços, pesados, e consequentemente aborrecidos. São dois erros clamorosos. Está provada a impossibilidade de alguém atingir um grau de superioridade de cultura literária sem conhecer certo número de obras fundamentais que há muitos séculos vêm nutrindo o espírito humano, fornecendo-lhes elementos e sugestões para centenas de criações artísticas. (14)

Esses procedimentos, tomados em conjunto, representam um processo de transformação tão fundamental e abarcante que podemos indagar se não é uma nova relação com o texto que está sendo moldada, visto que são assinaladas pela diferença de diversas divisões culturais, pela ruptura do ensino sincrônico e pela retomada de obras que foram criadas em certos períodos muito importantes da história da humanidade, mas que por algum momento ficaram de lado. O que se busca é perceber que, a partir do contato com as intempéries do século xx, nos deparamos com vários discursos de crise. Segundo Marcos Siscar, quando “falamos de crise, em poesia, não falamos exatamente de um colapso de ordem factual, mas mais precisamente da emergência de um ponto de vista sobre o lugar onde estamos, sobre nossas condições de ‘comunidade’” (11).

Em vista disso, a presença da tradução no *Letras & Artes* foi de grande importância por promover o intercâmbio com outras culturas, mas que, ao mesmo tempo, refletisse as inquietações do espírito, os sofrimentos psíquicos e as turbulências sociais do momento, tanto da atmosfera interna brasileira quanto do ambiente internacional. Em outras palavras, a abordagem da literatura estrangeira no suplemento nos permite dizer que a tradução literária buscou, declaradamente, construir valores culturais a partir de discursos comprometidos com os conflitos político-sociais e com temas diretamente relacionados à própria existência humana, destacando

questões do como valor da liberdade individual e espiritual que vão desde uma discussão estética até a práxis político-filosófica.

Para finalizar, essa pequena discussão acerca do suplemento do jornal *A manhã* é válida para averiguar um período da história literária e social carioca aberto à divulgação da tradução. A tradução divulgada nesse semanário —e em tantos outros do Brasil— não pode ser esquecida, em virtude da pluralidade e da complexidade dos textos que circularam num momento pós-traumático e que faziam referência a ele, merecendo uma atenção especial.

Referências

Abreu, Alzira Alves de. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

Burke, Peter. *O que é história cultural*. Trad. Sergio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Campos, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

Cangussu, Dawson. “Do livro ao jornal impresso: suplemento literário da *Folha do Norte* — uma evolução no suporte do escrito e da escrita em Belém do Pará, 1942-1951”. *Ars Historica* 1.1 (2010): 25-33. Web. 13 de setembro de 2012.

Dantas, Marta Pragana. “Tradução, trocas literárias e (a) d(i)versidade editorial”. *Revista Traduzires* 1.1 (2012): 72-83. Web. 12 de setembro de 2016.

Disraeli. “Sartre, seu ‘engagement’, suas contradições”. Suplemento *Letras & Artes*. *A manhã* 3.107. 5 de dezembro de 1948: 14.

Lefevere, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. São Paulo: Edusc, 2007.

Lima, Jorge de. “Polivalência”. Suplemento *Letras & Artes*. *A manhã* 6.1411. 17 de março de 1946: 8.

Lopes, Eldinar, e Izabela Leal. “A presença da literatura traduzida no suplemento dominical literário *Letras & Artes* (1946-1954)”. *Texto Poético* 20 (2016): 92-166.

Milliet, Sérgio. “Poetas”. Suplemento *Letras & Artes*. *A manhã* 6.211. 17 de junho de 1951: 5.

Ricoeur, Paul. *Sobre Tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora ufmg, 2011.

Scherer, Marta. "América latina impressa — um estudo no suplemento *Letras & Artes*". *Revista Científica Plural* 2 (2008): 1-10. Web. 12 de setembro de 2016.

Silveira, Hovanir Alcântara. "Equívoco". Suplemento *Letras & Artes. A manhã* 2.22. 17 de novembro de 1946: 4.

Siscar, Marcos. *Poesia e crise*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

Wittkowski, Victor. "O índio brasileiro na poesia de Goethe". *Jornal Correio da Manhã*. ano XLIV 2.15313. 1 de outubro de 1944: 4-17.

Sobre las autoras

Eldinar Lopes es profesora del Centro de Estudios Avanzados en Posgrado e Investigación del Instituto de Ensino Superior do Pará e Amazonas. Tiene maestría en Estudios Literarios por la Universidad Federal do Pará, con tesis sobre las traducciones literarias publicadas en los suplementos literarios *Letras & Artes* y *Arte-Literatura*. Ha participado en proyectos como "MOVIECAL/INFOCENTROS: el cine y las prácticas identitarias y clorofila". Actualmente también desarrolla trabajos en el área del diseño gráfico.

Izabela Leal es escritora y profesora de literatura portuguesa de la Universidad Federal do Pará y del Programa de Postgrado en Letras (UFPA). Es doctora en Letras por la Universidad Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) con tesis sobre Herberto Helder, y ha cursado un año de posdoctorado con investigación relacionada a la traducción. Publicó el libro *Camilo Pessanha em dois tempos* (con Gilda Santos, 2007) y organizó los libros *Tradução literária, a vertigem do próximo* (con Ana Alencar y Caio Meira, 2011), *No horizonte do provisório: ensaios sobre tradução* (con Walter Costa y Mayara Ribeiro Guimarães, 2014) y *Tradução: limiares e caminhos* (con Mayara Ribeiro Guimarães, en prensa). Actualmente, está coordinando el proyecto "Traducción y recreación de artes verbales indígenas: vertientes antropofágicas en la literatura contemporánea", con el respaldo del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Recibió el Premio Rio de Literatura por el libro *A intrusa* (2016).

Traducir el exilio. Traducir el país natal: notas sobre una experiencia

Laura Ruiz Montes

Ediciones Vigía, Matanzas, Cuba

laurarui@atenas.cult.cu

La traducción de especificidades filológicas y culturales, mestizajes, migraciones e “impurezas” de la literatura caribeña a lenguas que no sean las de origen es un reto. A partir de mi práctica de traducir al español, desde el francés y el criollo antillano, la novela *El exilio según Julia*, de la escritora guadalupeña Gisèle Pineau, comentaré los riesgos y las oportunidades que implica trasladar la diglosia a una lengua única. Expondré, mostrando ejemplos de mi experiencia, la importancia de elaborar paratextos y niveles de lenguaje en la lengua de destino, como herramienta para resguardar lo simbólico, las peculiaridades del criollo antillano del Caribe francófono, así como la huella del racismo en la experiencia diáspórica.

Palabras clave: traducción; cultura; racismo; Caribe francófono; criollo antillano; diglosia.

Cómo citar este artículo (MLA): Ruiz Montes, Laura. “Traducir el exilio. Traducir el país natal: notas sobre una experiencia”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 275-290.

Artículo original (nota). Recibido: 17/11/16; aceptado: 22/03/17. Publicado en línea: 01/07/17.



Translating exile. Translating the Native Country: Notes on an Experience

The translation into foreign languages of the philological and cultural specificities, cross-breeding, migrations, and “impurities” of Caribbean literature is a challenge. On the basis of my experience translating the novel *Exile according to Julia* by Guadeloupean writer Gisèle Pineau from the French and Antillean Creole into Spanish, the article addresses the risks and opportunities entailed by transferring diglossia to a single language. Using examples from my own experience, I emphasize the importance of creating paratexts and language levels in the target language, as a tool to preserve the symbolic, the peculiarities of the Antillean Creole of the francophone Caribbean, and the traces of racism in the experience of the diaspora.

Keywords: translation; culture; racism; francophone Caribbean; Antillean Creole; diglossia.

Traduzir o exílio. Traduzir o país natal: anotações sobre uma experiência

A tradução de especificidades filológicas e culturais, mestiçagens, migrações e “impurezas” da literatura caribenha a línguas que não sejam as de origem é um desafio. A partir da minha prática de traduzir ao espanhol, do francês e do crioulo antilhano, o romance *L'Exil selon Julia*, da escritora guadalupense Gisèle Pineau, comentarei os riscos e as oportunidades que implica transformar a diglossia a uma língua única. Exporei mostrando exemplos de minha experiência, a importância de elaborar paratextos e níveis de linguagem na língua de destino, como ferramenta para preservar o simbólico, as peculiaridades do crioulo antilhano do Caribe francófono, bem como a marca do racismo na experiência diaspórica.

Palavras-chave: Caribe francófono; crioulo antilhano; cultura; diglossia; racismo, tradução.

I. *Dékouvé*

LA TRADUCCIÓN COMO TRAICIÓN, LA *translatio* como posibilidad de pasar al otro lado, el papel del traductor como intermediario, la muchas veces subestimada profesión, incluso la discusión de si la traducción es un arte o un discurso literario *otro*, han colmado páginas y controversias. La traducción libre o el apego al original, la experiencia de los signos y el paso de una lengua a otra son aún material de estudio. Las violencias y equivalencias del oficio, sus imposibilidades e interpretaciones han alcanzado un mayor grado de especialización en varios órdenes, desde los lingüísticos hasta los tecnológicos. En este magno paisaje de lenguas, emergencias y viabilidades han venido a insertarse desde hace un tiempo —ya era hora— las discusiones sobre la traducción de las literaturas caribeñas, con sus especificidades filológicas y culturales, sus mestizajes, migraciones y sus “impurezas” de sangre, política y religión.

El Caribe, con sus zonas de contacto y/o diferenciación, carga también con la imposibilidad de una lengua común. Tenemos que estar traduciéndonos constantemente entre nosotros, aunque solo escasos kilómetros separen nuestras costas. Así, en abril del 2016, en plena faena de traducción para una editorial cubana de la novela *El exilio según Julia*,² de Gisèle Pineau,³

1 “Descubrir”, en criollo antillano de Guadalupe.

2 *L'Exil selon Julia* tuvo su primera edición en 1996, y fue ganadora ese mismo año del Premio Terre de France y al siguiente del Premio Rotary. En 1999, Richard Watts difundió en inglés algunos fragmentos. La definitiva traducción anglófona (*Exile according to Julia*) vería la luz en el 2003 en traducción de Betty Wilson. Mi propia traducción, la que publicará la Editorial Oriente de Cuba en este 2017 bajo el título *El exilio según Julia*, parte de la edición francesa de 1996 y es la primera traducción al español de esta importante novela.

3 Gisèle Pineau, de padres originarios de Guadalupe, nació en 1956 en París, donde estudió. Luego ejerció como enfermera psiquiátrica durante veinte años en la nación antillana. Actualmente reside en Marie-Galante, isla del archipiélago de Guadalupe. Reconocida como una de las creadoras caribeñas más representativas de la región, fue la primera mujer en obtener el Premio Carbet del Caribe, por *La Grande Drive des esprits*. También ha obtenido premios tales como el Des Hémisphères-Chantal Lapicque, por *Chair piment*, el Prix du Livre RFO por *L'Espérance-Macadam* y el Prix Carbet des Lycéens, por *Folie, aller simple: Journée ordinaire d'une infirmière*, siendo la primera vez que ese galardón se entrega a una guadalupeña. Otras de sus obras son *Morne Câpresse*, *Mes quatre femmes* y *Cent vies et des poussières*, así como varios relatos para jóvenes e importantes contribuciones al ensayo.

y tras un tiempo de correspondencia electrónica, solicité a la narradora guadalupeña algunas aclaraciones sobre un grupo de especias que en su libro ella enumera en criollo antillano. A una pregunta, simple creía yo, la escritora respondió: “Era mi abuela quien decía eso... Yo no sé en verdad...”⁴ Fui consciente entonces de la belleza que puede tornarse terrible y de su casi imposible traducción.

En la autoficción *El exilio según Julia*, Pineau relata la partida de Julia (Mamá Yaya), su propia abuela paterna, hacia Francia, la no inserción del personaje en el país de acogida, la relación con sus nietos y los avatares de la familia. La obra, que recoge los recuerdos de la niña/adolescente Gisèle, también tiene entre sus protagonistas al padre de esta (hijo de Julia, militar de carrera) y a la esposa de él, madre de la niña. Otros personajes importantes son los hermanos de la narradora, también pequeños o adolescentes, y los abuelos maternos que permanecen siempre en Guadalupe. La novela cuenta, sobre todo, la emigración de Julia, vieja, negra y analfabeta, casi obligada por su hijo a abandonar Guadalupe y emigrar a Francia para escapar de la violencia conyugal. La saga da fe de la discriminación que sufre Mamá Yaya por su color y su ignorancia del francés, el rechazo de la sociedad francesa frente al criollo antillano como lengua, y la ausencia del país natal vivida en el encierro de un apartamento desde donde procura rescatar el terruño propio a través de la memoria afectiva. Memoria que se convertirá en el único asidero de la nieta cuando sea, ella misma, víctima del racismo y la discriminación.

Lo que más extraña Julia en el exilio es su jardín, en cuanto este simboliza fidelidad a sus raíces, apego a la tierra y felicidad. Extensión y herencia de aquel que en los días de la plantación proveía a los esclavos de plantas alimenticias y medicinales, el jardín es lo más evocado por ella desde Francia. Guadalupe es para Mamá Yaya su casa y su jardín. Si la tierra dejada atrás es uno de los ejes fundamentales del relato, la traducción en que yo trabajaba se venía abajo ante el hecho, en apariencia menudo, de no poder traducir la esencia de un aderezo. Con ello quedaba demostrado que un condimento, más que hoja verde o seca o polvo o grano, puede ser en sí mismo rizoma de supervivencia, todo un cosmos. La impotencia ante la especia desconocida era solo la punta del ovillo, y si se tiraba del hilo era

4 “C'est ma grand-mère qui disait cela... Je ne sais pas vraiment... ”. La traducción es mía.

muy difícil llegar al inicio de la enredada trama, sobre todo sabiendo que en el amasijo están las interpelaciones fundamentales. ¿Cómo traducir el Caribe? ¿Cómo trasladar a una lengua única la diglosia, la lengua bífida? ¿Cómo llevar a otra superficie el latido de la cultura subterránea?

Los dos idiomas presentes en el texto original, es bien sabido, en realidad no están en igualdad de uso y consideración. El criollo antillano de las otrora colonias francesas ha sido dominado y marginado. Por ello, desde sus orígenes, se convirtió en la voz del interior —primero de los barracones, después de las chozas, el monte y las casas—, el idioma de las pasiones y la religión e incluso el del silencio. El francés, su contraparte, fue, ha sido, es, el idioma de la alta cultura, del colonizador. Sin embargo, pese a separaciones, procesos independentistas, guerras, rebeldías y emancipaciones, hay un territorio donde ambos continúan estrechamente enlazados. Dicho territorio son las regiones diáspóricas donde la lengua gala remite a leyes y papeles de identidad, mientras el criollo simboliza hogar, familia, intimidad. Asimilación en un caso y resistencia en otro, actitudes y conceptos indisolublemente ligados a la vida cotidiana. Esta particularidad no se encuentra en el Caribe hispano ni en su diáspora. ¿Cómo mostrar entonces en español aquella otra realidad caribeña? ¿Cómo ofrecer al lector hispano, y muy particularmente al lector cubano, la imagen del amor al país natal dejado atrás si cada dolor y cada pérdida —y también cada reconstrucción— pasan por todas y cada una de las palabras del criollo?

No es posible traducir el Caribe —y el criollo antillano en específico— sin adherirse a una posición: o se está del lado del colonizador o se está junto al colonizado, con su larga tradición y su herida ancestral. En traducción todo va más allá de una elección lingüística. Se traduce desde el conocimiento de las lenguas de origen y de destino pero dicho accionar no atañe solo al mundo del idioma. Se necesita también entrar en los confines de la afectividad, la asertividad y la Historia. ¿Acaso los esclavos —madres y padres del criollo— no se traducían unos a otros saltando las barreras idiomáticas y culturales de las diferentes etnias de origen? No es gratuito que en *El exilio según Julia* aparezcan tantas palabras y frases en criollo antillano. Pineau podría haberlas pensado y escrito en francés o haberlas traducido ella misma, para así unificar el lenguaje de su novela. En cambio, defendió un espacio de libertad donde, de repente, irrumpió no solo una locución sino también una planta, un objeto, un proverbio, un insulto en criollo, para que

no olvidemos que hay un mundo caribe que no puede ser expresado en la lengua del colonizador.

Pactar con una nivelación homogénea de los dos idiomas al momento de traducir, y trasladar el texto a una norma popular o a una culta, sin mezclas o contaminaciones, hubiera constituido una imposición neocolonizadora. Tampoco era posible presentar los términos del criollo antillano en una traducción “populista” bajo la pésima excusa de que así se habla en la calle, porque el criollo no es el lenguaje de la calle, es el del pueblo descendiente de África. Es el idioma de sus rezos, de sus canciones de cuna y de siglos de resistencia y resiliencia. Es idioma de formación y conformación. Ahora bien, mantener intactos los términos en criollo dentro de la versión al español, pero sin traducirlos, explicarlos o aclararlos, hubiera establecido también otra marginación, la del exotismo.

El criollo antillano de Julia, negra que no sabe leer ni escribir, habla de, desde y por una lengua. Trasmite no solo determinados contenidos extralingüísticos sino también toda una historia caribeña. Por ello, una de las tareas fundamentales del acto de traducir que nos ocupa fue cuidar que la obra producida no se apoyara en el extremo neutro —que despojaría el contenido de significados— o en el extremo vulgar, que agregaría significados ausentes en el original. Una de las soluciones para respetar la función emocional y conativa del registro de Pineau fue estipular niveles de lenguaje (desde lo familiar hasta lo literario, pasando por lo coloquial) caracterizados por palabras y frases connotadas afectivamente en la variante cubana de la lengua española, pero que mantuvieran la fidelidad al original. Por ejemplo, para crear un nivel de lenguaje coherente con la base afectiva y visceral del texto primigenio, los apelativos cariñosos —tales como *mes enfants* o *ti moun*— empleados por Julia, ora en su francés precario, ora en su criollo antillano genuino, fueron, de acuerdo al contexto emotivo, traducidos como *mis niñitos* o en muchas ocasiones como *mijo* (transcripción fonética de la contracción de *mi hijo*), término del español hablado en Cuba que denota extrema familiaridad. De manera semejante se procedió con el término *case*, empleado en muchas ocasiones por Pineau. En la traducción se eligió *casa, casita, casucho*, indistintamente, de acuerdo al grado de implicación y sensibilidad del hablante.

De manera general fueron mantenidas dentro del cuerpo textual las frases en criollo antillano propias de las conversaciones de Julia; la traducción al

español de estas, así como las advertencias sobre los errores de su muy escaso vocabulario francés, solo fueron ubicadas en paratextos en forma de notas al pie. Más enriquecedor resultará para el lector una mirada a los pies de página que mutilar el discurso original. Mejor contextualizar que reducir.

Los términos en criollo, con su rica oralidad, fueron dilucidados por la propia Gisèle Pineau para tener la seguridad de no estar contaminando la traducción con significantes de términos en criollo antillano de otras regiones del Caribe francófono, o de antiguas colonias francesas como la Reunión. Un ejemplo de esto lo constituye la frase *flume sur l'estomac*, propia del criollo de Guadalupe y que, tras consulta con la autora y cotejos varios, derivó en nuestro simple *resfío*. De ahí que la consulta con el autor —si es posible— constituya una fuente imprescindible de información en la labor de traducir.

Para honrar el apego a la identidad antillana de la obra se optó por encontrar equivalentes en la cultura tradicional de la mayor de las Antillas. Frutas, plantas medicinales, árboles, flores, todo un mundo vegetal y animal se tradujo a su variante cubana —y por ende caribeña— apoyada en el cruce de caminos que nos une, en la poética de la relación. Cotejados los términos en el *Diccionario Botánico de nombres vulgares cubanos*, de Juan Tomás Roy, las plantas encontraron una tierra cercana y aliada donde crecer. Así, el *fromager* cobró vida en la ceiba; *cive* fue el cebollín cubano (ni cebolla ni ajo porro, sino una combinación), a la par que el *manjé-lapen* se convirtió en nuestra yerba para alimentar conejos. El *kwi* pasó a ser nuestra jícara (americanismo por excelencia, muy usado en territorio cubano) hecha con la corteza de la güira. En otro orden, la expresión *au pipirit chantant* finalmente derivó en *a la aurora* o *al alba*. *Pipirit* es un pájaro de las Antillas que canta muy temprano en las mañanas, como el pitirre de Cuba y Puerto Rico. De ahí que lo importante fuera hallar un nivel de lenguaje capaz de trasmitir la evocación del primer momento del día, lo cual se consolidó en una mezcla de lo poético y lo representativo. Cada uno de estos trasladados aspiró a respetar las raíces y alimentar lo entrañable, consciente de “que se trata de pensar en una lengua lo que se piensa en la otra y [que] eso trasciende el mero hecho lingüístico para convertirse en una cuestión filosófica” (Crespo Martínez).

Mención aparte merece la decisión, en algunos casos, de respetar la diferencia y no insistir en una cercanía artificial al español sino solo ofrecer explicaciones en notas al pie de página. Ejemplo de esto es el mantenimiento de significantes como *migan-fruit-à-pain* (receta típica de la cocina

gudalupeña, donde se mezclan frutos del árbol del pan, carnes de res y de cerdo, limón, diferentes especias y aceite, lo que da como resultado un cocido de textura entre sólida y puré) y *doukoun* (especie de pequeño pudín típico hecho con maíz, azúcar y especias, entre otros ingredientes). También se decidió optar por la honestidad y no violentar la traducción, conservando el vocablo criollo antillano *Listikrak*, que es el término usado para puntuar las historias de los narradores, evitando la tentación de traducirlo como *chirrín-chirrán*, tan usado en Cuba a la hora de contar historias pero solo utilizado para darlas por terminadas.

En *El exilio según Julia* es posible asistir a la lucha lingüística y cultural vista a través de la mirada de emigrantes caribeños en la metrópoli: no debemos olvidar que Guadalupe continúa siendo Departamento de Ultramar. Gisèle, la nieta de Julia, se afana por adaptarse a Francia, un país que en cierto modo “descubre” a través del escenario musical y cultural en general. Para lograr cercanía a ese mundo de la niña, Pineau trasmite costumbres, íconos, historia y descubrimientos, intereses, entusiasmos y dolores. En este apartado de la traducción se agregaron notas al pie informativas que contextualizan brevemente sobre acontecimientos, personalidades y hechos significativos. Allí es posible encontrar información sintética pero elocuente sobre el grupo vocal francés *Les Compagnons de la Chanson*, la cantante y actriz Georgette Plana, el cantautor Leny Escudero, entre otros. La niña, quien sufre el racismo, comienza a tomar conciencia de la ausencia de rostros negros en la pantalla de la televisión y se recrea relatando todo lo concerniente a la martiniquesa Sylvette Cabrisseau, primera presentadora negra en la televisión francesa. Como nada es casual, también se dedicó una nota a este detalle, para acercar al lector al escenario real de la autoficción y así conservar la prodigalidad de los registros discursivos del texto original. En otra ocasión, la niña cuenta que la abuela se le aparece en sueños, por primera vez, “el año del Torrey Canyon” (Pineau 125). Este dramático accidente, que provocó en 1967 uno de los mayores desastres ambientales del siglo xx en las costas de Inglaterra y Francia, también aparece reflejado en las referencias al pie porque no es un detalle menor que para rememorar las “apariciones” de su abuela, la niña remita a un accidente ambiental tan contundente.

Como ya se ha hecho obvio, en esta traducción los niveles de lenguaje y los paratextos fungen como cartografías de enlaces, prestando asistencia a

la doble vía de trueque intercultural que define una novela marcada por la llaga antillana y la herida diáspórica de los emigrantes caribeños en Europa. De ahí que se consideró oportuno mantener las mayúsculas originales para enfatizar el contraste entre el *Allá Afuera* (*Là-Bas*) que se refiere a la Francia cartesiana, culta y colonizadora, y el *País* (*Pays*) que habla de Guadalupe y su criollo antillano en todo su esplendor, colorido y mezcla. La versión al español propone, además, un ejercicio de descolonización a partir de la teoría del mundo caribe como relación. Por ello, donde Pineau citó versos de *Retorno al país natal*, del gran poeta Aimé Césaire, recurrió a la traducción española de la insoslayable antropóloga y defensora del legado afrocubano Lydia Cabrera, publicada en La Habana en 1942, que a su vez había tomado como base la primera edición de *Cahier d'un retour au pays natal*, aparecida en París en 1939. Así, estas sutilezas pueden ser recibidas por los lectores desde lo intangible y dar fe, en palabras de Ortega y Gasset, del “utopismo del traducir”, que además conlleva “la revelación de los secretos mutuos que pueblos y épocas se guardan recíprocamente” (444).

II. *Palé a vyé nèg*⁵

Tiene la traducción el deber de recuperar la memoria histórica a partir del traslado de una cultura a otra. En el caso de *El exilio según Julia* esa recordación está dada no solo por el contexto en que se desarrolla la novela, que cubre los años sesenta y setenta del siglo xx, con su Mayo del 68 incluido. Hay una memoria *otra* denunciada en la obra original que habla del maltrato de la maestra a la niña negra, obligada como castigo a permanecer bajo el buró; o del arresto de Julia por la policía, por haber usado el abrigo y el quepis del uniforme militar del hijo para protegerse de la lluvia y el frío, entre otros tristes acontecimientos. La memoria que habla de comparaciones, motes y crueidades necesita ser rescatada, como indefectible *devoir de mémoire* (deber de memoria), porque los agravios a título personal, las miradas humillantes son también —y sobre todo— material palpable del que está hecha cualquier epopeya social. Esas corrientes que van “por debajo de las ondas de choque de la historia”,⁶ en el caso de Pineau, remiten a historias

5 “El habla de los negros”, en criollo antillano de Guadalupe.

6 “Por debajo de las ondas de choque de la historia de Francia, por debajo de las grandes fechas de llegada y de partida de los gobernantes coloniales, por debajo de los avatares

personales. He ahí la importancia de intentar traducir un ultraje o una ofensa, con la misma carga degradante, para que no pase inadvertido ante la mirada rápida del lector que va de una palabra a otra creyendo que lee, creyendo que sabe, pero sobre todo para que no se conserve el prejuicio, “pues la negación de su existencia paraliza la lucha contra él y refuerza la inercia social” (Romay 119).

Los despropósitos racistas que aparecen en *El exilio según Julia* meritan ser llevados a la lengua de destino no solo por su trascendencia en el contexto histórico y en la trama de la novela sino también por su importancia en el sistema literario de Pineau y en la estrecha relación entre su vida y su obra, cuyos temas centrales giran en torno a tópicos relacionados con el racismo. Pero, ¿cómo traducir el papel del africano y sus descendientes en el imaginario francés? ¿Cómo llevar al español las afrentas derivadas de conceptos prejuicios y segregacionistas? No es posible tratar a la ligera los términos discriminatorios que aparecen en *El exilio según Julia* sin afectar seriamente el sistema literario sobre el que la narradora antillana ha construido su obra y —aún más— sin traicionar el dolor de la niña narradora frente al racismo y la exclusión.

¿Cómo trasladar, por ejemplo, la arrasadora fuerza del racismo en la expresión “Y'a bon Banania”? (Pineau 167) ¿Cómo recuperar su valor real para el Caribe hispanohablante? Traducida como “¡Tá güeno Banania!”, el *Tá güeno* remite a un *Está bueno*, mal pronunciado en Cuba, enunciado como un blanco cree que lo expresaría un afrocubano, en su “hablar de negro”, lo cual remite al arraigo histórico y social de ese estigma discriminatorio. Una nota al pie pone el dedo en la llaga al explicar que “Y'a bon Banania” constituyó por años un eslogan publicitario racista. Banania, marca francesa de bebidas y productos achocolatados de la segunda década del siglo xx, asoció dos productos exóticos —el chocolate y el banano— en un contexto colonial para crear el nombre de la marca Banania, cuyo primer símbolo fue un rostro negro caricaturesco al que se le agregó la expresión “Y'a bon” (*está rico* o *está bueno* pero indebidamente pronunciado en francés). “Y'a bon Banania” fue el eslogan de la marca hasta 1977, aunque fuera denunciado cada vez más como portador de estereotipos racistas que caricaturizaban al

de las luchas coloniales, por debajo de las hermosas páginas de la Crónica (en las cuales la llamada de nuestras rebeliones son solo pequeñas salpicaduras), estaba la obstinada marcha hacia nosotros mismos” (Bernabé, Chamoiseau y Confiant 58).

afrodescendiente. El Movimiento contra el Racismo y por la Amistad entre los Pueblos (MRAP) logró en el 2011, en la corte de Versalles, que Nutrimaine, la actual sociedad titular de la marca Banania, cesara definitivamente de usar este degradante eslogan para vender sus productos. Esta puesta en situación, que apela a la carga de equivalencia del nivel de lenguaje usado en la versión cubana combinado con la presencia del paratexto, puede lograr una proximidad al original pese a la existencia de términos difíciles.

La nieta de Julia y sus hermanos reciben como flechas ardientes el insulto *bamboula*, lanzado sobre ellos en la escuela y en las calles. ¿Cómo tratar ese ultraje que aparece en varias ocasiones a lo largo de la obra? Al no encontrar esta vez traducción o equivalencia posible, se dio prioridad al paratexto. Una nota al pie explica que la *bamboula* es un tambor de fricción, de origen africano, muy usado en las Antillas durante la esclavitud y que también se denomina así la danza que se realiza al ritmo de dicho tambor. En Francia, la palabra ha devenido término peyorativo para designar a las personas negras. Allí, *faire la bamboula* es hacer fiesta. Como estereotipo, el *bamboula* es representado habitualmente como un africano alegre, pero no demasiado listo (Nederveen Pietersen 184). Mostrar hasta qué punto la identidad francesa se basa en la construcción negativa de la identidad de los emigrantes negros es tarea primordial para que el lector caribeño hispanoparlante pueda, también, releer su propia historia. Trasladar al español los estereotipos sobre la *otredad*, a partir de los niveles de lenguaje y la elaboración de notas explicativas, encontrar equivalencias en la lengua de llegada a los dolores raciales, es un acto político, una manera honesta de salvaguardar el texto original en una traducción que “proteja a la humanidad contra su propia erosión, siendo una garantía de circulación y de diálogo” (Brossard 9).

III. *Lamají*

La noción de mito continúa siendo reevaluada. Muchos han sido los acercamientos críticos antes y después de Mircea Eliade. En lo que parece haber coincidencia con las nociones del historiador rumano es en la función del mito como narrativa de un cosmos que se revela en actividad creadora y

7 “Magia” en criollo antillano de Guadalupe.

asume la irrupción de lo sagrado en la vida del mundo. De ahí que los mitos y leyendas constituyan en alguna instancia una actitud performática con códigos propios de cada cultura y lengua, lo que deriva en la conclusión de que para traducir estos componentes de los pueblos es necesaria la inmersión en el saber de origen con una postura de total aceptación.

Los mitos y leyendas caribeños están poblados de seres sobrenaturales cuyos nombres y relatos son imposibles de traducir. Omitirlos, folclorizarlos o dar rienda suelta a una inventiva comparativa, en el pasaje de una lengua a otra, encierra el peligro de cancelar la historia y la tradición oral de las Antillas. La realidad social caribeña no es comprensible sin sus mitos y leyendas, en cuanto conforman el discurso identitario de la región y de cada país en particular; pero es imprescindible evitar en la traducción un punto de vista exótico o etnocentrista que derive en una traducción cargada de tensiones infamantes.

Muchos de estos mitos y leyendas antillanos han sido durante siglos rechazados por la élite. De ahí que traducir esos significantes conlleve procesos que van más allá de la lingüística e implican una introducción en la oralidad y en la capacidad de resistencia de los pueblos. Lo que para otros es postal turística o relato meramente folclórico, para el Caribe es identidad y esencia original. De ahí que la referencia a mitos, cuentos, proverbios y narraciones de seres sobrenaturales no sea capricho de la construcción literaria de un autor sino, y por encima de todo, *mise en scène* de la historia colectiva. Corresponde al traductor ser una especie de patria adoptiva de estas alegorías para resguardar el imaginario de la obra de partida y liberar de prejuicios dichas representaciones literarias. Atañe, provechoso sea reiterarlo, a los paratextos de la traducción mostrar y explicar —para recuperarlas— descripciones, leyendas, mitologías, y tratar de conservar en esta recuperación los ritmos orales, así como su fundamento y naturaleza fundacional.

La configuración de Julia y de la otra abuela, apodada cariñosamente Chonchi o Rechonchi (por su grueso cuerpo), como personajes basados en la vida real —no olvidar que se trata de la representación de las abuelas de la autora— está ligada a un fenómeno histórico: la oralidad. Las leyendas que relatan estas ancianas proceden del esclavismo y son ya, de por sí, una traducción de la vida espiritual de los esclavos, una estrategia de supervivencia, la recreación de una situación de desamparo.

Pineau cuenta que Julia podía cruzarse con espíritus extraviados y que abuela Chonchi rogaba a Dios le protegiera de esos mismos *soucognans*. Al no ser posible traducir el término, las notas al pie dieron aclaraciones sobre la criatura diabólica que, habiendo pactado con el diablo, es convertida en un pájaro negro que vuela durante la noche para introducirse dentro de su víctima: así transformada, la persona puede conocer la vida y los planes de sus enemigos y rivales. La libertad creativa de los seres sobrenaturales que acompañan a Julia y a abuela Chonchi en el entramado de la novela, y que de alguna manera las definen, no es coaccionada o frustrada en la lengua de destino sino explicada y argumentada. Si las abuelas, como símbolo de una identidad colectiva, son el espacio humano donde habitan las leyendas, estas últimas son, a su vez, el hábitat donde las ancianas se expresan en una dimensión que sus propias palabras no lograrían. Las leyendas y mitos son expresión del ser de las antecesoras. Expresión encarnada por igual en el pasado esclavista y en el presente literario y real que las convoca.

Por otra parte, el doble traspaso que va de la oralidad de un pueblo a su sistema de escritura para después ser trasladado a otra lengua implica una acción de alto riesgo. ¿Cómo traducir al español, por ejemplo, la poética de los relatos sobre Ti-Jean, el protagonista de cuentos de la literatura infantil y juvenil muy conocido en África, América del Norte y algunas regiones caribeñas francófonas? La abuela Chonchi, en un capítulo titulado “Liberación”, enarbola una especie de discurso colmado de los particularismos de la historia colectiva antillana. Dicho discurso, que comienza diciendo “Amo a mi país...” (Pineau 47), enumera brujos en los montes, abejas de largas lenguas, estados de ánimos del sol; casi al final del inventario aparece Ti-Jean, como magnífico colofón de una tradición secular. La nota al pie en español observa que en los cuentos de Ti-Jean el “héroe” es un niño en una situación dramática (pobreza, fallecimiento de sus padres) que al final habrá de convertirse en un adulto respetado y con bienes, lo que logrará a través de métodos poco ortodoxos, tales como el robo, la estafa, la insolencia, la ingratitud, incluso el crimen. De ahí que en verdad Ti-Jean sea una especie de antihéroe quien, pese a todo, despierta simpatía. Es imprescindible hablar de Ti-Jean en el momento de traducir una novela donde también aparecen referencias a *La princesa de Clèves*, *Las flores del mal*, *Amistades peligrosas*, *Historias extraordinarias* y otros que, obviamente, en el saber occidental no necesitan aclaración. Elevar

a Ti-Jean al mismo pedestal donde permanecen los títulos anteriores es tarea del traductor.⁸

Los cuentos y leyendas antillanos son la traducción de un cosmos: histórico, religioso, mítico. Trasladar a partir de la interpretación original obliga a un mayor compromiso con la cadena de hechos narrativos donde estuvo la espiritualidad del esclavo, el *detour* de su accionar junto a su experiencia de vida y lucha. La lengua de destino ha de estar consciente de esto. Se ha de trabajar desde una puesta en relación, a la manera de Glissant, inclusiva y convivencial, que luche contra la amnesia ontológica que una traducción despectiva —o ignorante de la realidad— puede traer como resultado.

iv. *Two présé pa ka fè jou ouvè⁹*

Intentar traducir y trasladar al español la diglosia del Caribe francófono pasa por el lento camino de aprehender el respeto a la opacidad de cada cultura, como única manera de encontrar la claridad lingüística en una traducción. Tomar el tiempo y tener la humildad de construir niveles de lenguaje a partir de la creación de paratextos ayuda a la comprensión e interpretación de lo intraducible.

La influencia de un acto de traducción abarca no solo el pasaje a otro idioma, sino también la capacidad de comunicar más allá de dichas lenguas, sin lo cual el texto traducido solo podría entregar una representación reduccionista (o caricaturesca) de la vida de un país y de su cultura. Trasladar una obra literaria caribeña de una lengua a otra agrega significado en cuanto acerca, hermana y sitúa —en igualdad de condiciones— ambas lenguas y culturas. La posibilidad de juntar literaturas por encima de lo que separa encuentra una vía y razón de ser en la traducción. Es esta la que permite observar más de cerca, no únicamente las diferencias, sino también mucho de lo simbólico que nos une y nos hace semejantes, entendiendo como tal los procesos espirituales, las migraciones, las secuelas del esclavismo

8 El peligro podría surgir si el traductor intenta hacer una comparación absurda o una modernización de estas historias ancestrales. No es pertinente equiparar las historias de Ti-Jean con sagas de pequeños héroes modernos del cine u otros “brionzuelos”, ajenos a la impronta y el compromiso caribeños.

9 Proverbio del criollo antillano de Guadalupe. En francés: “Être trop pressé ne fait pas se lever le jour”. En español (variante de Cuba): “No por mucho madrugar se amanece más temprano”.

como herida fundacional, la permanencia y los dolores del racismo y las convergencias contextuales.

Hay una circunstancia de concretización en ese ritual mágico de palimpsesto que es la traducción. Las consecuencias de una traducción insuficiente o vejatoria afectan no solo al texto original, sino también negativizan, en la lengua de destino, los valores cognoscitivos, las relaciones interliterarias y las históricas.

No es posible postular un canon de traducción de la literatura caribeña (sería innecesario y absurdo, por demás); en cambio sí es ineludible alertar sobre el daño irreparable de una permutación travestida y por ello neocolonizadora. Urge construir una plaza de protección dentro de la traducción de la literatura caribeña, que exilie lo paródico y no postergue el espacio del *otro*. Si bien se lee lo que se sabe, hay que observar detenidamente los significados del texto original, su atmósfera, su cosmos y su sentido histórico, sin menoscabar su filiación espiritual y/o su intención alegórica. Es un lugar común pero es menester no olvidar que somos también la alteridad de otro y con buena suerte tendremos alguna vez una digna traducción, una casi reescritura de nosotros mismos. Ojalá, para entonces, cuando eso ocurra, podamos reconocernos.

Obras citadas

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, y Raphaël Confiant. *Elogio de la creolidad*. Trads. Rafael Rodríguez Beltrán, Jesús David Curbelo y Adriana López Labourdette. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2013.

Brossard, Nicole. *Et me voici soudain en train de refaire le monde*. Montreal: Mémoire d'encrier, 2015.

Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. París: Présence Africaine, 1956.

———. *Cahier d'un retour au pays natal*. Volontés 20, 1939.

———. *Retorno al país natal*. Trad. Lydia Cabrera. La Habana: Molina y Compañía Editores, 1942.

Crespo Martínez, Alejandra. “El complejo arte de la traducción (I): estética y sentido”. *Revista de letras*. 29 de diciembre del 2013: s. pág. Web. 20 de octubre del 2016.

Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. París: Gallimard, 1963.

Nederveen Pietersen, Jan. *Blanco sobre negro. Las imágenes de África y de los negros en la cultura popular occidental*. La Habana: Centro Teórico Cultural Criterios, 2013.

Ortega y Gasset, José. "Miseria y esplendor de la traducción". *Obras completas*. Vol. 5. Madrid: Alianza, 1983. 431-452.

Pineau, Gisèle. *El exilio según Julia*. Trad. Laura Ruiz Montes. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2017. En prensa.

———. *Exile according to Julia*. Trad. Betty Wilson. Charlottesville: University of Virginia Press, 2003.

———. *Exile According to Julia*. Trad. Richard Watts. *Sites* 3.1 (1999): 145-155.

———. *L'Exil selon Julia*. París: Stock, 1996.

Pineau, Gisèle, y Laura Ruiz. Correspondencia electrónica. Julio del 2015 a enero del 2017.

Roig, Juan Tomás. *Diccionario botánico de nombres vulgares cubanos*. Vols. I y II. La Habana: Científico-Técnica, 2014.

Romay, Zuleica. *Elogio de la altea o las paradojas de la racialidad*. La Habana: Casa de las Américas, 2012.

Sobre la autora

Laura Ruiz Montes es licenciada en Historia. Escritora y traductora. Directora de *La Revista del Vigía*. Editora Principal de Ediciones Vigía, Matanzas, Cuba. Ha publicado numerosos libros de poesía de los cuales *Los frutos ácidos* y *Otro retorno al país natal* obtuvieron el Premio Nacional de la Crítica Literaria. También es autora de libros de ensayos, narrativa para jóvenes y teatro. Es directora de la revista digital *Mar Desnudo*.

La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción

Jarmila Jandová

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

jjandova@unal.edu.co

La teoría de la traducción literaria ha dejado de comprender la fidelidad al original y la creatividad del traductor como conceptos opuestos. La fidelidad ya no se entiende como traducción “palabra por palabra” sino como la identificación y trasposición de los elementos significantes de la obra original, y la creatividad del traductor es vista como su capacidad para identificar dichos elementos y hallar para ellos equivalencias funcionales con medios lingüísticos y estilísticos a menudo muy diferentes de los originales. Sin embargo, la creatividad del traductor, mal entendida, puede llevar a intervenciones arbitrarias sobre el texto original que conduzcan a la llamada ilusión de traducción, o seudotraducción. En la nota se examinan tres ejemplos de ilusión de traducción y se comentan las consecuencias negativas del fenómeno. Además de poner en tela de juicio la responsabilidad de los traductores, se llama la atención sobre la de las editoriales que publican traducciones sin un adecuado control editorial de calidad.

Palabras clave: traducción literaria; equivalencia funcional; ilusión de traducción; *Macbeth* de W. Shakespeare; *The Power and the Glory* de G. Greene.

Cómo citar este artículo (MLA): Jandová, Jarmila. “La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 291-314.

Artículo original (nota). Recibido: 27/01/17; aceptado: 27/03/17. Publicado en línea: 01/07/17.



The Creativity of the Literary Translator and the Illusion of Translation

Literary translation theory no longer understands the fidelity to the original and the creativity of the translator as opposing concepts. Fidelity is no longer understood as the “word by word” translation, but rather as the identification and transposition of the significant elements of the original work, while the creativity of the translator is interpreted as his/her capacity to identify said elements and find functional equivalences for them, often with linguistic and stylistic resources that are very different from those in the original. However, when misunderstood, the creativity of the translator can lead to arbitrary interventions to the original text, thus leading to the so-called illusion of translation or pseudo-translation. The note examines three examples of illusion of translation and discusses the negative consequences of the phenomenon. In addition to calling into question the responsibility of translators, the article draws attention to the responsibility of those publishing houses that publish translations without adequate editorial quality control.

Keywords: literary translation; functional equivalence; illusion of translation;
W. Shakespeare's *Macbeth*; G. Greene's *The Power and the Glory*.

A criatividade do tradutor literário e a ilusão de tradução

A teoria da tradução literária deixa de compreender a fidelidade ao original e a criatividade do tradutor como conceitos opostos. A fidelidade já não é entendida como tradução “palavra por palavra”, mas sim como a identificação e a transposição dos elementos significantes da obra original; a criatividade do tradutor é vista como sua capacidade para identificar esses elementos e encontrar, para eles, equivalências funcionais com meios linguísticos e estilísticos frequentemente muito diferentes dos originais. Contudo, a criatividade do tradutor, mal-entendida, pode levar a intervenções arbitrárias sobre o texto original que levam à chamada ilusão de tradução ou pseudotradução. Nessa nota, examinam-se três exemplos de ilusão de tradução e comentam-se as consequências negativas do fenômeno. Além de trazer à discussão a responsabilidade dos tradutores individuais, faz-se uma advertência sobre a responsabilidade das editoras que publicam traduções sem um adequado controle editorial de qualidade.

Palavras-chave: tradução literária; equivalência funcional; ilusão de tradução; *Macbeth* de W. Shakespeare; *The Power and the Glory* de G. Greene.

Introducción

SE HA DICHO QUE UNA traducción literaria, además de enriquecer la literatura de la nación receptor, contribuye a la supervivencia del original. Lo contrario también es cierto: una mala traducción puede hundir una obra original excelente o distorsionar su recepción. “[S]i lees una traducción [de Shakespeare] en que no está la fuerza dramática, el lector termina diciendo: ‘Bueno... y este señor, ¿por qué ha sido tan importante?’” (Peregil). ¿Qué condiciones debe cumplir una traducción literaria para considerarse lograda? Este interrogante ha tenido diferentes respuestas en la traductología.

Todavía se contraponen a veces la fidelidad y la creatividad, pero esta postura es falsa. La creatividad y la fidelidad no se oponen, sino que deben complementarse, en diferentes grados según el tipo de texto que se traduce; este determina, en primer lugar, cuáles de sus elementos deben quedar invariables y cuáles pueden (o hasta deben) ser variables. Depende también de qué se entiende por fidelidad y por creatividad. La fidelidad definitivamente no equivale a la traducción literal del texto, “palabra por palabra”. La literalidad, antiguamente tan debatida, no es posible ni siquiera en la traducción técnica.¹ En ninguna clase de textos se puede limitar la traducción a una trasposición lineal de los elementos lingüísticos en el marco de un solo estrato gramatical; por ejemplo, con frecuencia a un medio gramatical de la lengua fuente le corresponde un medio léxico de la lengua de llegada, lo que da lugar a desplazamientos funcionales de una lengua a otra.

Como norma puede establecerse que *el traductor está obligado a conservar no solo el sentido de un texto, sino su designación y también sus significados mientras la lengua terminal no le imponga equivalentes que prescindan de los significados y hasta de la designación (nunca puede haber equivalentes que prescindan también del sentido)*. (García Yebra, Teoría 38-39)

En el sentido de esta norma habría que entender también la “regla de oro para toda traducción”, que consistiría en “decir todo lo que dice el original,

¹ Por ejemplo, en medicina no es raro que la traducción “palabra por palabra” lleve a equívocos que pueden poner en riesgo la salud de los pacientes.

no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce" (García Yebra, *Teoría* 43). Sin embargo, para la traducción literaria la pregunta escolar sobre lo que "dice" el texto no es aplicable. El arte literario es un sistema semiótico que comunica de una manera muy diferente al lenguaje científico, cotidiano u otros. Para decirlo lapidariamente, el texto artístico no se compone de palabras: por simple o diáfano que parezca, siempre posee más de un nivel de organización semántica. A menudo se semantizan hasta los componentes mínimos del signo lingüístico, como sucede siempre en la poesía y hasta en el verso más "libre", si es realmente verso y no prosa traspuesta en líneas separadas.

[L]as "propiedades" literarias de un texto no son reductibles a un conjunto de procedimientos verbales [...]. Cuando el contenido de una semiótica connotativa no puede reducirse (o rescribirse) a los términos de una semiótica denotativa, generalmente por causa de que en tal proceso se hallan actualizados derivados de sistemas de diferente naturaleza o ámbito de validez [que el sistema lingüístico], el análisis de tal texto podrá poner de manifiesto la existencia de varios niveles en la organización semántica del mismo. (Pascual Buxó 13-15)

La traductología actual es consciente de esta característica fundamental de los textos artísticos:

[U]na teoría de la traducción no puede desvincularse nunca de una teoría del lenguaje ni de una teoría del discurso, como tampoco puede disociarse de una teoría de la cultura que dé contenido simbólico a todo proceso significante. Si [...] una cultura es un orden simbólico, el traductor ha de estar versado en los rasgos significantes, en los *significantes amo* que configuran ese orden en cada cultura, pues de ahí proviene toda posibilidad de extraer un sentido al texto en el proceso de trasladarlo a un orden simbólico nuevo que también ha de ser familiar, próximo, al traductor [...]. (Rodríguez Monroy 20, 97)

Según Lacan, continúa la autora, es necesario

localizar retroactivamente el punto decisivo del discurso, lo que en él tiene la función de *significante amo*. Punto central para el traductor que en el reconocimiento de esos puntos [...] encontrará las claves que hacen presente

el sentido en que el autor sostiene su texto. [...] Para el que traduce, y más allá de esa significación que está ya en el diccionario, lo importante es subrayar la palabra que cuenta. (67)

Rodríguez Monroy (al igual que otros teóricos) señala aquí la dirección que va adoptando la traductología desde hace décadas: en vez de la literalidad y la llamada traducción “extranjerizante” (“exotizante” en la terminología de la traductología eslava), se privilegia la búsqueda de la *equivalencia funcional*. Aquí es donde entra en juego la creatividad del traductor. Esta no consiste en tratar de mejorar o “embellecer” el texto —una mala costumbre frecuente en los traductores literarios, como veremos— sino en lograr un efecto artístico equivalente con medios muy diferentes (no solo lingüísticos), lo cual es por lo general una tarea difícil, porque los citados “significantes amo” (los portadores de los significados connotados clave) pueden ser bastante despóticos.

El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. [...] Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irreemplazables. La verdadera traducción no puede ser, así, sino re-creación. (Paz 45)

La incomprensión de este rasgo fundamental del texto artístico, tal como lo definen Pascual Buxó o Paz (y otros), puede llevar incluso a una traducción errada del título mismo de la obra. Así, *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare ha sido traducido al español como *Sueño de una noche de verano*. Basta consultar cualquier diccionario monolingüe o bilingüe de la lengua inglesa para averiguar que *midsummer* es el día de San Juan, 24 de junio, solsticio de verano, de modo que la traducción indicada es *Sueño de una noche de San Juan*. En las culturas cristianas, sobre todo las que tienen un fuerte sustrato pagano, la noche de San Juan es la segunda noche más mágica del año (después de la Nochebuena, solsticio de invierno), asociada con un conjunto importante de rituales (de fecundidad y otros). Sustituirla por cualquier “noche de verano” es darle un título débil que priva de entrada

la obra de un haz de connotaciones mágicas y, por el contrario, la ubica en algún nivel de significación seudorromántico.²

La búsqueda de la equivalencia funcional es ya un método ampliamente usado en la traductología contemporánea, pero no siempre es claro qué se entiende por esta noción de equivalencia. Según algunos, “[l]a ‘equivalencia funcional’ consiste en que el nuevo texto produzca en sus lectores el efecto más aproximado al que se supone que el texto de la lengua original ha producido o produce en los lectores nativos” (García Yebra, *Teoría* 39-40). Esta definición es demasiado imprecisa para poder servir de guía al traductor. El efecto producido en los lectores o espectadores nativos muchas veces no es recuperable, sobre todo si se trata de una obra nacida en un medio cultural muy distante en el tiempo y en el espacio.

No insistiremos en que el efecto sobre el lector del original tenga que ser idéntico al del lector de la traducción, sino en que es necesario buscar la identidad desde el punto de vista de la función [artística de la obra] en la estructura global de las circunstancias histórico-culturales en las cuales están insertos los dos lectores. Se trata de subordinar los elementos individuales a la totalidad [artística de la obra...]. (Levý 40)³

Con apoyo en algunos planteamientos del estructuralismo funcional praguense, podríamos decir que la equivalencia funcional consiste, no en la restauración del efecto original de la obra, sino en la actualización del *objeto estético*.

La obra de arte no puede ser identificada, como lo pretendía la estética psicológica, con el estado psíquico de su autor ni con los diversos estados psíquicos suscitados por ella en los sujetos receptores. Es claro que todo estado de conciencia subjetivo posee algo de individual y momentáneo que lo hace inasible e incomunicable en su conjunto, mientras que la obra de arte está destinada a mediar entre su autor y la colectividad. Queda aún la “cosa”⁴ que representa a la obra de arte en el mundo de los sentidos y que

2 Un traductor perteneciente a un ámbito cultural que no conociera el significado ritual de esta noche estaría ante un problema de sustitución o, eventualmente, localización.

3 Las citas de Levý en este escrito son traducción mía.

4 Entendido como el artefacto físico.

es accesible sin restricción a la percepción de todos. Pero la obra de arte tampoco puede ser reducida a esta “obra-cosa” [...]. La obra-cosa funciona únicamente como símbolo externo (como “significante”, en la terminología de Saussure), al que corresponde en la conciencia colectiva⁵ un “significado” (denominado a veces “objeto estético”). (Mukařovský, “El arte” 88-89)

La tarea del traductor literario consistiría así en desentrañar los elementos portadores de la estructura de la obra, aquellos que permitirán que la obra original siga funcionando como *objeto estético* en un contexto cultural nuevo, y buscar su equivalencia en el proceso de la traducción. Ser en este sentido fiel al original requiere realmente un grado considerable de creatividad o invención por parte del traductor. Como dijo un renombrado traductor y traductólogo checo, Otokar Fischer, “la traducción tiene que ser lo suficientemente libre para poder ser fiel” (citado en Jettmarová 12).

Infortunadamente, a menudo los traductores no entienden que la creatividad no supone libertad para hacer intervenciones arbitrarias en los originales, tales como “mejorarlos”, “embellecerlos”, explicar los lugares “oscuros” o las connotaciones; tampoco autoriza a emprender la traducción sin haber estudiado la obra detenidamente con el fin de entender su estructura artística. Esta falsa creatividad puede producir, y de hecho frecuentemente produce, la llamada “ilusión de traducción”. La ilusión de traducción es una trampa que hace que el lector desconocedor del original no pueda darse cuenta de que el texto no corresponde a la obra original, a menos que aparezca alguna señal, lingüística u otra, que despierte su sospecha. Es más, a veces incluso un lector que conoce el original puede dudar: “¿Será que el autor realmente lo escribió así?”. La aparente falta de conciencia pública de esta anomalía puede deberse al hecho de que buena parte de la comunicación hoy día se basa en traducciones. “Ni nos damos cuenta en qué medida nuestra cultura cuenta con la traducción. Así, el consumidor o usuario corriente no percibe

5 “No empleamos el término ‘conciencia colectiva’”, explica Mukařovský, “como hipóstasis de alguna realidad psicológica, ni como una mera designación sumaria para el conjunto de los componentes comunes a los distintos estados de conciencia individuales. La conciencia colectiva es un hecho social: puede definirse como el lugar de existencia de los diferentes sistemas de fenómenos culturales como son la lengua, la religión, la ciencia, la política, etc. Estos sistemas son realidades, aunque no sean directamente perceptibles por los sentidos: demuestran su existencia por el hecho de ejercer un poder normativo con respecto a la realidad empírica” (*Signo, función y valor* 142).

que está leyendo una traducción hasta el momento en que el texto deja de tener sentido, el lenguaje es ‘raro’ o la instrucción no permite poner el aparato en funcionamiento” (Jettmarová 11).

La posibilidad de que una traducción sea una seudotraducción, o ilusión de traducción, es preocupante sobre todo en la enseñanza de la literatura. Numerosos cursos de literatura, universitarios y otros, deben trabajar con traducciones cuando no pueden contar con que los asistentes lean las obras en la lengua original. El daño de una seudotraducción puede entonces ser incalculable. No solo los asistentes se formarán una idea distorsionada de un autor (como en el caso de Shakespeare), sino que pueden dejar de adquirir algunos conocimientos teórico-literarios necesarios (por ejemplo, sobre la estructura de la tragedia shakespeareana). Podría pensarse que una mala traducción tendría que ser detectable, pero no es así. A menudo puede pasar desapercibida, y no solo cuando la falla consiste en la incomprensión de la “hechura” de la obra original, sino incluso cuando se debe a franca incompetencia lingüística. También podría suponerse que el problema será más frecuente con los géneros considerados más difíciles, como la poesía o el drama en verso. Sin embargo, ni la narrativa escapa de este mal, y no solo las obras narrativas que son un verdadero escollo para la traducción (como *Ulysses* de Joyce), sino hasta la prosa más “fluida”.

A continuación examinaré el problema de la ilusión de traducción en un ejemplo de narrativa que no debería presentar grandes problemas traductológicos, y en uno de literatura dramática versificada (en dos traducciones diferentes), que me servirá también para referirme brevemente al problema de la traducción de poesía.

Ilusión de traducción en una obra narrativa

“Mr. Tench salió a buscar el otro cilindro, afuera, bajo el sol llameante de Méjico y el polvo blanquecino” (Greene, *El poder y la gloria* 9).

Es la primera frase de la novela *El poder y la gloria* de Graham Greene en la traducción de Guillermo Villalonga. El lector de hoy, acostumbrado a toda clase de aperturas *in medias res*, supondrá la existencia de algún primer cilindro y esperará que su identidad se aclare más adelante. Sin embargo, esto no sucede, aunque durante todo el primer capítulo, que trata del encuentro

del dentista inglés Tench con el enigmático forastero (el cura), la expresión “el otro cilindro” vuelve a aparecer tres veces más. El lector seguirá de todos modos interesado por el relato; y si desconoce el original inglés, llegará al final del capítulo solo pensando tal vez que la prosa de Greene es a ratos algo extraña o poco fluida, y sin darse cuenta de que ha estado leyendo un sartal de disparates. Tendría que ser un odontólogo para captar una señal inequívoca de un error de traducción: enseguida vería que “el caso Kingsley” (*El poder* 16) tiene que ser “el molde de Kingsley” (“the Kingsley cast”: *The Power* 13).

Y si nuestro odontólogo hablara inglés y decidiera comparar la traducción con el original, empezaría a encontrar más joyas, como “caja atada” (*attaché case*, “maletín”), amén de otros errores evidentes. Saldría de la duda respecto del “otro” cilindro identificándolo como “cilindro de éter” (“the ether cylinder” [*The Power* 7, 8,18], no “other cylinder”). Además, si fuera de los lectores que leen también los epígrafes de las obras, se extrañaría al hallar la palabra *mente* donde en la cita de Dryden está “death”. Así finalmente comprendería que lo que había leído en español era una *ilusión de traducción*.

Analizando el texto con criterio traductológico, hallamos dos defectos graves. Primero, el traductor no comprende el texto como un hecho artístico. Le faltó reconocer lo que suele llamarse en traductología el sentido de la obra. Esto se nota desde su traducción de “the ether cylinder” en la primera frase como “el otro cilindro”. No es que un lapsus así no pueda suceder. “Los errores de traducción pueden ser causados por la polisemia de las palabras o por diferentes asociaciones erróneas provocadas por el material lingüístico; no es tampoco raro que los traductores confundan palabras con un sonido o una grafía parecidos” (Levý 50). Sin embargo, aquí solo hasta la cuarta aparición del “otro cilindro” el traductor se da cuenta de que esto debe de significar algo, y pone una nota al pie de la página: “Cilindro o cápsula de gas para anestesia local” (*El poder* 21); pero no se le ocurre volver atrás para verificar de qué se trata. Por lo visto, abordó su tarea sobre la marcha, sin haber leído la obra hasta el final antes de empezar a traducir, o habiéndola leído muy superficialmente.

La retroactividad del sentido, el hecho de que el mensaje [...] nos viene siempre del otro en forma invertida, es aspecto fundamental de una lectura que va en

busca de la significación en el texto. [...] El proceso de reconocimiento del sentido [...] no es una línea recta. Es una curva que además se dirige hacia atrás, hacia lo anteriormente dicho. (Rodríguez Monroy 69, 89)

En otras palabras, para comprender un texto como una obra de arte literaria hay que leerlo repetidas veces con atención a sus propiedades estructurales (motivos anticipados, relaciones de semejanza u oposición, inversiones, repeticiones con modificaciones de sentido, etc.).

“La posibilidad de la traducción literaria depende en primer lugar de la posibilidad de comprender la obra que ha de ser traducida. La comprensión no es aún traducción, pero es la operación primera, el trámite previo del traductor” (García Yebra, *En torno* 127). Si el traductor de Greene hubiera leído la obra con atención antes de ponerse a traducir, habría visto que el éter en la frase de apertura está íntimamente relacionado con el tema general. El contexto es la situación social convulsionada en uno de los estados de México, marcada por la presencia de dolor, moral y físico, que clama alivio, pero cuyo alivio es negado de diversas maneras, empezando por la entrega fallida del cilindro de éter. Además, el traductor tampoco entiende otros procedimientos del autor, por ejemplo, su técnica metonímica para presentar al protagonista. El personaje, anónimo, es caracterizado inicialmente mediante cuatro atributos: un traje oscuro (gastado), un maletín, un libro y un frasco de brandy. Más adelante en el relato se entenderá que estos accesorios eran indicadores de su aún conservada, aunque ya precaria, categoría y autoridad de sacerdote. A lo largo de su penosa travesía, el protagonista irá perdiendo uno tras otro dichos atributos físicos del poder (jerárquico) a medida que va recuperando los signos de gloria (espiritual), en un proceso inverso al de su antagonista el teniente. El primer atributo de poder que abandona es el libro (la Biblia), en casa del dentista; pero el traductor acelera el despojo quitándole desde el comienzo también el maletín, que convierte en una “caja atada”, y el brandy, al rebajar esta fina bebida al nivel de un aguardiente, y describiendo además su traje como “andrajoso”.

El segundo problema de esta traducción es la dudosa competencia lingüística. El traductor tiene serios problemas de comprensión del inglés, como se nota por la interpretación errónea de algunas construcciones sintácticas o del significado de palabras individuales, o por la ocasional traducción literal (morfológica) de los verbos compuestos ingleses, amén de otras fallas. Su

escasa capacitación traductológica se nota de diversas maneras, entre otras, por la falta de sustitución donde está indicada (de las unidades de medida anglosajonas por las métricas) o el uso de sustitución donde no está indicada (de *brandy* por *aguardiente*), etc.

Basta este breve ejemplo para ver cómo incluso una prosa tan (aparentemente, engañosamente) diáfana como la de Greene puede sufrir serias distorsiones en la traducción. En el espacio de tan solo el primer capítulo se desdibuja la imagen del protagonista, que queda convertido, antes de tiempo, casi en un indigente; hay errores en la presentación del personaje secundario (Mr. Tench); y en general el texto español no refleja el gran arte narrativo del autor.

Ilusión de traducción en una obra dramática

Pasemos a los ejemplos de literatura dramática, que aprovecharé también para referirme brevemente al problema de la traducción del verso. Escogí *Macbeth* en dos traducciones radicalmente diferentes: la de Luis Astrana Marín y la del Instituto Shakespeare de Valencia.⁶ La de Astrana Marín forma parte de su traducción de la obra completa de Shakespeare, que él llama la “Primera versión íntegra del inglés” (A, página titular). Desde su primera edición en 1932 por Aguilar, la obra siguió reeditándose con tanta frecuencia e insistencia por Aguilar y otras editoriales⁷ que, a pesar de varias traducciones posteriores más logradas, se constituyó aparentemente en la obra canónica de referencia para los estudios de Shakespeare en español. “En España, la mayoría de los lectores han accedido a Shakespeare de la mano de Luis Astrana Marín” (Peregil).

Macbeth en la traducción de Luis Astrana Marín

La versión de Astrana Marín es un material interesante, porque presenta muchas de las fallas que una traducción literaria puede tener. De entrada tenemos el problema del drama en verso traducido en prosa. Esto es parte del problema general de la traducción de poesía versificada, sobre el cual

⁶ Para simplificar las referencias en mis comentarios de las traducciones de *Macbeth*, usaré siglas: Sh = el texto original, A = la traducción de Astrana Marín, C = la traducción del Instituto Shakespeare publicada por Cátedra.

⁷ La última edición de Aguilar que conozco, la decimosexta, es de 1974.

ha habido diferentes posturas. Los teóricos franceses, por ejemplo, se han inclinado por el principio de que no es posible traducir poesía con versos rimados, lo cual “es la prueba más evidente de capitulación frente a la forma artística del texto original” (Levý 38). Por el contrario, en la traductología de los países eslavos y también de Hungría es impensable que los versos se traduzcan en prosa.

En cuanto al verso del drama shakespereano, Astrana Marín apoya su decisión de traducirlo en prosa en el conocido argumento de la mayor densidad semántica del verso inglés en comparación con el verso español, dada por la mayor frecuencia de lexemas plenos monosílabos y bisílabos en la lengua inglesa. Esto es cierto, pero el problema es mayor o menor dependiendo de las formas poéticas concretas (por ejemplo, la traducción en verso es muy difícil en el soneto). Un ejemplo de una dificultad posiblemente insuperable lo ofrece la propia escena 1 de *Macbeth*. De tan solo diez versos y basada en el número mágico 3, la ronda verbal de las brujas ofrece todos los elementos necesarios para la exposición, anticipa los principales motivos recurrentes, indica las oposiciones centrales (conflicto-paz, luz-oscuridad) y la relatividad de los valores que están en juego (pérdida-ganancia), encapsula el tema central de la obra en la expresión circular del penúltimo verso (“fair is foul and foul is fair”)⁸ y asocia, por rima con el último verso, uno de los conceptos antitéticos clave (*fair*) con algo inasible, intangible (*air*).

El verso es un heptasílabo de la balada folclórica inglesa, cuyo equivalente funcional en español sería el octosílabo del romance; pero este no podría asimilar la densidad semántica de los versos originales, sin hablar de la dificultad de conservar los nexos semánticos establecidos por las rimas del original y la polisemia irreductible de *fair* y *foul*, opuestos, pero ligados en el

8 Esta expresión es extremadamente difícil de traducir, puesto que los antónimos *fair* y *foul* son muy polisémicos. De los muchos significados de *fair* son aplicables en el contexto literario de *Macbeth* los de “bello/hermoso”, “justo”, “honrado”, “favorable”, “bueno” (tiempo), “limpio” (juego), “leal”; de los significados de *foul* entran en juego aquí los de “asqueroso”, “fétido”, “viciado”, “putrefacto”, “malvado”, “sucio” (juego), “desleal”. ¿Cómo escoger entre estos significados una pareja de antónimos con una polisemia semejante a la del original? Algunos traductores (por ejemplo Astrana Marín y el Instituto Shakespeare) optan por “hermoso”-“feo” o “bello”-“feo” aunque *foul* no significa “feo” en el sentido estético, lo que no sorprende. Si se considera que *fair* y *foul*, si bien opuestos, están ligados en el texto de la primera escena por la ambigüedad y además estilísticamente por la aliteración, se comprende que la tarea es aún más difícil.

original por la ambigüedad. La tarea es muy difícil;⁹ habría que buscar cómo aplicar el principio de que “en la traducción de la poesía es a menudo más importante conservar el significado connotativo que el denotativo” (Levý 27).

Sea como sea, la solución no puede ser una traducción en prosa que, aunque descrita por el mismo traductor como “fidelísima” (A 1577), trastoque arbitrariamente la relación entre dos de los conceptos clave (traduciendo como “ganada y perdida” la expresión antitética, “lost and won”, que volverá a aparecer varias veces, en ese orden, explícita o implícitamente, durante el desarrollo de la acción dramática), y anule en una nota al pie de la página la ambigüedad expresa de esta relación con la explicación “[g]anada de un lado y perdida del otro”. Esta es una de las costumbres problemáticas entre los traductores:

El traductor tiene con el texto la relación de un intérprete, por lo cual no solo lo traduce, sino que lo explica, es decir, lo hace más lógico, lo completa o lo intelectualiza. Con ello a menudo priva el texto de una tensión artísticamente eficaz entre un pensamiento y su expresión. [...] [E]n su afán por interpretar el texto para el lector destinatario, el traductor explicita con frecuencia los pensamientos que están solo insinuados o que son dejados en el subtexto. Sin embargo, los “lugares de indeterminación” son componentes igualmente importantes de la construcción de la obra que los significados expresados.¹⁰ (Levý 132-133)

El verso del drama inglés renacentista es el *blank verse* (pentámetro yámbico sin rima), cuyo equivalente funcional más cercano en español sería el endecasílabo. Verterlo en una forma versal española no debería ser tan difícil, sobre todo si consideramos que en español existe una respetable tradición de drama en verso, incluso verso rimado.

Hay, sin embargo, argumentos más generales a favor de traducir en verso. No vale la objeción de que de todos modos el *blank verse* dramático inglés,

⁹ No he visto ninguna traducción convincente en español o en checo. Quien supo trasponer magistralmente todos los significantes clave de esta primera escena a otro medio artístico fue Akira Kurosawa en su versión cinematográfica de la tragedia.

¹⁰ La explicación o explicitación se justifica si al lector de la traducción se le puede escapar algo que para el lector del texto original estaba contenido en la obra, pero “no es correcto explicar las alusiones y significados connotados o completar el texto donde para el lector del original tampoco se dijo todo expresamente” (Levý 114).

al ser declamado, suena más bien como prosa. Es cierto que suena o puede sonar así, gracias al uso hábil de encabalgamientos y cesuras, pero no por eso deja de ser verso. A diferencia de la prosa, en el verso opera el llamado “impulso métrico” o, mejor, “impulso rítmico”.¹¹ Esto hace que el ritmo de la poesía sea progresivo, mientras el de la prosa es regresivo. Por consiguiente, el verso en la literatura dramática no es un elemento superfluo, un adorno adicional que se pueda omitir sin afectar la enunciación.

El verso teatral es un medio estilístico [que] participa de manera importante en la interpretación del texto: la graduación del énfasis hacia determinadas palabras,¹² los cambios del *tempo*, etc. sugieren la significación de algunos pasajes difíciles de interpretar y completan la imagen del personaje o de la situación. [...] El diálogo versificado le prescribe al actor mucho más precisamente el modo de declamación que el diálogo prosaico y con ello orienta su concepción del papel. (Levý 300-301)

Hay otros dos aspectos importantes en la traducción de una obra dramática, ya sea en verso o en prosa. Es importante tener en mente que el texto dramático original se asoció con un texto espectacular (o más de uno) (Pavis 370-373; Elam 5-7) —puesto que el texto escrito es solo una parte de todo el sistema de sistemas que componen finalmente la representación— y que el texto dramático traducido, para ser puesto en escena, también se asociará con un correspondiente texto espectacular. Esto es aún más importante en los textos dramáticos con escasas acotaciones escénicas, como son las obras de Shakespeare. La traducción debe permitir la constitución de un texto espectacular congruente (por ejemplo, no causar una proxemia inadecuada, etc.). Igualmente, usando otro término de la teoría teatral, el traductor debe ser consciente de la *situación de enunciación* correspondiente.

La semiología y la teoría de la enunciación utilizan la noción de situación de enunciación para describir el lugar y las circunstancias de la producción

11 El impulso métrico o rítmico consiste en que después de percibir determinada configuración rítmica de una unidad de enunciación, el receptor espera una configuración análoga en la siguiente. Sobre la expectativa frustrada del impulso rítmico se basan algunas formas estróficas, como la lira de Garcilaso de la Vega.

12 Por lo general hacia el lugar semánticamente más cargado del verso, que es el final.

de un acto de enunciación en la lectura del texto dramático, así como en la de su escenificación. [...] En el teatro, la enunciación es la del autor, a su vez relevado por los enunciados de los personajes/actores [...]. Así es la enunciación escénica: la puesta en marcha en el espacio y en el tiempo de todos los elementos escénicos y dramatúrgicos que se juzgan útiles para la producción del sentido y para su recepción por parte del público, que, de este modo, queda colocado en una determinada situación de recepción. (Pavis 423-425)

Con la traducción de Astrana Marín el público ni siquiera podía quedar en una situación de recepción, porque los textos presentaban obstáculos para su puesta en escena. “Los actores recurrían a poetas para que les retocaran el texto porque las versiones de Astrana Marín eran imposibles de representar” (Peregil).

Esta deficiencia básica no se debe solo al hecho de que la traducción sea prosaica. La mayoría de las obras dramáticas del mundo se han escrito en prosa (aunque en este caso, el traducir todo en prosa borra la diferencia entre los parlamentos en verso y en prosa de la obra original). La causa es otra. Si ya se tomó la decisión de traducir en prosa, habría que buscar las analogías más cercanas entre los segmentos prosaicos de la traducción y los versos del original, por ejemplo, en cuanto a la distribución del énfasis, y con atención a las diferencias en matices estilísticos entre los parlamentos.

Astrana Marín hace todo lo contrario. Su prosa es mucho más lenta, además de indiferenciada, que los correspondientes pasajes originales, por varias razones. Entre los diferentes sinónimos o giros posibles siempre escoge el más largo o más formal. Dilata y debilita expresiones breves, directas o energéticas con circunlocuciones, por ejemplo, el adverbio *Now* (Sh 11.1.49) lo traduce como “He aquí la hora en que” (A 1590), o “This supernatural soliciting / Cannot be ill, cannot be good” (Sh 1.3.129-130) —“no puede ser mala, no puede ser buena”— como “puede no ser mala, y puede no ser buena” (A 1583). Tiende a usar eufemismos, por ejemplo, suaviza la agresividad de “Killing swine” (Sh 1.3.2) con “Haciendo morir puercos” (A 1580). Aquí cabe mencionar también su traducción del “of woman born” del penúltimo oráculo de las brujas (Sh IV.1.79 y varias veces más) como “dado a luz por mujer” (A 1609); aparentemente no entiende que la ambigüedad del oráculo, en que se basa el engaño, está en la inversión sintáctica (“of woman

born" en vez de "born of woman", con énfasis en *born* y no en *woman*).¹³ A menudo el traductor hace cambios arbitrarios y sin ningún criterio, como cuando debilita el efecto estilístico traduciendo *smiles* ("sonrisas") por *miradas*: "There's daggers in mens' smiles" (Sh 11.3.37), "¡Aquí hay puñales en las miradas!" (A 1595). No registra las recurrencias intencionales de determinadas palabras, sintagmas o asociaciones de imágenes (como *fair, lost-won, day, knock*), que adquieren significados modificados en las nuevas situaciones dramáticas, y las traduce cada vez de otra manera.

La variabilidad léxica puede ser apropiada en una traducción, pero no en los casos en que la repetición en el original es funcional. Esto también puede tener que ver con la tendencia ya mencionada de algunos traductores de "mejorar" o "embellecer" el original, o de aproximarla a la idea que se formaron de él. La creatividad del traductor puede ser necesaria en la búsqueda de los equivalentes funcionales más apropiados; sin embargo, salvo los casos de sinonimia total semántica o estilística, "por lo general es posible traducir de diferentes maneras solo porque nuestro conocimiento de la obra no es suficientemente preciso u objetivo; de lo contrario el contexto [...] y la totalidad de la obra artística determinarían de manera inequívoca la selección de palabras o de medios estilísticos más complejos" (Levý 75-76).

Kundera es enfático al respecto: "A los traductores les enloquecen los sinónimos. (Rechazo la noción misma de sinónimo: cada palabra tiene su sentido propio y es semánticamente irremplazable). Pascal: 'Cuando en un discurso se encuentran palabras repetidas y, al tratar de corregirlas, resultan tan adecuadas que se estropearía el discurso, hay que dejarlas, son su marca'" (Kundera 161-162). En otras palabras, el traductor debería ser capaz de admitir que el autor sabía lo que hacía.

A veces la traducción de Astrana Marín difiere completamente del parlamento original; otras veces el sentido de lo traducido es incluso contrario al original, como ocurre con la frase "Had I as many sons as I

¹³ Al no captar dónde recae el énfasis semántico, Macbeth entiende la penúltima predicción de las brujas ("none of woman born / shall harm Macbeth", Sh 11.1.79-80) en el sentido de que ningún ser humano natural (nacido de *mujer*) podrá destruirlo, y por ello se siente seguro ante su adversario Macduff. Solo cuando Macduff le dice que no *nació*, sino que fue arrancado (por cesárea) del vientre de su madre ("was from his mother's womb / Untimely ripped", Sh 11.6.54-55), se le revela por fin a Macbeth la equívoca verdad del oráculo. Para lograr el mismo efecto semántico que en el inglés, basta usar en español el mismo recurso estilístico, el hipérbaton: "de mujer nacido"; no "nacido de mujer", y mucho menos "dado a luz por mujer".

have hairs / I would not wish them to a fairer death" (Sh v.6.88). Aunque el sentido es claro ("Si tuviera tantos hijos como cabellos, no les podría desear una muerte más noble"¹⁴), Astrana Marín traduce lo contrario (olvidando además su traducción inicial de *fair* por *hermoso*): "¡Tuviera tantos hijos como cabellos, no les desearía una muerte tan magnífica!" (A 1624). En ocasiones le falla al traductor la comprensión del inglés, y no propiamente del inglés renacentista.

De otra parte, la prosa de Astrana Marín está recargada de notas explicativas, que entorpecen la lectura por su inusual extensión y porque muchas de ellas, si no la mayoría, están fuera de lugar o totalmente erradas. A veces solo sirven para polemizar con el dramaturgo y poeta Maeterlinck, traductor de Shakespeare al francés, otras veces para lucir la erudición del traductor, con invenciones extrañas como en la explicación fantasiosa de la supuesta etimología española (de *trinchar*) del neologismo *intrenchant* de Shakespeare (Sh v.6.48, A 1623), que viene del verbo inglés *to trench*. Algunas revelan que el traductor no distingue entre la realidad objetiva y la realidad artística de la obra; por ejemplo sus notas sobre la (supuesta) ausencia de amor filial en la Edad Media y sobre el "carácter heroico" de los hombres de esa época histórica (A 1581-82, 1610) hacen ver que no se ha dado cuenta de que *Macbeth*, aun con personajes medievales, no es sobre la Edad Media, sino sobre los valores y problemas del hombre renacentista.

Otra anotación revela incluso su incomprendición de la estructura dramática de la obra. La nota se refiere a la réplica "He has no children" (Sh iv.3.15) de Macduff, que acaba de enterarse de que Macbeth ha mandado asesinar a su mujer y sus hijos. Astrana Marín se sorprende de que algunos críticos no hayan entendido a quién se refiere el pronombre *he* —a Malcolm, que trata de consolar a Macduff?— y apoya la opinión de Maeterlinck de que el personaje aludido es Macbeth, pero por una razón que expresa así: "El sentido de la frase de Macduff es: 'Él (Macbeth) no tiene hijos para poder vengarme en ellos, para devolverle golpe por golpe'" (A 1616). Esta es una interpretación aberrante, como si Astrana Marín no hubiera comprendido la situación dramática ni, tal vez, la estructura de la tragedia shakespeareana. En el Acto iv ya ha pasado la *crisis*, la acción va hacia la *catástrofe* y la situación actancial ha cambiado: Macbeth ya no es portador de la fuerza temática

¹⁴ La traducción de "a fairer death" dependerá de la que el traductor escogió inicialmente para la palabra clave *fair*.

inicial (que podría describirse como “ambición”); ha aparecido una nueva fuerza temática, “justicia”, encarnada en Macduff, quien asume el papel de protagonista. La interpretación de Astrana Marín igualaría a Macduff con el sanguinario déspota Macbeth, en contradicción con su nuevo papel de defensor de la justicia y de la patria, papel que había sido desempeñado en el acto I por Macbeth. Desde luego el sentido del parlamento mencionado es “Macbeth, al no tener hijos, no puede entender el dolor de un padre de hijos asesinados”, o “si tuviera hijos, no podría cometer un crimen tan atroz”.

Agreguemos que Astrana Marín a veces incluye acotaciones escénicas que no están en el original, sin indicar que son suyas ni con qué criterio las inventó. Asimismo, usa transcripción donde debería usar sustitución. Transcribe los términos *thane*, *kerns* y *gallowglasses* (aproximadamente *barón* y “mercenarios celtas con armas ligeras y armas pesadas”), lo cual es inconveniente sobre todo para el término *thane*, dada su gran frecuencia en el texto. En general, las notas explicativas en una traducción deben ser solo un último recurso cuando no ha sido posible la traducción, sustitución o actualización, porque así el significado que debería ser parte del texto es relegado al aparato editorial. De esto hay que cuidarse sobre todo en los textos dramáticos, en los que las notas son conocidas por el director de escena y los actores, pero no por los espectadores.

A los numerosos errores del traductor se suman otros, cometidos probablemente por los editores, que se repiten de edición en edición. Baste un par de ejemplos: En la novena edición, “our innocent self” (Sh III.1.78) está todavía correctamente traducido como “mi inocente persona”, pero en la decimotercera ya es “mi inocente esposa” (A 1598). “Convertid mi leche en miel” en lugar de *hiel* (A 1585) está así tal vez desde el comienzo. El absurdo “salvaje futuro” (A 1585) en lugar de “el salve [saludo] por venir” (“the all-hail hereafter”, Sh I.5.53), se deberá a la hipercorrección diligente de algún revisor, pues en la novena edición aún dice “el salve futuro”. No falta tampoco alguna frase de la que se omitió una parte de tal manera que la frase sigue gramaticalmente correcta, pero en la situación dramática dada carece de sentido. Hay erratas o cambios de nombres de personajes (por ejemplo, Macduff en lugar de Macbeth, Glamis en lugar de Cawdor) que se repiten edición tras edición.

Si quisieramos caracterizar la traducción de Astrana Marín recurriendo a los términos traductológicos “extranjerizante” y “domesticadora” (la que

emplea la equivalencia funcional), diría que es un extraño tipo híbrido entre ambas. En principio Astrana Marín parece suscribirse a la primera postura, que García Yebra describe como la que “deja al escritor lo más tranquilo y hace que el lector vaya a su encuentro” (*Teoría* 39). Sin embargo, lo hace mediante una “domesticación” anacrónica que pretende asimilar el discurso dramático de Shakespeare al de los dramaturgos españoles del pasado, “con la sonoridad, la tersura, la elegancia, el garbo y la energía habituales en nuestros escritores de los siglos XVI y principios del XVII”, con la salvedad de que “[a]un para imitar el sabor y espíritu de nuestros escritores clásicos, no hay que olvidar las conquistas actuales del estilo” (A 21). No queda claro cuáles serían tales conquistas; incluso en la primera mitad del siglo XX, cuando Astrana Marín produjo su versión de las obras completas de Shakespeare, el drama shakespeareano ya se traducía muy diferentemente.

Por todas las características anteriores parecería que Astrana Marín pensó su versión como textos para leer, no para representar, pero no fue así. “En todas las versiones castellanas que conocemos, gran número de frases no resisten la lectura en voz alta. De llevarlas a la escena, perecerían en boca de los actores” (A 21). Implícitamente, pues, considera que su versión supera esa deficiencia. Lo contrario es cierto. En suma, sin hablar de los numerosísimos errores léxicos y de interpretación, ¿puede considerarse buena una traducción de una obra *dramática* que sea imposible de *representar*?

Macbeth en la traducción del Instituto Shakespeare

La traducción del Instituto Shakespeare aventaja a la de Astrana Marín en varios aspectos. Primero, el uso del verso. Los traductores optaron por una medida versal tan fluctuante (entre ocho y dieciocho sílabas) que más que versos son generalmente segmentos prosaicos rítmicamente organizados, pero que tienen la ventaja de ajustarse a los versos originales y permitir la misma numeración de los parlamentos que están en verso. Esto les permite seguir a grandes rasgos la organización semántica de los enunciados en inglés. Sin embargo, a veces desaprovechan esta ventaja con inversiones sintácticas innecesarias que anulan el énfasis semántico original.

La traducción usa correctamente la sustitución en lugar de la transcripción; sobre todo para el término recurrente *thane*, aplica hábilmente la compensación (en la escena del “portero del infierno”), y en general encuentra

soluciones apropiadas, aunque en el nivel léxico se notan ocasionales errores de comprensión del original. Por ejemplo, “We have met with foes / That strike beside us” (Sh v.6.39) —“enemigos que al atacarnos / a propósito erran el blanco”— está traducido como “Hallamos enemigos luchando a nuestro lado” (C 323). O errores de significación causados por una asociación errónea provocada por el material lingüístico original: la amenaza de la bruja que va a perseguir un barco en forma de “rata sin cola” para dañarlo —“I'll do, I'll do, and I'll do” (Sh 1.3.10)— no significa “[l]o haré, lo haré, lo haré” (C 71), sino, en el contexto dado, “roeré, roeré y roere”. A veces la traducción usa significantes con un sentido diferente sin ninguna razón obvia. Al igual que Astrana, por ejemplo, los traductores borran el sentido del oráculo “no man of woman born shall harm Macbeth”; su versión es “nadie nacido de mujer”, con énfasis en “mujer” en lugar de “nacido”.

También vemos nuevamente el problema del cambio arbitrario de algunos vocablos o sintagmas repetidos en el original intencionalmente con función semiótica. Al igual que Astrana Marín los traductores no comprendieron que tales recurrencias aportan cada vez un matiz semántico nuevo, creando nexos a distancia entre escenas y marcando el desarrollo de la acción dramática. Si decidieron traducir los significantes clave de la escena 1, *fair* y *foul*, como *bello* y *feo*, es inadmisible que los cambien en el primer parlamento de Macbeth (“So foul and fair a day I have not seen”, Sh 1.3.37), que asocia fatalmente al protagonista con el parlamento de las brujas “Fair is foul and foul is fair” (1.1.9), por “Jamás he visto un día tan hermoso y cruel” (C 73). Y es inaudita la corrección que hacen los traductores de entrada al autor anulando la ambigüedad de la expresión “When the battle's lost *and* won” (1.1.4)¹⁵ con “al fin de la batalla, bien se pierda o se gane” (C 55). Por lo visto no le perdonaron a Shakespeare la “falta de lógica” (al igual que no se la toleró Astrana Marín). Con esta y otras intervenciones parecidas revelaron su incomprendición de los motivos principales y de la estructura artística de la obra. Esto se ve también en su juicio de que la primera escena, como lo dicen en su nota al pie, no tiene “función dramática aparente” (C 55), cuando es todo lo contrario. De otra parte, al igual que en Astrana Marín, hay en esta traducción indicios de que sus autores no tuvieron suficientes conocimientos de la cosmovisión isabelina, que son fundamentales para la

15 Énfasis añadido.

comprensión del ambiente cultural en que se produjo la obra de Shakespeare. Pese a los diversos logros de esta versión, de un instituto dedicado al estudio y traducción de la obra de este dramaturgo podría esperarse más.

A modo de conclusión: *¿traduttori, traditori?*

Pese al gran desarrollo de la traductología, a la publicación de cada vez más numerosas obras teóricas en este campo, a la existencia de asociaciones de traductores y revistas especializadas y a la creación de escuelas y departamentos universitarios de estudios traductológicos, parece que no se ha extinguido la figura del *traduttore* que es realmente *traditore*. Con la proliferación de literatura traducida en las últimas décadas a menudo se ha asociado una disminución de la calidad, de la cual ya hay solo un paso a la seudotraducción. En los tres ejemplos anteriores hemos visto con qué facilidad la falsa creatividad del traductor literario puede llevar a seudotraducciones que distorsionan las obras originales y, sin embargo, crean la trampa de la *ilusión de traducción*.

La ilusión de traducción, que podría parecer un problema serio solo en traducciones técnicas, no lo es menos en las literarias, dada la importancia de la traducción de obras artísticas en el contacto entre diferentes culturas. El fenómeno parece haberse extendido, según algunas manifestaciones de protesta de los profesionales: “Hoy en día, en nuestro contexto cultural, son escasas las voces que se alzan en protesta por las traducciones fallidas. Signo evidente de la progresiva e imparable pérdida de conciencia lingüística del público. [...] [E]n general, reina la resignación, o la indiferencia” (Rodríguez Monroy 131-132). Agrego que gran parte de la responsabilidad por las traducciones defectuosas puede ser de las editoriales, por falta de control y arbitraje.

Sin embargo, puede que la indiferencia y la resignación no sean tan generales. En 1994, la Comunidad de traductores (Obec překladatelů) de la República checa, que asocia solo a traductores literarios, creó un antipremio con el nombre metafórico *Skřípec* (“El potro”, en el sentido del instrumento de tortura). El antipremio se otorga anualmente a la peor traducción literaria al checo. Cualquier persona puede postular una obra traducida al “premio”. Luego de un riguroso proceso de arbitraje, el ganador es anunciado en un gran evento en el marco de la feria internacional del libro, que le da una

extraordinaria publicidad.¹⁶ El propósito de este acto de crítica pública es concientizar a los traductores y a las editoriales de su responsabilidad ante el público, y por lo menos en el caso de alguna que otra editorial esto se ha logrado.

Sería deseable que los gremios de la traducción, las revistas especializadas y las escuelas de traducción tomen conciencia de lo que pueden hacer por mejorar la calidad de la traducción literaria. Llama la atención que los autores de muchas de las obras traductológicas que se publican se apresuren a afirmar de entrada que la traducción, y sobre todo la literaria, “no se puede enseñar” (¿para qué se crean entonces las escuelas de traducción?). Conviene un cambio de actitud. Si bien es cierto que cada obra artística presenta problemas concretos e irrepetibles que solo el traductor individual puede solucionar, los principios generales del oficio no solo se pueden sino que se deben enseñar, si la traducción literaria, en lugar de introducir distancias artificiales, ha de ser fiel a su misión de crear puentes de afinidad entre las diferentes comunidades culturales.

Obras citadas

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen, 1980.

García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción: Teoría, crítica, historia*. 2.ª ed. 2 vols. Madrid: Gredos, 1989. Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 328.

———. *Teoría y práctica de la traducción*. 2.ª ed. Madrid: Gredos, 1984. Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales, 53.

Greene, Graham. *El poder y la gloria*. Trad. Guillermo Villalonga. Bogotá: La oveja negra, 1983.

———. *The Power and the Glory*. 1940. Harmondsworth: Penguin Books, 1982.

Jettmarová, Zuzana. *Předmluva ke čtvrtému vydání* [Prefacio a la cuarta edición]. Levý. 8-12.

Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Trads. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquets, 1987.

¹⁶ La única vez que el antipremio fue otorgado a una obra traducida del español fue en el 2014, cuando lo ganó la traductora de varias obras teatrales de los argentinos Rafael Spregelburg y Eduardo Pavlovsky.

Levý, Jiří. *Umění překladu [El arte de la traducción]*. 1963. 4.^a ed. Praga: Apostrof, 2012.

Mukařovský, Jan. “El arte como hecho sígnico”. 1934. *Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. 88-95.

———. “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales”. 1936. *Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. 127-203.

Pascual Buxó, José. *Las figuraciones del sentido: Ensayos de poética semiológica*. 1984. Ciudad de México: FCE, 1997.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Ciudad de México: FCE, 1994.

Peregil, Francisco. “Shakespeare, contra 500 especialistas en Shakespeare”. *El País*. 15 de abril del 2001: s. pág. Web. 15 de abril del 2001.

Rodríguez Monroy, Amalia. *El saber del traductor: Hacia una ética de la interpretación*. Barcelona: Montesinos, 1999.

Shakespeare, William. *La tragedia de Macbeth. Obras completas*. Trad. y ed. Luis Astrana Marín. 1932. 13.^a ed. Madrid: Aguilar, 1965. 1575-1625.

———. *Macbeth*. Ed. G. K. Hunter. Harmondsworth: Penguin Books, 1984. The New Penguin Shakespeare.

———. *Macbeth*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero. Trads. Manuel Ángel Conejero, Vicente Forés, Juan Vicente Martínez y Jenaro Talens. 2.^a ed. Madrid: Cátedra, 1990.

Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský. Eds. y trads. Jarmila Jandová y Emil Volek. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia; Bogotá: Universidad de los Andes; Bogotá: Plaza y Janés, 2000.

Sobre la autora

Jarmila Jandová es doctora en filología inglesa y española de la Universidad Carlos IV de Praga. Trabajó como docente de literatura inglesa y norteamericana, teoría literaria y versología en varias universidades colombianas, especialmente en la Universidad Nacional de Colombia. Fue directora del Departamento de Literatura de esta Universidad y contribuyó de manera significativa a la creación de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica*. Sus intereses investigativos y sus publicaciones se han centrado en temas de versología general e hispánica y en la semiótica del arte de la Escuela de Praga. Con el hispanista Emil Volek publicó *Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský* (Universidad Nacional de Colombia, 2000) y *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa* (Fundamentos y Universidad Nacional de Colombia, 2013). La primera de estas obras fue distinguida con una medalla al mérito del Ministerio de Cultura de la República Checa. Como traductora independiente, la doctora Jandová es miembro de la asociación internacional de traductores Tremédica.



Traducciones

Presentación

Nota de presentación de

Carlos Efrén Villamizar Mogollón

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

cevillamizarmo@unal.edu.co

Jhon Alexánder Martínez Niño

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

jhamartinezni@unal.edu.co

LA FIGURA DE YVES BONNEFOY (1923-2016) se erige alta e imponente en el medio intelectual francés de las últimas décadas. Su obra y vida estuvieron siempre ligadas a la academia, la literatura y las artes: destacó como profesor en el Collège de France y, como crítico de arte, dedicó ensayos a las obras de Picasso, Balthus, Giacometti, Mondrian y Alechinsky. La literatura fue uno de los temas centrales de su vida: crítico avezado, además de dramaturgo y poeta, su nombre fue insinuado no pocas veces en la carrera por el premio Nobel. Traductor de Shakespeare, Yeats, Petrarca, Leopardi, entre otros, Bonnefoy encontró en la traducción una manera de ampliar su conocimiento de la literatura.

Por estas razones, en un intento por continuar con la difusión de su obra en el ámbito académico hispanohablante, proponemos la versión en español de su ensayo “*La traduction au sens large. À propos d’Edgar Poe et de ses traducteurs*”, publicado en el 2008, en el número 15 de la revista *Littérature*. Este texto constituye un aporte de gran valor, pues trata de rastrear y comprender el impacto de Edgar Allan Poe y de su poema más emblemático, “El cuervo”, en el campo poético francés de mediados del siglo XIX y, más concretamente, en la obra de dos autores capitales en la historia de la literatura: Charles Baudelaire y Stéphane Mallarmé.

Bonnefoy nos ofrece un recuento poco solemne, casi anecdotico, de las circunstancias que acompañaron la traducción y difusión de Poe en Francia. Más allá de una lectura a partir de correspondencias formales y temáticas entre el autor de Baltimore y los poetas que lo tradujeron por primera vez en francés, Bonnefoy aprovecha su intervención para proponer un nuevo



objeto de estudio, “la traducción en sentido amplio” (“la traduction au sens large”), en el que indagará las influencias y efectos que deja la traducción de una obra y su autor en la obra de quien la tradujo. De acuerdo con Bonnefoy, Baudelaire y Mallarmé reconocen y asumen la imposibilidad de *traducir* el poema de Poe; no obstante, la frustrada traducción tendrá ecos que resonarán en poemas posteriores como “El cuarto doble”, en el caso de Baudelaire, y el “soneto en -yx” de Mallarmé.¹ Este es precisamente el interés de la propuesta teórica de Bonnefoy. En este sentido, el autor contribuye a la ampliación de varios temas importantes para la literatura comparada, como la recepción de un texto fuera de su entorno y los vasos comunicantes entre varias tradiciones estéticas en la construcción de las literaturas nacionales.

Poe, como lo recuerda Yves Bonnefoy, fue un autor incomprendido, extraño, que adelantó algunos temas esenciales en la literatura europea del siglo XIX y buena parte del XX, como la muerte de Dios o la desesperanza del hombre moderno. Para que su “Cuervo” fuera escuchado por un público receptivo, el poema tuvo que atravesar el Atlántico y aparecerse en el camino de dos poetas también incomprendidos. De acuerdo con Bonnefoy, el texto de Poe será determinante en el desarrollo de la tradición literaria francesa, sobre todo en lo que concierne al desarrollo de una estética y de una sensibilidad poética que empezará con Baudelaire y que encontrará sus formas más elaboradas en la voz de Mallarmé.

En “La traducción en sentido amplio”, Bonnefoy esboza algunos de los problemas enfrentados por Baudelaire y Mallarmé a la hora de traducir “El cuervo”, dificultades que pasaban no solo por las barreras fonéticas que imponía la lengua inglesa a los traductores en ciernes, sino por las singularidades del inglés y particularmente de ese lenguaje de Poe en el que las rimas y los sonidos en general pueden esconder ideas y efectos capaces de evocar abismos, de producir escalofríos. Bonnefoy saca provecho de esta situación, ya sea para saber qué hacía realmente el estudiante en medio de la noche tumbado entre libros, cómo sonaría el eterno lamento del cuervo en la lengua de los traductores o para tratar de encontrar la razón de la ambigüedad del poema. Estos son apenas algunos temas de “La traducción en sentido amplio”, un ensayo que constituye un aporte importante en la reflexión sobre la traducción literaria, en particular la traducción de poesía.

1 Aunque estas resonancias no sean el tema del ensayo que traducimos aquí, sino de otros textos de Bonnefoy.

La traducción en sentido amplio. A propósito de Edgar Poe y sus traductores¹

Yves Bonnefoy
Collège de France, París, Francia

I

¿TRADUCIR? ¿TRADUCIR POESÍA? NO, NO solo se trata de substituir un texto por otro.

La poesía no se reduce al poema, va de poema en poema en el seno de una obra, de un pensamiento, de una vida. La poesía, por lo tanto, pide ser escuchada por su lector, compartida, revivida en una experiencia que va incluso más allá de las palabras a las que recurre bajo la mirada de dicho lector. Una necesidad parecida tiene aquel que se propone traducirla, pues es evidente que la traducción de poesía debe ser a su vez poesía.

La traducción de poesía es ocasionada por poemas, es decir, textos. Pero en cuanto poesía, en todo caso voluntad de poesía, tiene que intentar revivir la poesía de esos textos, y de esta manera ir con el autor tan lejos como pueda, adelantándose a lo que este quería, presentía: esta será su manera de comprenderlo, ayudándolo, de hecho, a ser.

Y para hacerlo, la traducción no puede, evidentemente, encerrarse en un palabra a palabra. Y si aquel que la ha emprendido es igualmente autor de una obra, su traducción resonará en cada parte de dicha obra: el encuentro con un poeta extraño y la necesidad que siente de permanecer cerca de él no pueden sino modificar la conciencia de sí del traductor y, por lo tanto,

1 Estas páginas son, hoy, la transcripción de la primera de tres conferencias sobre “la traducción en sentido amplio”, leídas en Roma en abril y mayo del 2005 gracias a la colaboración del Collège de France y del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Las otras dos se centraron en las lecturas de Poe por Baudelaire y, luego, Mallarmé. [N. del A.]. Esta es la versión en español, traducida por Carlos Villamizar y Alexander Martínez y revisada por Patricia Simonson, del artículo de Yves Bonnefoy, “La traduction au sens large. À propos d’Edgar Poe et de ses traducteurs”. *Littérature* 150.2 (2008): 9-24. Se publica con la amable autorización de Dunod Editeur, Malakoff [N. de los T.].



su trabajo propio, su devenir. Es un efecto que afecta, a su vez, la lectura del texto original, la manera en la que es recibido. Será traducido con palabras que tendrán el sentido que su traductor les ha dado en su vida propia.

Digámoslo de otra manera: muchos eventos, más de los que uno podría creer, tienen lugar entre el descubrimiento que se ha hecho de un poema y la decisión de traducirlo, y luego en el trabajo que sigue y que parece no desembocar sino en aquellas pocas páginas con las que demasiado frecuentemente se identifica la traducción. Son eventos de gran importancia, aun cuando pasen desapercibidos, eventos que se debe tratar de rastrear y explicitar. Estos constituyen el verdadero traducir: por debajo, alrededor o más allá de este traducir aparente sobre el cual, para terminar, y de manera más o menos resignada, el traductor estampa una firma. Es el traducir en sentido amplio que hay que dar a este verbo, en oposición al sentido restringido que se adopta erróneamente para el estudio de lo que hacen los que buscan restituir, en francés, por ejemplo, la poesía tal como otra lengua la pretende.

Pero tomemos conciencia más en detalle de lo que siente aquel que se preocupa por la poesía en el momento en el que emprende la traducción de un poema.

Se trata de alguien que sabe, intensamente, a veces con dolor, que debido a la red de conceptos que articulan su propia lengua y controlan gran parte de su habla, su mirada está privada de una relación directa y plena con lo que es, o con las otras personas. La generalización inherente a la conceptualización lo incita a dejar de reconocer, en su impacto pleno sobre su propia vida, el tiempo, el azar, las elecciones que ese azar impone, en resumen, esa finitud que es, sin embargo, la realidad como tal al nivel de sus verdaderas necesidades. Esta condición encadenada del conocimiento le sugiere proyectar sobre el prójimo y sobre el mundo formas de interpretación que son simples esquemas e impiden el verdadero compartir.

Y siente entonces que querer ser poeta será tratar de librarse de esta alienación, entregándose en las palabras a aquello que en ellas excede los conceptos, y en las frases a aquello que rehúsa el discurso de lo conceptual, el cual, sin embargo, no presenta fallas ni fin y es creador, como tal, de gran parte de nuestra morada, la de todos, y de nuestra relación con lo que somos. Allí reside una posible búsqueda, porque el sonido y sus ritmos, latentes en la lengua y actualizables en el habla, permiten, entre los vocablos y demás palabras, conjunciones de una naturaleza distinta de los encadenamientos

que el discurso ordinario favorece. Pero dicha búsquedasolo da fruto durante breves momentos, porque no es posible deshacerse de las categorías de pensamiento, de las nociones que han construido al yo, como se dice, al yo y sus prejuicios, pero también sus saberes, sus derechos, conscientes o inconscientes.

Incluso en los grandes poemas, la plenitud de la presencia del otro —cosa o persona— permanece como si estuviera velada. Y por eso traducir es, para un poeta serio, un proyecto y un acto infinitamente más importantes de lo que otros podrían creer. ¿Por qué? Porque en el poema que quiere revivir en su propia lengua, es la lengua del otro la que encuentra, toda ella, en su extensión secular, es decir, un trabajo del concepto, esta vez también, un trabajo que ya ha encadenado con toda su autoridad a un poeta.

Sin embargo, estos conceptos de la otra lengua difieren, a veces mucho de aquellos a los que el traductor está habituado y sometido en la suya, y he aquí entonces relativizado en su mente el decir de la conceptualización como tal, lo que da como resultado una mirada más crítica sobre ella, incluso en su lengua materna, y un proyecto más osado. Se siente impulsado a cuestionar la supuesta evidencia de los significados de sus propias palabras, lo cual refuerza su esperanza, su vocación, y conlleva todo un incremento de energía. ¡Qué mejor aporte que la traducción! Al traductor se le alienta a ser poeta. O a serlo más conscientemente y con mayor eficacia.

Y se esclarece lo que puede ser el precio de una traducción: no es la reflexión del traductor sobre el sentido de las palabras, sobre el significado de las frases, una tarea sin duda útil, pero reservada al plano de los conceptos, y en definitiva preliminar. Sino, madurada al contacto de una lengua ajena y de una gran obra, una mayor determinación en el cuestionamiento del derecho de la significación conceptual para monopolizar el ser en el mundo. La poesía, al hacerse traducción de la poesía, se hace conciencia de sí y confianza en sí.

Lo que no deja de ser un aporte, valga la pena decirlo, incluso para el pensamiento comúnmente analítico. Desde lo alto de este entredós donde dos hablas —dos ingenuidades— se iluminan entre sí, es más fácil para quien traduce que vea, por ejemplo, lo que en el texto en cuestión es verdadera intención poética, presencia en el mundo realmente conquistada, y lo que no es más que autoengaño, substitución de un ensueño, en el intelecto o en el corazón, por la experiencia de la presencia. El trabajo palabra a palabra

del traductor es más adecuado que cualquier otro enfoque crítico para asumir la escucha de los pensamientos, conscientes o no, que han ayudado al poema a orientarse hacia la poesía o le han impedido hacerlo. Puede ser una discusión con el autor en ese lugar de sí en que este último se quiso poeta, y donde, para lograrlo, ha hecho elecciones que ayudan a comprender los límites —quizá las maniobras— de la intelección conceptual. También será una discusión entre el traductor y su propio pensamiento. Al traducir reflexionará, evolucionará, incluso en su forma de ser.

A fin de cuentas, la traducción no es solamente el texto al que el traductor habrá cedido, para terminar —al que se habrá resignado—, sino el conjunto de reflexiones y de decisiones que han preparado dicho texto con, poco después o al mismo tiempo, consecuencias en su propia obra, en diversos niveles de la conciencia. Es esta traducción “en sentido amplio” que considero importante estudiar en vez del detalle de las páginas que serán llamadas traducción, y que son tan solo un aspecto entre otros del trabajo mucho mayor que ocurrió. Hay una diseminación de la obra traducida en la del traductor, quien, por otra parte, habrá buscado el sentido de lo que medita en muchos más aspectos del autor que en las pocas páginas que tuvo bajo su mirada.

Pero ¿cómo penetrar en tales debates de un poeta y su traductor y en los de este último consigo mismo? Estos eventos no se hacen explícitos en la traducción que podemos llamar central, aquella que será publicada, a menudo frente al otro texto, y, por lo tanto, con la obligación de tener una longitud más o menos cercana y de aceptar buena parte de su significado literal. Podemos temer que la traducción en sentido amplio no sea más que materia de suposiciones con insuficientes pruebas.

No obstante, el traductor que es poeta tiene una obra que se puede leer. Y entre sus escritos, poemas o prosas, ficciones o reflexiones teóricas sobre temas de diversa índole, ¿no se puede constatar que existen algunos que retoman, a su manera, preguntas surgidas de su lectura del otro, de su reflexión a propósito de esta *otra* relación con las dialécticas de la lengua, del habla? De hecho, estoy incluso dispuesto a pensar que la idea de la traducción en sentido amplio puede llamar la atención sobre páginas del traductor hasta ese momento insuficientemente analizadas, páginas mal comprendidas: páginas que, bajo su preocupación manifiesta o aparentemente principal, expresan de manera figural —es decir, por medio de alegorías, de

transposiciones simbólicas, de condensaciones o desplazamientos, como lo dirían los analistas del sueño— un nivel distinto de pensamiento, esta vez relativo a la poesía como tal, en su momento histórico o en su relación con las necesidades y los deseos fundamentales de la persona. De allí que esta redescubre en tal experiencia el desequilibrio del concepto con respecto al sentimiento de la finitud.

Tales consideraciones —¿hace falta decirlo?— en muchos casos no tienen razón de ser. Muchos traductores, incluso entre aquellos que se creen poetas y sienten un sincero placer al transponer poemas, no experimentan aquello que he designado como fundamental en la creación poética: la necesidad de relativizar, en su relación con ellos mismos, la vasta red de articulaciones conceptuales, la necesidad de esta fractura de la representación que permitirá al poeta retomar su lugar en el campo de la finitud. Pero a pesar de todo, hay mucha verdadera poesía en juego en la larga historia de la traducción de poetas. Hay grandes poetas que han sido traductores y de los cuales sabemos también que han reflexionado acerca de lo que es la poesía.

Para justificar que un estudio de la traducción en “sentido amplio” sea posible y pueda arrojar algunas luces sobre eventos del espíritu, me propongo detenerme ahora en las traducciones de “El cuervo”, poema de Edgar Poe, hechas por dos poetas franceses que lo admiraron mucho. Pero hoy solo serán algunas observaciones muy esquemáticas sobre Baudelaire y aún más sucintas sobre Mallarmé, porque las preguntas que se deben hacer, en el caso del uno y del otro, se vuelven de inmediato fundamentales y pueden llevarnos lejos. Dejaré para más tarde el encuentro pleno con el problema, pues es necesario primero definir sus elementos en la obra del poeta de Baltimore.

II

De la publicación de “El cuervo” en 1845, se conoce la repercusión en la escena literaria americana, y se sabe también hasta qué punto —apenas diez años después y durante muchos años más— algunos franceses estuvieron a su vez fascinados por este extraño poema. Baudelaire, luego Mallarmé, dos de los más grandes poetas de su época, indagaron en “El cuervo” con atención, con pasión incluso. Lo tradujeron, meditaron sobre la idea de poesía que estimaban ver inscrita en él. En los Estados Unidos, sin embargo, pasada la primera curiosidad, “El cuervo” fue pronto olvidado, incluso denigrado, y

la búsqueda ulterior de los poetas lleva muy poca huella del poema. No hay nadie en la lengua inglesa que otorgue a Poe esta cualidad de pionero de la poesía que Francia imaginó o supo reconocer en él. En nuestro país o, para decirlo mejor, en la lengua francesa, el impacto fue, en cambio, duradero, con innumerables consecuencias en las décadas posteriores. “El cuervo”, poema norteamericano, habrá sido un evento francés.

También se trató de un evento en el campo de la traducción, porque el interés que mostraron Baudelaire o Mallarmé por este y otros poemas de Edgar Poe solo podía darse a través del filtro de la diferencia de lenguas, lo que incitó a estos lectores, con todo poco versados en la lengua inglesa, como muchos franceses de la época, a profundizar en su lectura con pluma en mano; esto los detuvo en inquietudes lingüísticas y acrecentó aún más la percepción que ya tenían sobre la importancia del acto traductor. Su saber limitado en materia de traducción del inglés los hacía detenerse en lo más exigente de su propio proyecto poético, pero también en una concepción casi nueva de la importancia y el verdadero objetivo del traducir.

Se desprende, entonces, de este interés manifiesto en Francia por Edgar Poe, que tenemos todo el derecho a pensar que él constituye una ocasión, que vale la pena mirar más de cerca, para comprender mejor lo poético. Es natural pensar que todos los niveles que podamos imaginar en la traducción de un poema fueron recorridos por Baudelaire y Mallarmé al reflexionar sobre el texto de ese “Cuervo”, en el cual vislumbraban a un hombre al que Baudelaire consideraba como un hermano y Mallarmé como un maestro. Como ejemplo de los estudios de la traducción en sentido amplio, podemos detenernos en las traducciones sucesivas de Baudelaire y Mallarmé, pero antes debemos, no obstante, plantearnos algunas preguntas previas.

Primera pregunta: ¿por qué “El cuervo” pudo, de manera tan rápida y contundente, llamar la atención de los poetas franceses, mientras que sus lectores anglofonos muy pronto tuvieron a bien, y siguen haciéndolo hoy, no mostrar hacia el texto más que desdén o condescendencia?

Me parece que hay una primera respuesta. “El cuervo” no es solo un pensamiento de la nada que asombró a los lectores, antes de que esta primera sorpresa fuera reprimida, con inquietud, por una América que no quería y no quiere saber que en el cielo no hay más que “mentiras gloriosas”. Metáforica y directamente, a la vez, se trata, asimismo, de una reflexión sobre la poesía, sobre los poderes de la poesía, lo cual no tenía mayor sentido para unos

poetas de lengua inglesa que en su mayoría seguían siendo creyentes, pero sí era algo mucho más actual en la sociedad francesa de aquel entonces, atravesada por nuevos estremecimientos. La poesía se vuelve un camino cuando la religión deja de serlo; pero también un problema, una pregunta. Y ya con Vigny o Nerval se hablaba de la “muerte de Dios”, mucho antes de que Nietzsche la anunciara.

Además, “El cuervo” daba a pensar la nada en la condición humana de una manera que seguía siendo muy ambigua, en otras palabras, susceptible de lecturas contradictorias. Lo cual correspondía muy bien a la situación francesa.

¿Qué se buscaba en nuestro país cuando se tomó conciencia de “El cuervo”? Una salida a una contradicción.

Se escuchaba, en efecto, todo lo que se decía desde la época de la Ilustración, y todo ello a pesar de la reacción romántica, muy impregnada de religión: a saber, que el ser humano, al que el cristianismo le había asegurado desde tantos siglos que era la obra de un dios, debía abdicar de tal creencia. Que este espíritu humano que creía ostentar, por su origen divino, el derecho y el poder de penetrar en la razón de las cosas, tenía que abdicar de ese gran sueño y constatar como Leopardi, en las últimas palabras de su último poema, “l’infinita vanità del tutto”²: la vanidad, la ilusión de todo lo que pensábamos ser o creíamos saber.

Ahora bien, he aquí que Poe, en su “Cuervo”, pone en escena un drama que parece confirmar plenamente este descubrimiento. Recordamos el escenario, en este poema, y el evento que sucede allí. Un “estudiante” —la palabra no aparece en el texto, pero el poeta la emplea en su comentario, *La filosofía de la composición*— está solo, a medianoche, en su cuarto en el cual reina el silencio; de repente escucha un ruido, un débil ruido, primero en la puerta, y se asusta. No hay nadie frente a esta puerta que el estudiante abre, nada más que la oscuridad de la espesa noche. Y, a su alrededor, las cortinas del cuarto, púrpuras como en la vida prenatal, se estremecen con un murmullo que lo llena de “fantastic terrors never felt before”, de fantásticos terrores nunca antes sentidos. Observemos ese “nunca antes” que va a reflejarse en el *nevermore*.

² El autor hace referencia al poeta romántico Giacomo Leopardi (1798-1837) y a su poema de 1833, “A se stesso” (“A sí mismo”) [N. de los T.].

Y pronto es un gran cuervo el que entra en ese lugar clausurado, esta vez por la ventana, y este extraño huésped atiza el espanto latente al pronunciar y repetir ese *nevermore* que significa “nunca más”. ¿Qué hacia el estudiante antes de que el cuervo entrara en su cuarto? Lloraba a su Lenore, una joven radiante, y, sin embargo, muerta. Y lo que el negro pájaro le da a entender, es que “nunca más” en este mundo, pero tampoco nunca más en ningún otro, él podrá volverla a ver. El *nevermore* fatídico es dicho y repetido, de estrofa en estrofa. Hasta el final del largo poema, e incluso más allá, va a despertar ecos sin fin en eso que percibimos como un gran espacio vacío que no deja de expandirse. Es poderoso el efecto de esta palabra.

Es bastante natural —hay que resaltarlo en este punto— que “El cuervo” haya atrapado a muchos lectores, particularmente poetas: porque es de la poesía, de la poesía como tal que tratan esas estrofas que parecen hablar, en esencia, del no ser. ¿De qué se preocupan, en efecto, esos poetas que abandonan lo que Mallarmé calificará de “gloriosas mentiras”? ¿Cuál es tanto la causa de su temor como la razón de su esperanza? Dicho de otra manera, ¿hasta dónde van a avanzar en esta noche que descubren? ¿Van a renunciar realmente al pensamiento de lo divino, a esa gran promesa? Esas preguntas, que ellos se hacen, son ya todo el poema.

Pero afirmar la nada, como “El cuervo” parece hacerlo, significa poner fin a la duda, pero también llamar la atención sobre las palabras con las cuales se enuncia esta afirmación, porque de allí en adelante pierden cualquier garantía trascendental para confirmar o desmentir su propio valor; y, sin embargo, son pesadas, resonantes, como si en ellas existiera aún un poder, y un futuro misterioso. Las palabras sobreviven a Dios. ¿Y no es la poesía que se pone así a la vanguardia, con la obligación de plantear, en términos nuevos, la pregunta de su propia verdad, de su aporte posible? Se comprende que el poema de Poe atrajera a aquellos que ya no pueden, como Victor Hugo, hablar con convicción de Dios o incluso de los dioses.

Además, hay otra cosa que llega con “El cuervo”, algo que parece renovar los medios del pensamiento poético en el momento preciso en el que el pájaro salido de la nada nos desvía de los fines del pensamiento ordinario. Hasta este poema o algunos otros de Poe, como “Annabel Lee” o “Ulalume”, pocos en el pasado le habían pedido al sonido de las palabras y a los ritmos algo distinto a ser el soporte de una idea o un sentimiento explícitos. Sin duda, los poetas aprovechaban tales aspectos casi materiales del lenguaje

para establecerse a un nivel más alto en una solemnidad del discurso, o para ayudar a sus emociones y gozar, por lo tanto, de intuiciones más ricas, pero no permitían que el componente sonoro del habla se impusiera sobre el sentido que pensaban haber elegido. Así, en Keats o en Leopardi las palabras se hacen inmensa música, que va de la mano, sin embargo, de un conocimiento de sí mismas, ellas dominan la música, esta las acompaña, es como la barca que llevan en una escucha del mundo que convence su subjetividad, incluso vuelta de nuevo simple humanidad, que es transparente a sí misma. En ningún caso, estos maestros de la música de las palabras les piden a los significantes sonoros del habla trasgredir lo que creen o lo que experimentan.

Pero este texto singular es ahora, y de manera inmediatamente perceptible, un texto completamente *otro*, a lo largo del cual sonoridades fuertemente repetitivas, pesadamente sostenidas sobre la aliteración y los ritmos, forman un esquema que se desprende del sentido al mismo tiempo que se pone a su servicio: las palabras y sus significados permanecen allí, pero como si fueran expulsadas fuera de esta vida de lo sonoro, lo que hace al sentido extraño a sí mismo. ¿El cuervo anuncia realmente la nada de todo, el sinsentido, el advenimiento de una noche en el seno de la cual desaparece toda esperanza? En todo caso, ese nuevo uso de las palabras colabora eficazmente con esta epifanía del no-ser, por problemático que sea este: se puede incluso pensar que tal uso produjo esta epifanía, y que la poesía descubrió con Edgar Poe la manera de llevar hasta su punto final, por cierto desconocido, una trasgresión de los saberes míticos que ahora sabemos que ella necesita llevar a cabo. Escuchar el sonido en la palabra, vivirlo como un ruido del exterior y no como una codificación de semas, volver de esta manera el discurso contra sí mismo a fin de hacer aparecer o, por lo menos, aflorar el más allá de lo conceptual. Y abandonar así la antigua música, aquella que era solidaria de una conciencia de sí en paz con la experiencia del ser, plantear, sin que aún haya alguna respuesta —aunque de una manera que se presente ser la más radical— la eterna pregunta sobre qué se puede hacer de sí mismo. He aquí la perspectiva que se esboza, y que pone en tela de juicio en su mismo plan todos los pensamientos formados en otros niveles del habla.

El recurso al sonido en el verso deja de ser, en Poe, la música que se armoniza con la subjetividad, como fue el caso del canto desde el nacimiento de esta, deja de ser el arco que busca, en la flexible caja resonante, la felicidad

de expresar dolores comprendidos, nostalgias desbordantes de certidumbres; es, o al menos parece serlo, un trabajo de socavamiento de los significados en las palabras, fundamento de estas certidumbres: es negación, en definitiva, es la pala que remueve la tierra, y para un poeta francés de la época en la que el romanticismo se queda sin aliento, una manera de cavar, como dirá Mallarmé, bajo las diversas figuras de su idea de sí mismo. De inclinarse sobre aquello que el texto de Poe presenta, por otra parte, o parece presentar como un abismo, en el que nada reemplazará las viejas creencias.

Pero si este es claramente el efecto, el doble efecto que “El cuervo” puede producir en su lector, ¿hay que pensar entonces que Edgar Poe comprendió en esos términos, o quiso plenamente comprender del todo, lo que se abría bajo su pluma?

En realidad, y es allí donde reside la ambigüedad del poema, este síncope del sentido que se indica en el poderoso auge de los aspectos sonoros del habla es contradicho por la manera en la que esta última se organiza como discurso, se presta para una ficción. ¿De qué se ocupaba el “estudiante” en su cuarto aún silencioso? De sí mismo, de su ser, del miedo a que dicho ser no sea más que una ilusión, de los libros que podrían calmar esa inquietud, en resumen, sí, del miedo a la nada. Incluso antes de que el cuervo entrara a su casa, es claramente la nada la que se anuncia, como lo prueba el “uncertain rustling” [el susurro indefinido] de las cortinas, los “fantastic terrors never felt before”. Pero esos pensamientos, incluso ese terror, por su naturaleza misma, siguen perteneciendo a una conciencia todavía anclada a sus esperanzas. Y cuando el cuervo profiere su *nevermore* el estudiante no acepta la evidencia, que podría trascender su miedo y no solo poner fin a sus sueños. En lugar de entrar en la noche como lo hacen los místicos, o de intentar trasmutar ese vacío como quizás sea posible, él sigue experimentando su angustia extrema y gritando su rebelión, lo que implica preservar la vieja esperanza; y morirá con los ojos fijados, nos dice, en la sombra del cuervo sobre el piso de su habitación. Queda así prisionero de su conciencia de sí, incluso cuando se le está enseñando que esta no es más que una “vana forma de la materia”.

Por otra parte, este estudiante de teología no ha dejado de imaginar demonios, buenos o malos ángeles, tratando de hacer de tales figuras evidentemente sobrenaturales las pruebas de que en esta noche donde le ha tocado vivir hay algo de ser, aunque fuera en lo invisible, y no solamente

un vacío. Por cierto, “El cuervo” puede hablar de la nada: no por eso el poema ha obligado a su autor a sacar de su obra conclusiones radicales, aquellas que podríamos considerar necesarias cuando la leemos hoy, no lo ha incitado a una reapreciación, una refundación de la intuición poética y de su aporte posible al espíritu. En este sentido, la actitud de Poe es todavía tradicional, es la de tantos espíritus atemorizados que, a través de los siglos, han mirado en la obscuridad, pero con los libros de hechizos en sus manos temblorosas. Los sonidos, las aliteraciones, los ritmos obsesivos del poema no son ajenos, por lo demás, a los de las formulas cabalísticas.

De otra manera también Edgar Poe se negaría a interpretar sus *lapping, rapping, tapping*, o sus *door, more*, o, de entrada, *Lenore* como un estremecimiento de la significación en las palabras. En *La filosofía de la composición*, afirma que aquello que los versos parecen decir es menos una experiencia vivida que un cierto efecto que se propuso producir, con toda libertad, y pensando únicamente y de manera casi científica en lo que ocurre en la recepción de una ficción manejada con destreza; y, entre los medios escogidos para llevar a cabo dicho estudio, se habría incluido la sonoridad de las palabras, la disposición de sus sugerencias. Para obtener el “efecto”—un efecto de tristeza, siendo la tristeza, es su hipótesis, lo que caracteriza lo Bello—Poe indica que quiso, de estrofa en estrofa, un “estribillo”, luego compuso este a partir de una vocal sonora y de la consonante más fácil de pronunciar, lo que resultó en *nevermore*. Esta palabra terrible no sería entonces otra cosa que un cálculo, un procedimiento estético que juega sobre los significados, que permanecen activos en su interacción con el sonido y sus ritmos; no sería en absoluto la incontrolable expresión de un descubrimiento de naturaleza metafísica, que el sonido escuchado en su profundidad le hubiera asegurado al poeta. Y de manera similar Poe, muy dueño de sí mismo, habría decidido todos esos otros sonidos en [ore] e [ing] que resuenan, no obstante, de forma tan lúgubre.

La filosofía de la composición tiene un único objetivo: hacer creer que el terror sin embargo tan tangible a lo largo de todo el poema —ese cuarto a medianoche, esos ruidos ligeros, esas exclamaciones y esos gemidos— fue para el autor menos una experiencia vivida que la materia prima a la que su intelecto recurrió para producir una obra de arte. “[Es] mi intención mostrar que ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una

intuición”³ afirma Poe, alardeando de la precisión y del rigor del método matemático. Y una vez más, la actitud mental que revela este comentario sigue siendo muy tradicional. El ser humano desde siempre ha rechazado con horror la idea de que podría no ser más que una huella fugitiva de espuma en una playa, nocturna en este sentido: que él carece de ser. Y desde siempre también ha intentado reinstalarse en el ser convenciéndose de que su intelecto es capaz de organizar aquello que podría antojarse un desorden en el que toda esperanza se desvanece.

Lo padecido, he aquí que es ahora algo controlado, incluso más bien producido, mediante el acto supuestamente libre de una conciencia respecto a la cual ni se pone en duda su realidad, ni se indaga en sus orígenes. El ser es trasferido del cuerpo al espíritu, preservándose ese sujeto pensante que parecía en peligro de tener que reconocerse como una simple ilusión, una que se nutre a su vez de otras quimeras. ¿Es acaso este ensayo, *La filosofía de la composición*, una mistificación, que repliega lo metafísico vivido sobre lo estético soñado? Sí, pero no es al lector a quien busca engañar, sino al autor mismo, que quiere creerse dueño de su habla cuando no ha hecho más que intentar represar unos pensamientos que no dejan, sin embargo, de atormentarlo.

III

Tal es la ambigüedad de “El cuervo” o, para decirlo mejor, su doble ambigüedad. Por una parte, parecía anunciar la nada, el hecho de la nada, a un siglo ya preocupado por ello, después de la Ilustración y su vocación ateísta; pero, en realidad, el poema solo expresaba un temor que seguía siendo tradicional, y erigía de nuevo contra él la barrera del intelecto. Por otra parte, revelaba que el sonido de la palabra en el verso puede debilitar en su interior el discurso de los significados, desmontar su autoridad, mostrar más allá de ellos un mundo de lo inmediato abierto de par en par, lo que podía ayudar a los nuevos testigos de un cielo vacío a llevar más lejos su crítica de las ilusiones del pasado, quizás incluso a pisar una nueva tierra. Pero el mismo poeta no quería reconocer esta virtualidad del habla, este fundamento que se ofrecía para una poesía por fin radical. Hacía una vez

3 Tomado de Poe, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1973. 67 [N. de los T.].

más de los sonidos los auxiliares del sentido, aunque de manera inédita; y de su comentario sobre “El cuervo” un simple capítulo más, en suma, de la antigua retórica.

Tal es la ambigüedad del poema, y si no es seguro que haya sido bien entendida en Baltimore o en Nueva York, sin duda no escapó a estos dos poetas franceses que se hicieron, uno tras otro, los traductores de Edgar Poe.

En efecto, ellos estaban más en capacidad de percibirla, por una razón que ya mencioné, pero también por otra. Por una parte, es en Francia que la pregunta por la nada en la condición humana se planteaba con la mayor claridad en esa época, al desembocar de un romanticismo con menos ataduras supra-terrestres que en los poetas ingleses o alemanes: mientras que en París, súbitamente crecida, la multitud ahora indiferenciada, anónima, —“aturdida” como dirá Mallarmé—, parecía en verdad anunciar ya en esta vida terrestre, toda grisalla, “la triste opacidad de nuestros espectros futuros”.⁴ Si Baudelaire lector de Sade podrá a veces dirigirse a Dios, le confiesa a su madre que no llega a creer en él. La pregunta es abordada, la respuesta no es temida.

Y, por otra parte, la lengua francesa es sin duda más apta que muchas otras para la poética que pide al sonido en la palabra transgredir los registros del pensamiento para abrirse a una presencia más allá de los mitos. En una lengua acentuada, como el inglés, los poemas nacen de ritmos que están latentes en las palabras, los versos prolongan así las formas ordinarias del habla, de donde se desprende que cargan naturalmente las aspiraciones de esta; dicen espontáneamente los sueños, los dramas, las creencias también, dotan de autoridad lo vivido y sus fatales ingenuidades. Pero el francés no tiene casi acento tónico, de allí que ciertos versos solo seguían existiendo, en el siglo de Baudelaire, por el número determinado de sílabas que los formaban. Había que ir hasta el final del verso para reconocerlo como tal, uno estaba inclinado hacia lo que había precedido tanto como llamado hacia lo que iba a tomar forma: el poema, por lo tanto, era mucho más un texto extendido sobre una página que una voz que avanzaba.

Se desprende de esta característica del francés que las relaciones entre sus aspectos sonoros en los poemas, aspectos entre los cuales se abre la

4 La traducción de estos fragmentos de “Toast funèbre” [“Brindis fúnebre”] de Mallarmé es nuestra, al igual que las traducciones de textos originalmente en francés, salvo cuando se especifique otra fuente [N. de los T.].

concavidad de la “[e] muda”, pueden, más que en muchas otras lenguas, distinguirse de los significados que se buscan en toda frase, y proponerse como el lugar de una experiencia esencial: un campo de formas en cuya profundidad, sin embargo, puede suceder que por contraste se perciba más fácilmente que en inglés o en italiano, por ejemplo, el sonido como tal bajo la palabra, y el ruido en el sonido, es decir, desde el punto de vista del significado, un silencio, una anulación de todo pensamiento. El mundo sigue ahí, bajo nuestros ojos, pero completamente distinto de cualquiera de las representaciones que se pueden formar.

Difícil experiencia, por cierto, y más considerando que debe ser en seguida repatriada al intercambio entre las personas: la poesía no es en absoluto la mística y no le tiene ningún afecto a esta soledad que es una negación frontal de la vocación del lenguaje. Por lo demás, en la época de Baudelaire —en la cual, no obstante, al predominar todavía el verso regular, esta escucha del sonido era relativamente fácil—, los poetas no habían tomado casi ninguna conciencia de esta virtualidad de la prosodia del francés, que el autor de *Las flores del mal*, no obstante, calificaría pronto de “misteriosa”. Y, sin embargo, los más grandes entre ellos la presentían: desde Marceline Desbordes-Valmore, entendían el aporte ontológico posible de lo que se juega en los versos. Esto explica lo ocurrido en Baudelaire, Mallarmé y también Rimbaud; incluso en Verlaine. Una revolución en la escritura que los habrá hecho perceptivos, quizás sin que se dieran cuenta, a lo que se buscaba en Edgar Poe.

IV

Llego ahora, llego por fin, a la traducción de este poeta en francés, resaltando en primer lugar que esta presencia de Poe en Francia habrá sido asegurada, desde el primer día, por los pocos para quienes, en todo momento de la sociedad, la poesía es cosa seria. Baudelaire consagró una cantidad extraordinaria de su energía, sin embargo siempre amenazada, a la traducción de los relatos completos de Poe, en los que, bajo formas metafóricas, la inquietud poética está a menudo mucho más presente de lo que uno se imagina. También revivió al autor en páginas críticas y biográficas tan emotivas como lúcidas: en verdad, fraternas. En cuanto a Mallarmé, él quiso ver en Edgar Poe al poeta por excelencia, y tomó de su

obra varios aspectos decisivos de su propio pensamiento: “aprendí inglés simplemente para leer mejor a Poe”, llegó a escribir, en una carta a Verlaine con razón famosa.

Estos dos poetas quisieron traducir a Poe, y en efecto, cada uno publicó traducciones de poemas, de “El cuervo” en particular. Dicho esto, ¿se puede afirmar que consideraron haberlo hecho de manera satisfactoria? Evidentemente no.

Traducir “El cuervo”, desenredar en un texto de otra lengua esta madeja de aliteraciones, sonoridades, entrelazamientos del sonido y del sentido es evidentemente imposible. Para pretenderlo, Baudelaire, el primero de los dos en hacer el intento, estaba demasiado atento a la musicalidad de las palabras, a la riqueza sonora de sus acordes, demasiado versado en las sutilezas de la prosodia, en pocas palabras, era demasiado “impecable poeta” y “mago” de la lengua. Por muchos aspectos, por cierto, “El cuervo” se niega a la traducción más que ningún otro texto de poesía; y particularmente, en lengua francesa. Sonidos tan sugestivos, que insinúan confusos espantos —tan capaces de suscitar en la mente los “fantastic terrors” de noches en casas vacías— como los [-ore] de “plutonian shore”, “forgotten lore” y, por supuesto, *nevermore*, el francés no los tiene y, si los tuviera, estarían asociados a otras nociones, a otras representaciones de cosas o seres, lo que no permitiría usarlos en la traducción del poema sino al precio de deconstruir la ficción a pesar de todo sobrecedora que está presente en el texto. En francés, los pensamientos que afloran en el poema de Poe no logran preservar buena parte de su resonancia original, empezando por las que aporta, de entrada, el nombre del cuervo, ese gran *raven* de los Estados Unidos, un nombre que hace pensar, conscientemente o no, en *to rave*. Este verbo significa a la vez delirar y proferir, incluso declamar, y estas son asociaciones que seguramente atravesaron la mente de Poe, pero que están vedadas para sus traductores.

De todos modos, es el momento de señalarlo, en nuestra lengua poco abundan esas palabras cuyo sonido mantiene vínculos casi electivos con eventos de la vida psíquica. Los vocablos franceses se presentan más naturalmente a quien los emplea por su estructura etimológica que por las afinidades que sus consonantes y vocales podrían tener con los gestos y actos de la existencia vivida en sus situaciones concretas. Lo que puede haber en ellos de directamente evocador orienta más bien hacia la realidad natural, no la de una cosa en particular —hay excepciones, por supuesto:

trotter [*trotar*] o *siffler* [*silbar*] evocan sus referentes—, sino la de los grandes hechos de la percepción en su forma más simple y directa, colores o aromas o sonidos. No es casualidad si Baudelaire escribió en “Correspondencias” que los colores, los aromas y los sonidos “se responden”, sugiriendo así que lo hacen llevados por las palabras. Rimbaud lo sabía también, de manera inmediata y casi sofocante ese día, cuando escribió ese otro soneto, “*Vocales*”, famoso también por la misma razón. Los sonidos de la lengua francesa van con facilidad a la percepción directamente sensorial, de ahí lo útil que es esta lengua para los pintores, en la medida en que estos consientan en preferir la observación de los colores a la luz del día por encima de la evocación de infaustos sueños. Tenemos, al menos desde el siglo xv, impresionistas en potencia. Moreau o Redon mucho se equivocaron, sus obras lo prueban, al no ir en esa dirección, como el francés los incitaba a hacerlo.

En resumen, no solamente “*El cuervo*”, sino la lengua que lo sostiene, lo hace resonar, lo amplifica, no pueden sino negarse a las transposiciones en francés, y es lo que poetas tan experimentados como Baudelaire y luego Mallarmé no podían no percibir. Baudelaire publicó muy pronto una traducción de “*El cuervo*”, en *L'Artiste*, en 1853, apenas ocho años después de la publicación del poema en América y un año antes de que comenzara a publicar sus traducciones de los relatos. Luego corrigió, un poco, esta primera versión para completar su traducción de *La filosofía de la composición*, convertida bajo su pluma en “*Genèse d'un poème*” [“*Génesis de un poema*”], pero en ambos casos se trataba de un texto en prosa. El poeta de “*El balcón*” o de “*Canto de otoño*”, maestro absoluto de la prosodia, rechazó de entrada la idea de posicionarse en este plano del verso que reconocía no obstante como lo esencial del arte poético de Poe, y declaró sin equívoco que si “en el moldeado de la prosa aplicada a la poesía, hay necesariamente una horrorosa imperfección”, pues, “el mal sería aún mayor en una mala imitación rimada”. En otro lugar, en sus *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, vuelve sin rodeos sobre esta decisión de principio: “Una traducción de poesías tan deseadas, tan concentradas, puede ser un sueño tierno, pero solo puede ser un sueño”.

¿Y Mallarmé? Aparentemente, Mallarmé no compartía ese pesimismo, pues se dio a la tarea de traducir todos los poemas de Poe a fin de completar el proyecto baudelairiano y, de manera a fin de cuentas bastante engañosa y en todo caso inexacta, dedicó *Les Poèmes d'Edgar Poe* [*Los poemas de*

Edgar Poe], en 1889, a la memoria de Baudelaire, “que solo la Muerte”, aclara el poeta, “impidió culminar, al traducir el conjunto de estos poemas, el magnífico y fraternal monumento dedicado por su genio a Edgar Poe”. ¿Estas traducciones nuevas podrían aspirar entonces a la calidad, al prestigio, de un “monumento”? Pero en sus “Notes sur les poèmes” [“Notas sobre los poemas”], Mallarmé no deja de confesar que su trabajo tiene la única pretensión de “restituir algunos de los efectos de sonoridad extraordinaria de la música original y, aquí y allá quizás, el sentimiento mismo”; y, sobre todo, no busca hacer un mejor trabajo que ese otro poeta que no aspiraba a traducir realmente. De hecho, él traduce también los poemas de Poe en prosa. Solo los evoca; y desde el punto de vista de la invención poética, no hay diferencias muy perceptibles entre las dos traducciones: Baudelaire, incluso, es a veces más satisfactorio en el ámbito, en suma poco ambicioso, en el que uno y otro se sitúan.

Si traducir es ir al encuentro de un poema en su poesía para recrearlo como poesía en un texto en otra lengua, Mallarmé también, aunque sin decirlo explícitamente, renunció entonces a traducir a Poe. Basta con pensar en los poemas que escribía por cuenta propia, durante esos mismos años, para no dudar de ese hecho. En el “soneto en -yx”, por ejemplo, sobre el cual tendré que volver, se da la interacción más exhaustiva de sonido y sentido, en el seno de una forma —el verso— que lo retiene, que lo exalta.

¿Entonces? Ya que ni Baudelaire ni Mallarmé emprendieron seriamente una reproducción fiel de los textos poéticos de Edgar Poe, ¿se debe pensar que simplemente se desinteresaron del problema, resignándose a esta situación paradójica que implica llamar la atención sobre un poeta, un gran poeta, hablar de él con emoción, incluso esculpir un “bajo relieve” para su tumba “deslumbrante”, sin confrontar directamente, con todos sus medios de atención, reflexión y escritura, su propia poesía con la de él? Al no arriesgarse a esta escritura plena, al no poner, bajo sus propias plumas, las emociones, los pensamientos de “El cuervo”, y las imágenes que para ellos también, a pesar de todo, los expresaban, ¿renunciaron a cualquier verdadero intento por compartir lo que era para Poe lo más arriesgado, lo más importante, de su proyecto como escritor, de su concepción del ser y del no ser, de su vida misma?

No, consideremos más bien que su verdadero trabajo como traductores de Edgar Poe no está en las páginas que dejaron frente a su poesía, y que

debemos buscar entonces ese trabajo en otras regiones de su relación con ellos mismos, lo que, como decía al inicio de estos comentarios, no tiene nada que nos debería sorprender. ¿Cómo, siendo los grandes poetas que eran, habrían podido no sentir con verdadero dolor, en efecto, la imposibilidad que Baudelaire confiesa y que Mallarmé, curiosamente, minimiza: la de equiparar en su texto en francés los recursos de significación inmediata de un original en otra lengua? ¿Cómo, ante esta insuficiencia de las palabras para responder directamente al llamado, dado el caso, de “El cuervo” o “Ulalume”, no se habrían replegado, del nivel de este trabajo palabra a palabra sobre su página insatisfactoria, hacia lugares más profundos de su relación con ellos mismos, allá, donde situaciones de sus vidas, recuerdos, sueños propios se parecían mucho más que sus pobres frases de recepción directa a los pensamientos y a las emociones que nacían en ellos de su meditación sobre los poemas y la poesía de Edgar Poe? Hay un retorno hacia sí mismo, hacia lo más profundo de sí mismo, que es inherente a toda admiración poética. Leer un poema nunca es más que interpretarlo, apropiarse de él —siendo que el poema solo es grande por su capacidad de abrirse al lector, de ser universal— y esta reacción natural y obligada por parte del lector no puede sino ocurrir también en el traductor, y con tanta más amplitud y profundidad cuanto este es más intensa y más constantemente poeta.

Baudelaire y Mallarmé seguramente reaccionaron de esta manera, con amplitud y profundidad, ante un texto que no podían simple y directamente traducir. En su pensamiento, en sus obras, hay seguramente lugares donde se manifestaron estas reacciones, en la fusión entre su fidelidad al poema original y las emociones, las ideas que no podían dejar de tener, aunque fueran las suyas, ante la lectura del poema. Una pregunta surge, entonces, que me parece importante: ¿debemos conformarnos con tratar estos momentos de su trabajo, si los encontramos, como simples aspectos de su propia obra, que se interpretarán en el marco de esta, sin tenerlos por una parte esencial de su escucha de Poe? ¿No deberíamos considerarlos más bien como traducciones verdaderas del poeta, incluso como las verdaderas traducciones?, siendo claro que la realidad de un poema no es su texto reducido en sí sobre la página, sino la lectura que se hace de él. ¿Por qué la mayoría de las traducciones del poeta que sea nos parecen tan inexpressivas, tan inútiles? Porque los traductores no tuvieron ante el texto tales reacciones, por timidez o indiferencia. Traducir sin comprometerse, sin debatir, digamos incluso

sin negarse, a veces —a pesar del afecto que es necesario— es condenarse a no conservar del poema sino lo que el diccionario nos puede decir de él.

Llamo “traducción en sentido amplio” estas reacciones del traductor que acompañan su traducción en el sentido estricto y habitual de esta palabra: que las acompañan o incluso las sustituyen. Y creo que tiene cierto sentido considerar estos eventos de la profundidad, en realidad a menudo inconsciente, como lo mejor de la percepción de un poeta, tanto como de la conciencia de sí mismo de quien así percibió. Mirar más de cerca este segundo ámbito, en las ondas que un poema propaga en su lector en otra lengua, solo puede iluminar el ser propio de este último, al encontrar en el calor del momento sus convicciones espontáneas, pero será también descender en los debates que, de manera más o menos consciente, oponen a los hablantes del francés, digamos, a los de otras lenguas, es decir, diferentes maneras de estar en el mundo: diferentes maneras de buscar la finitud bajo el concepto.

Creo en el valor, en la necesidad del estudio de la traducción “en sentido amplio”. Y evidentemente no dudo que un estudio de esta naturaleza debe emprenderse particularmente en el caso de Baudelaire y Mallarmé, traductores de un poeta al que uno y otro amaron profundamente. ¿Hay, dicho de otro modo, en sus obras, textos propios, verdaderamente propios, pero en los que el eco de “El cuervo” sería tal que se podrían tomar por “traducciones”, por cierto infinitamente libres pero por eso mismo más fieles? Sí, me parece que los hay y es en estos textos en los que, por mi parte, me quiero enfocar primero: por ejemplo, en Baudelaire, sería “El cuarto doble” y, en Mallarmé, antes que nada, el “soneto en -yx”: dos poemas que, además, se pondrán en relación desde el momento en que se entiendan, igualmente, como una reflexión sobre una obra que commocionaba en ese momento el pensamiento de la poesía.

Sobre los traductores

Carlos Villamizar es egresado del programa de Licenciatura en filología francesa de la Universidad Nacional de Colombia, ha cursado estudios de especialización en traducción en la Universidad del Rosario. Es magíster en Literatura francesa de la Universidad Paris-Sorbonne. Actualmente es profesor catedrático del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad Nacional de Colombia.

Alexánder Martínez es estudiante de último semestre de la Licenciatura en filología francesa en la Universidad Nacional de Colombia. Lector. Traductor y corrector de traducciones en ciernes. Aprendiz de editor. Ha publicado en el número 13 de la *Revista Surgente, letras informales*; en el número 2 del fanzine *Etcétera: arte, letras y otras hierbas*; en las memorias del Semillero de Literatura *Arteusaquillo*, 2013; en el número 19 de la revista *Capital Letter*, del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad Nacional, 2016; en el número 16 de la revista *Phoenix: Literatura, Arte y Cultura*, del Departamento de Literatura de esta misma universidad, 2016; entre otras participaciones. Cortazariano profeso.

Sobre la traducción

Los traductores, Carlos Villamizar y Alexánder Martínez, agradecen al profesor Alain Bunge por sus invaluosables aportes para la buena finalización de este trabajo; a la profesora Patricia Simonson por su cuidadosa revisión de la traducción; asimismo, a la editorial Dunod y a sus asistentes, Gail Markham y Katharina Wurst, por la amable cesión de los derechos de traducción de este artículo.

Marguerite Yourcenar, traductora¹

Ivo R. V. Hoefkens

Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken, Amberes, Bélgica

Resumen

MARGUERITE YOURCENAR, CONOCIDA COMO AUTORA, también es la traductora de una docena de obras. El propósito de este texto es trazar la evolución de su obra en el campo de la traducción en relación con su creación literaria. He dividido el primero en tres períodos, el primero de los cuales comprende los años finales de la década de 1930, cuando Marguerite Yourcenar tradujo *The Waves* de Virginia Woolf y *What Maisie Knew* de Henry James. Su interés por estos autores es, en buena medida, estilístico. Por otro lado, la traducción de la obra poética de Constantino Cavafis,² que Yourcenar empezó en el mismo periodo, refleja los temas de carácter intimista que se pueden encontrar en sus primeros relatos (*Alexis* y los otros), aunque la autora ya se hallaba en busca de otras fuentes temáticas. Esta traducción se publicó en 1958; en consecuencia, pertenece al segundo periodo: el de las “presentaciones críticas” (comentarios críticos). Estos mayores esfuerzos en la traducción (*Présentation critique de Constantin Cavafy*, *La Couronne et la Lyre*, *Fleuve profonde*, *Sombre rivière*) están marcados por una manifiesta preocupación por la estética. Sin embargo,

- 1 Esta es la versión en español, traducida por John Jairo Gómez Montoya y revisada por Patricia Simonson, del artículo siguiente: Ivo R. V. Hoefkens. 1994. “Marguerite Yourcenar, traductrice”. *Babel* 40 (1): 21-37. Se publica con la amable autorización de *Babel*. Disponible en <http://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/babel.40.1.04hoe> [N. del T.].
- 2 La ortografía de este nombre (originalmente escrito en alfabeto griego) aparece bajo dos formas principales en este texto (amén de un caso en que está transcrita con otra ortografía): en las partes que se traducen al español, el nombre fue trasladado a su transcripción española más común, Constantino Cavafis; pero no se modificaron los títulos de traducciones francesas y artículos escritos en francés, por lo que el nombre conservó la forma en que se transcribe comúnmente en esa lengua [N. de la E.].



temas de carácter más universal y el compromiso en el ámbito sociopolítico también participan en la selección de los textos para la traducción (*Negro spirituals, Présentation critique d'Hortense Flexner*). Estas traducciones fueron contemporáneas de la creación de las más importantes novelas de Yourcenar, en particular *Mémoires d'Hadrien* [*Memorias de Adriano*] y *L'Œuvre au Noir* [*Opus nigrum*]. En el último de los tres períodos, la década de 1980, la vemos encarando proyectos mucho menos ambiciosos, cuya función tiende cada vez más hacia una comunicación ética. El único de estos que guarda alguna semejanza con las “presentaciones críticas” es el ensayo sobre Yukio Mishima y la traducción de los *Cinq Nô Modernes*, suponiendo que estos se deben considerar como un conjunto. Aquí, como en otros lugares de su obra, se aprecia que Marguerite Yourcenar es en buena medida indiferente a la existencia de otras traducciones.

1. Introducción

Gide, traductor de Shakespeare; Larbaud, traductor de Joyce; Tournier, traductor de Remarque: la historia literaria conoce numerosos ejemplos de ese fenómeno híbrido que es el autor-traductor. Marguerite Yourcenar no constituye una excepción. Es la traductora de una docena de obras y sus traducciones se despliegan a lo largo de su carrera. En 1937 aparece la primera, la de *The Waves* [*Las olas*] de Virginia Woolf, y el año 1985, es decir, dos años antes de su muerte, marca el punto final con la publicación de una antología de cuentos hindúes. Durante ese medio siglo, Marguerite Yourcenar se enfrentó a diversos autores de lenguas y culturas muy divergentes. Tradujo novelas, obras de teatro y, sobre todo, poesía: textos de la Grecia antigua y de los Estados Unidos del siglo xx, autores de fama mundial y perfectos desconocidos. Así, el fenómeno de la traducción aparece como un aspecto ineludible para quien desee formarse una idea más completa de la actividad literaria de Marguerite Yourcenar.

Para quien quisiera tener la experiencia, sin duda precaria, de reconstituir la Biblioteca de Marguerite Yourcenar, sería aconsejable que observara de cerca los textos extranjeros, en especial los que ella tradujo. En efecto, “leer, leer bien es, de cierta manera, traducir” (Yourcenar, *En pèlerin* 254).³ Además,

³ Traducido al español por Emma Calatayud con el título de *Peregrina y Extranjera*. Madrid: Alfaguara, 1992 [N. del T.].

esas traducciones acompañan en el tiempo las otras obras de Marguerite Yourcenar; nacieron en un mismo contexto y no se separan ni de la vida ni de las otras actividades de la autora. Pretendo, precisamente, esbozar aquí estas relaciones que las traducciones tienen con la creación literaria y con la evolución intelectual de Marguerite Yourcenar.

2. Una evolución en tres períodos

Si nos basamos, ante todo, en criterios formales y temporales, podemos distinguir tres períodos en la obra traductiva de Marguerite Yourcenar. El primero abarca los últimos años de la década de 1930, y comprende las traducciones de Virginia Woolf y de Henry James, que datan, respectivamente, de 1937 y de 1939.⁴ Estas versiones se presentan en la forma habitual, en el sentido de que la traductora solo se menciona al interior del libro y de que el prólogo, si existe, es poco desarrollado.⁵ Las traducciones mayores, las “presentaciones críticas de Cavafis”, de los *negro spirituals*, de Flexner y de los poetas griegos, solo aparecen en un segundo periodo, que comprende las décadas de 1960 y 1970. Un vasto estudio presenta casi todos estos textos y el nombre de la traductora se menciona con claridad en la portada. En la década de 1980, los proyectos son mucho menos ambiciosos, aunque el ritmo de las publicaciones aumenta. En 1983, aparecen una obra de James Baldwin y unos poemas de Amrita Pritam; en el año siguiente, una colección de poesía negra, *Blues et Gospels*, y los *Nô* de Yukio Mishima. Finalmente, en 1985, Marguerite Yourcenar hace publicar su traducción de cuatro breves historias contadas e ilustradas por niños hindúes. Podríamos agregar el breve libro de sabiduría *La Voix des Choses*. Varios textos de este libro, publicado en 1987, fueron traducidos por Marguerite Yourcenar.

Esta delimitación, por supuesto, es artificial: considerar aisladamente cada uno de los tres momentos que he señalado denotaría un simplismo difícil de aceptar en este caso. Así, desde el primer periodo se manifiestan los signos de un contacto íntimo con la obra de Cavafis. Es en 1936⁶ cuando

4 *Ce que savait Maisie* [Lo que sabía Maisie] solo pudo ser publicada en 1947, a causa de la guerra.

5 Marguerite Yourcenar escribió un breve prólogo a la traducción de *The Waves*. Dicho texto se retoma en *Peregrina y extranjera*.

6 Véase Savigneau, Marguerite Yourcenar, *l'invention d'une vie* (117) y Yourcenar, *Les Yeux Ouverts* [Los ojos abiertos] (194).

Constantin Dimaras, notorio especialista en la poesía neogriega y amigo ateniense de Marguerite Yourcenar, le revela a su amiga la obra de este poeta griego. Además, el esteticismo de Cavafis se asemeja bastante al que encontramos en los otros dos textos traducidos en la misma época. Esos poemas tratan, igualmente, el tema de la homosexualidad que impregna los primeros relatos de Marguerite Yourcenar: *Alexis ou le traité du vain combat* [*Alexis o el tratado del inútil combate*], *La nouvelle Eurydice* [*La nueva Eurídice*] y *Le Coup de Grâce* [*El tiro de gracia*], publicados, respectivamente, en 1929, 1931 y 1939.

Sin embargo, es verdad que la traducción de las “novelas” de Virginia Woolf y de Henry James exigió menos tiempo. Marguerite Yourcenar dominaba perfectamente el inglés, mientras que tenía un conocimiento muy limitado del griego moderno (Gandon 17-18). Además, las traducciones de James y de Woolf se concibieron con el fin de ser publicadas, circunstancia que no se cumplió en la traducción de Cavafis. Por otro lado, es muy probable que Edmond Jaloux, “fervoroso promotor de las obras de Henry James” y gran admirador de la poesía y de la temática universal en la obra de Virginia Woolf (Kolbert 169), haya influido en la elección de estos dos autores. Sabemos que este crítico literario era, en ese tiempo, uno de los amigos íntimos de Marguerite Yourcenar. Por último, esas dos obras proponen respuestas a ciertos problemas relativos al arte de la novela, problemas que preocupaban a Marguerite Yourcenar en esa época.

3. La angustia de la forma

En estos mismos años 1930-1940 aparece la primera versión de *Denier du Rêve* [*El denario del sueño*] (1934) y de *Feux* [*Fuegos*] (1936), dos obras que llaman la atención por su modernidad. Estos textos se inspiran, evidentemente, en la actualidad política, por un lado, y, por el otro, en los mitos de la Antigüedad. Pero, si bien Marguerite Yourcenar está buscando otras fuentes temáticas con el fin de escapar del intimismo de los tres relatos mencionados antes (*Alexis* y los otros), también ensaya otras técnicas estilísticas muy conocidas en la literatura moderna.⁷ Esas dos obras se

⁷ Para lo anterior me estoy basando en una conferencia dictada por el profesor M. Delacroix, en el Instituto Superior de Traductores e Intérpretes de Anvers (RUCA-HIVT), el 3 de marzo de 1988.

diferencian de los otros relatos, que revelan un estilo más clásico, no solo por su estructura excepcional, sino también por el empleo del monólogo interior o de diferentes focalizaciones.

Recordemos brevemente que *Feux* es un conjunto de relatos míticos, separados entre sí por “pensamientos desligados”, de manera que pasado y futuro parecen confundirse. A veces, se obtiene el mismo efecto recurriendo a un vocabulario moderno que expresa el monólogo de un héroe antiguo. Esa tentativa de originalidad estilística es igualmente o más manifiesta en la estructura de *Denier du Rêve*, del cual afirma Marguerite Yourcenar: “No creo que el detalle del denario, de la moneda que pasa de mano en mano, se encuentre en otro libro” (*Les Yeux* 81).⁸

Si se consideran las búsquedas formales de la autora, la elección de la traductora ya no debe sorprendernos. Uno de los problemas claves que parecen caracterizar ese periodo es el punto de vista narrativo. Para este problema, *The Waves* de Virginia Woolf ofrece una solución audaz. En este libro, se suceden alternativamente breves descripciones poéticas de la naturaleza y monólogos interiores de cada uno de los protagonistas. Es posible establecer un paralelismo entre esa alternancia y la que encontramos entre reflexiones personales y narraciones míticas en *Feux*, aunque el lazo entre estos dos tipos de textos sea aquí menos evidente. No se trata, pues, de sugerir una influencia —por lo demás, la composición del libro precede a la traducción—, sino de indicar una preocupación de tipo formal que se manifiesta en la elección de las traducciones y en ciertas obras de la misma época.

Ahora bien, *The Waves* es, en el fondo, un largo poema en prosa o, según la denominación woolfiana, “a playpoem”, un drama-poema (*A Writer’s Diary* 136). En efecto, la forma creada consiste, en este caso, en una poetización de la forma dramática, lo que permite prescindir de una voz narrativa. Así, Virginia Woolf compuso “an abstract mystical eyeless book” [“un libro abstracto, místico, sin ojos”] (*A Writer’s Diary* 136). Los seis personajes entran inmediatamente en escena y, a lo largo de la obra, intentan definirse a sí mismos o son descritos por los otros. Además, los monólogos siempre se presentan con un simple “said Bernard” (u otro personaje), procedimiento que se asemeja a la mera mención del nombre en el texto teatral. Esos monólogos interiores no revelan, según la expresión

8 Todas las traducciones de las citas son mías a menos que se indique lo contrario [N. del T.].

yourcenariana, un “cerebro-espejo” (*Denier du Rêve 162-163*),⁹ que capta pasivamente algún signo procedente del exterior o que se limita a expresar el flujo de los pensamientos de un personaje. En Virginia Woolf, esta técnica permite acceder, de manera inmediata, a lo esencial, gracias a un lenguaje eminentemente poético que borra la individualidad de las voces en procura de alcanzar una realidad que la supera.

El teatro yourcenariano, cuyas primeras versiones corresponden al periodo comprendido entre 1930 (*Dialogue dans le marécage* [*Diálogo en la ciénaga*]) y 1947 (*Electre ou la chute des masques* [*Electra o la caída de las máscaras*]), suscita reflexiones comparables a las anteriores. Así como el drama-poema de Virginia Woolf no es, en sentido estricto, una obra que podría representarse, la puesta en escena no es lo que importa en las piezas de Marguerite Yourcenar, quien, por lo demás, no duda en compararlas con sus poemas en prosa, como lo son *Feux y Nouvelles Orientales* [*Cuentos orientales*]. Dichas piezas se presentan “como un laberinto de monólogos o de diálogos en estado puro” (Yourcenar, *Les Yeux 185-187*). Conviene recordar que *Denier du Rêve*, cuyos personajes parecen “haberse escapado de una comedia o, más bien, de una tragedia dell’arte moderna” (Yourcenar, *Denier du Rêve 162-163*), también fue transformado después en una pieza de teatro.

Por su parte, Henry James, enfrentado a los problemas de la focalización, elige una solución diferente de la concebida por Virginia Woolf. En su novela de elocuente título, *What Maisie knew*, James intenta presentar los acontecimientos y las cosas a través de la mirada de la protagonista Maisie, única testigo. Uno cree estar tratando con un narrador omnisciente; pero, al observar con atención, se comprueba que ese narrador permanece al margen; se limita a expresar, con fidelidad pero con su propio estilo, “lo que sabía Maisie”. El lector solo posee, en el fondo, las mismas informaciones que posee Maisie. La imparcialidad ligeramente irónica con que se presentan esos datos constituye la marca del autor. Es un distanciamiento necesario para realizar un análisis perspicaz. Esa necesidad de objetividad, consubstancial a la literatura moderna, también es una de las características del estilo yourcenariano. Los primeros relatos (*Alexis*, entre otros) ya habían sido escritos con un lenguaje sobrio; pero, al ser compuestos en primera persona, implican la subjetividad restringida del personaje principal. Es

9 Traducido al español por Emma Calatayud con el título *El denario del sueño*. Madrid: Alfaguara, 1985 [N. del T.].

verdad que Marguerite Yourcenar le atribuye a este cierta lucidez que le permite juzgar su situación con la distancia necesaria. Sin embargo, otros textos redactados en ese periodo de transición parecen indicar que Marguerite Yourcenar explora las posibilidades de expresar diversos puntos de vista, a la vez que descarta la presencia del autor como narrador subjetivo. Pero esa multitud de voces solo se fundirá en una unidad orgánica en las últimas novelas. “*L’Œuvre au Noir [Opus nigrum]* es polifónica y no monódica”, dirá Yourcenar. “La obra no está escrita, como *Mémoires d’Hadrien [Memorias de Adriano]*, en primera persona, es decir, el mundo no es visto ni descrito por un personaje central” (*Le Temps* 41-42).¹⁰

Además del interés estilístico que se colige de la elección de los textos traducidos, notamos que Marguerite Yourcenar dirige su atención hacia temas universales. Las traducciones corroboran la idea de que la autora abandona poco a poco la escritura psicológica. La temática de la efusión del yo cede el paso a una apertura hacia una escritura “humanista”. Los personajes descritos y los acontecimientos relatados poseen un valor icónico. Remiten a una realidad que desborda el aquí y el ahora.

4. Los grandes proyectos

Durante la primera década posterior a su instalación en los Estados Unidos, la producción literaria de Marguerite Yourcenar disminuye de manera significativa. Tras abandonar la escena literaria europea en 1939, obligada a trabajar, Yourcenar se siente aislada en el universo cultural norteamericano. Sin embargo, tres piezas teatrales aparecen discretamente, entre 1942 y 1943. Y la autora emprende, por voluntad propia, la traducción de poesía griega y de *negro spirituals*. Junto con la traducción de los poemas de Cavafis, tarea que Yourcenar no abandona, aquellas serán las “traducciones mayores”, que solo se publicarán años, incluso décadas, más tarde. En efecto, ese trabajo fue concebido, en un principio, a manera de ejercicio o de práctica de la lengua francesa. Sin duda, Marguerite Yourcenar deseaba reencontrar, por medio de esas traducciones, sobre todo la de los poemas griegos, algo del ambiente intelectual que acababa de abandonar.

¹⁰ Traducido al español por Emma Calatayud con el título *El tiempo, gran escultor*. Madrid: Alfaguara, 1989 [N. del T.].

La primera “presentación crítica”, la de la obra de Cavafis, publicada en 1958, reanuda un trabajo empezado, como ya dijimos, en 1936. Si Marguerite Yourcenar decide afinar sus primeros esbozos, ello se debe a que esa poesía, de tan difícil acceso, evoca temas que habían adquirido un alto valor para ella. Además, los temas del fracaso, de la llamada perversión, de la tolerancia son tratados de un modo que me parece semejante al que Yourcenar utilizó en *Feux* y otras obras. Cavafis se inspira, de modo patente, en la Antigüedad griega, pero la impregna de su pasado personal. El poeta neogriego logra así crear una especie de unidad mística del tiempo, un eterno “ahora”. En *Feux*, fruto de una crisis pasional vivida por la autora, Yourcenar vuelve al mito griego con el fin de exorcizar, según su propia expresión, esa experiencia amorosa. Por lo demás, esa confrontación entre la memoria colectiva, la historia y la memoria individual se convertirá en un tema constante en la obra de Marguerite Yourcenar.

El estilo distante, derivado del tono irónico y de la escritura abstracta, también es un rasgo común entre el poeta y su traductora, quien, además, intenta esclarecer la concepción del arte de Cavafis en un ensayo introductorio. Este es un texto “programático” en el cual Marguerite Yourcenar señala que la función del poeta

se limita a darle a la más candente y caótica de las materias, la más nítida y más pulida de las formas. En ningún lugar, el arte se considera como más real o más noble que la realidad, o como algo trascendentalmente opuesto a las nociones de voluptuosidad, de gloria e incluso de sentido común, al cual sigue, por el contrario, prudentemente unido. Arte y vida se ayudan entre sí: todo sirve a la obra [...]. Y el arte, a su vez, enriquece la vida. (*Présentation critique de Constantin Cavafy* 45-46)

Podemos afirmar que Yourcenar se ha apropiado, en parte, del esteticismo de Cavafis.

Por lo demás, en sus traducciones posteriores la traductora les prestará más atención a las cualidades rítmicas y musicales del original que a la transposición fiel del contenido. Esto es notable en *Fleuve profond, sombre rivière* [*Río profundo, oscuro río*], traducción de *negro spirituals* publicada en 1964. En este libro, Marguerite Yourcenar reúne unos ciento cincuenta *spirituals*, cuya “elección final dependió, en buena medida, de las venturas o

desventuras de la traducción” (*Fleuve* 275). Ciertas traducciones constituyen incluso un mosaico de diferentes versiones originales que Yourcenar reunió, eligiendo las partes que juzgó más auténticas o simplemente mejores. La musicalidad de esos poemas, que son, a fin de cuentas, canciones, parece haber sido un criterio decisivo. Sin embargo, en las transposiciones al francés, la preferencia por la forma rítmica no es fortuita. Constituye una característica crucial de la concepción poética de Marguerite Yourcenar, según la cual los pensamientos místicos, de los cuales está imbuida la poesía afroamericana, solo se pueden expresar por medio de una forma lírica sometida a rigurosas leyes.

La misma preocupación formal vuelve a aparecer en *La Couronne et la Lyre* [*La corona y la lira*], antología de poemas griegos publicada en 1979. Estos también fueron traducidos con una libertad mayor o menor respecto al original. La primacía de la melodía y de la prosodia impide a la traductora trasladar el contenido con una fidelidad tradicional. Despojado de su expresión concreta, el tema será reproducido según “leyes tan estrictas como las que rigen una sinfonía o un cuarteto” (*La Couronne* 43). Se diría que Marguerite Yourcenar se comporta, en este caso, más como poetisa que como traductora.

El interés de Yourcenar por el mundo helénico origina tanto las traducciones de Cavafis y de los poetas antiguos como las *Mémoires d'Hadrien* [*Memorias de Adriano*]. Ahora bien, las investigaciones requeridas por las traducciones favorecieron, sin duda, la composición de esta novela. Se trataba, en efecto, de “reconstruir, en la medida de lo posible, la Biblioteca del personaje que nos interesa” (*La Couronne* 9). No es sorprendente, pues, encontrar, en dicha novela, un pasaje inspirado, evidentemente, en un poema incluido en *La Couronne et la Lyre* o que remite a un texto en el cual Cavafis también se inspiró. Pero los poemas traducidos no se limitan a ser el material de base o la fuente de inspiración para una novela. Son el testimonio de un tema que ya se anunciaba en las primeras traducciones: la búsqueda de una verdad absoluta e inefable, opuesta a la vana contingencia del individuo.

5. El compromiso

A la temática que expresa la nostalgia de una verdad universal y única se aúna, en la traducción de los *negro spirituals*, la preocupación por el mundo

contemporáneo. La composición de *Fleuve profond, sombre rivière* es, de hecho, contemporánea de la de *L'Œuvre au Noir*, que es una “advertencia” (*Les Yeux* 83) para el porvenir. En estas dos obras, Marguerite Yourcenar ofrece su percepción sobre la situación actual del mundo; pero no se limita a realizar un comentario indignado sobre los males y los errores de nuestro tiempo, sino que sugiere respuestas originadas en el mundo cristiano. Entre otros factores, es el fervor místico de los negros, en la traducción, y la abundancia de sectas durante el Renacimiento, en la novela, lo que permite relacionar aquellas dos obras. En la época del Vaticano II, la autora-traductora parece proponer una visión del cristianismo que prescinde de los dogmas para salvar el misterio.

Esa sensibilidad por lo que escapa al entendimiento individual es, precisamente, lo que Marguerite Yourcenar busca en los otros autores e intenta incorporar en sus propias obras; sin embargo, encuentra muy pocos escritores o poetas modernos que intenten comunicar, mediante una misma inquietud ante el mundo, lo que, en el fondo, permanece indecible (*Les Yeux* 237). Otra vía la indica Hortense Flexner, en la medida en que en esta autora se cumple la condición yourcenariana según la cual el poeta debe ser alguien que esté “en contacto” (*Les Yeux* 197). Marguerite Yourcenar también publicó de la poesía de esta amiga norteamericana, en 1969, una “presentación crítica”. Pero esta contrasta un poco con las otras, no solo por sus modestas dimensiones, sino también por el empleo del verso libre. A pesar de las “facilidades de la poesía moderna” (*Présentation critique d'Hortense Flexner* 13), por las cuales Yourcenar debió sentir cierta reticencia, la edición es bilingüe y la traducción, muy fiel al original. El cambio es considerable: el interés de la traducción es de tipo sociopolítico y aun ecológico. La poeta norteamericana evoca el terror, el dolor y la muerte casi omnipresentes, con un tono que expresa la indignación o, más bien, la incapacidad de comprender la aparente indiferencia de sus contemporáneos ante la desgracia del mundo y la precariedad de su destino. En otros pasajes, la serena belleza de la naturaleza inspira una humildad feliz, nunca exenta, sin embargo, de inquietud. Hortense Flexner no se halla implicada, de modo personal, en ninguno de sus poemas. Estamos ante una autora que se ha borrado hábilmente, “quien contempla, con una mirada liberada de todo prejuicio y de todo orgullo humano, un pedazo de tierra” (*Présentation critique d'Hortense Flexner* 18).

El aspecto estético y estilístico cede ante lo que llamo una función comunicativa. Por medio de los textos traducidos, Marguerite Yourcenar expresa su compromiso. Al parecer, quiere ofrecer textos para la reflexión, con el fin de provocar en sus lectores una actitud consciente frente a las desgracias que amenazan nuestro mundo. Esta función comunicativa es cardinal, no solo en el campo de las traducciones, sino también en sus intervenciones en la televisión, en sus numerosas conferencias, en sus acciones de apoyo a organizaciones, sobre todo ecológicas, y en varios de sus ensayos, que datan de ese mismo periodo.

En la década de 1980 aparecen también traducciones de literatura afroamericana, a saber *Le Coin des Amen* [*La esquina del amén*], una pieza de teatro de James Baldwin, y *Blues et Gospels*, antología de poesía negra. Ambos textos están cercanos a la religiosidad ingenua y a la expresión algo patética de la miseria que ya estaban presentes en los *negro spirituals*. Pero, mientras que esta antología se publicó en 1964, cuando la lucha emancipadora de los negros se destacaba en la primera plana de los periódicos, los dos textos de los años ochenta ya no tenían asegurado el interés de la opinión pública europea. La autora, recién nombrada en la Academia Francesa, seguramente se dio cuenta de que esos libros no encontrarían mucha acogida. Si, a pesar de eso, decidió publicarlos, fue porque deseaba salvar del olvido la problemática del pueblo negro y, con este, de todo pueblo marginado. En *Le Cheval noir à Tête blanche* [*El caballo negro con cabeza blanca*] también predominan las funciones sociopolíticas. En este breve libro, publicado en 1985, varios niños hindúes expresan, en cuatro cuentos y algunos dibujos, la miseria de su pueblo.¹¹

6. Terminar con sabiduría

La commiseración que Yourcenar siente por el destino del mundo solo es, sin embargo, uno de los dos polos que caracterizan las traducciones de este último periodo. En el polo opuesto también se halla una temática muy marcada por el sufrimiento y la compasión, pero liberada de todo contexto

¹¹ En *Blues et Gospels* y en *Le Cheval Noir à Tête Blanche* también notamos que la traducción, debido a la presencia de fotos y dibujos, adquiere un valor completamente relativo.

histórico determinado. La expresión abstracta de los valores eternos es, así, la contraparte de su inserción concreta en el mundo actual.

La traducción de algunos poemas de Amrita Pritam atestigua esta doble orientación. Poeta de la India, Pritam “manifiesta una comprensión casi apasionada de los destinos humanos más allá de las fronteras” (“Poèmes” 166), y expresa el ideal abstracto de una unión mística con el mundo. Sus poemas están inspirados en datos históricos concretos, como el asesinato de Martin Luther King o la condición de la mujer en la India, pero también encontramos poemas puramente metafísicos; además, estos adoptan la forma de la poesía moderna, que reemplaza las rimas y el ritmo riguroso por las asonancias o las repeticiones. Esto nos recuerda la traducción de los poemas de Hortense Flexner, que también presentaban una forma bastante espontánea.

El tema esencial de la sabiduría halla su expresión más pura en *La Voix des Choses* [*La voz de las cosas*]. Este pequeño libro, de publicación póstuma, reúne, en efecto, textos tanto orientales como occidentales, de tipo poético y místico. Pero, más que un simple catálogo de frases de sabiduría, suelo nutricio del pensamiento yourcenariano, esta antología es un “libro de viaje”. Viaje a través del tiempo por esos textos, desde los Cuatro Votos Búdicos hasta Bob Dylan. Viaje a través del espacio con imágenes de los últimos periplos de Marguerite Yourcenar. Mediante la yuxtaposición de estos dos aspectos, los límites impuestos por el tiempo y por el espacio y, correlativamente, los límites del yo parecen superados con el fin de confundirse con el universo. Este libro es, además, una “provisión de coraje” (*La Voix* 7) para el último viaje que Marguerite Yourcenar se propuso realizar “con los ojos abiertos”. Desde este punto de vista, *La Voix des Choses* proyecta una luz muy particular sobre el ensayo *Mishima ou la Vision du Vide* [*Mishima o la visión del vacío*]. Más que una crítica literaria, este ensayo se presentaría como el estudio de una muerte minuciosamente preparada y “vivida” conscientemente.

Ahora bien, el ensayo, publicado en 1980, precede la traducción de *Cinq Nô Modernes*, poéticas piezas teatrales de Yukio Mishima. Este es el último gran proyecto de traducción de Marguerite Yourcenar. Desde 1978, empieza a familiarizarse con la lengua japonesa, pero la traducción aparece en 1984. No he mencionado antes esta traducción porque se halla en la frontera de los dos últimos períodos que creo haber distinguido. Si consideramos el ensayo y la traducción como un todo, es necesario hacer una comparación con las traducciones mayores del período precedente. El trabajo sobre Mishima se

asemeja, en efecto, a esas “presentaciones críticas” mediante las cuales la traductora intentaba analizar todos los aspectos de una obra literaria. No obstante, la traducción de los *Nô* data de los años ochenta, durante los cuales Marguerite Yourcenar se dedica a proyectos traductivos más limitados. Y esta traducción también lo es, en la medida en que solo abarca una parte restringida de la obra de Mishima.

Que Marguerite Yourcenar se haya interesado por esa parte no debe sorprendernos. Con esas piezas poéticas de la Edad Media japonesa, Mishima retomaba mitos antiguos para resaltar en ellos lo eterno y lo universal. Ahora bien, “ofrecer un equivalente moderno de los *Nô* presenta casi los mismos atractivos y los mismos peligros que trasladar, del mundo antiguo al contemporáneo, una obra griega” (*Mishima* 43).¹² En este contexto, basta pensar en el teatro yourcenariano, que está inspirado, casi exclusivamente, en la tragedia antigua. Además, hacía ya mucho tiempo que la literatura oriental fascinaba a Marguerite Yourcenar. Ya en *Les Nouvelles Orientales* encontramos al personaje del príncipe Genghi. Este protagonista del *Monogatari Genghi*, obra maestra de la literatura japonesa escrita en el siglo XI por Murasaki Shikibu, reaparece en uno de los *Nô* de Mishima. Y *Le Tour de la Prison* [*Una vuelta por mi cárcel*], obra póstuma, también obedece, en buena medida, a ese interés por el universo cultural japonés.

Mas, ¿por qué traducir los *Cinco Nô* de Mishima, que ya habían sido traducidos por Bonmarchand en 1970?¹³ La misma pregunta puede formularse respecto a la mayoría de las “presentaciones críticas”, pero también respecto a ciertas traducciones de la década de 1980. Seguramente, rivalizando con otras traducciones y desafiando las preferencias habituales del público, Marguerite Yourcenar intentaba enriquecer, a su manera, el florilegio “oficial” de la literatura extranjera. Así como asumía una posición independiente al interior de la literatura francesa, también proponía, mediante sus traducciones —que, por lo demás, se han convertido bajo su pluma en textos eminentemente franceses— otra visión destinada a ampliar la cultura receptora, y un instrumento de comunicación ética.

¹² Traducido al español por Enrique Sordo con el título *Mishima o la visión del vacío*. Barcelona: Seix Barral, 1985 [N. del T.].

¹³ Véase la Bibliografía.

Bibliografía¹⁴

[N. de la E.: esta bibliografía, más que una simple lista de obras citadas, es un documento de trabajo elaborado, y comentado, por el autor del artículo, Ivo Hoefkens, para recoger, en el orden cronológico de su aparición, el corpus de traducciones hechas por Marguerite Yourcenar y de textos escritos por ella y por algunos otros autores acerca de su labor de traductora. Por lo tanto, no se cambió el principio de organización de las entradas, que obedece, no al orden alfabético usual en las bibliografías, sino al orden en que se mencionan las referencias en el artículo, y, asimismo, al orden cronológico de la actividad traductora de Yourcenar; tampoco se eliminaron algunas repeticiones, ya que cada rubro de la bibliografía intenta dar cuenta de un momento en la trayectoria de la autora como traductora. Nos permitimos completar la información bibliográfica cuando fue posible hacerlo, para comodidad de los lectores; cuando no fue posible, dejamos la información como apareció en la versión original del documento. Por otra parte, las convenciones de presentación tipográficas se adaptaron a los parámetros de la revista, y en conformidad con esos parámetros se agregó al final de la bibliografía un rubro adicional, titulado “Otros textos”, que incluye los textos originalmente referenciados en nota de pie de página por Ivo Hoefkens a lo largo del artículo.]

Virginia Woolf:

El original:

Woolf, Virginia. *The Waves*. Londres: The Hogarth Press, 1931.

Traducción:

Woolf, Virginia. *Les Vagues*. Trad. Marguerite Yourcenar. París: Stock, 1937.

¹⁴ Una bibliografía cronológica de la obra de Yourcenar (textos originales y sus traducciones al español), escrita por Valérie Cadet, se encuentra en Savigneau, Josyane. *Marguerite Yourcenar. La invención de una vida*. Trad. Emma Calatayud. Madrid: Alfaguara, 1991. 546-563 [N. del T.].

Sobre la traducción:

Yourcenar, Marguerite. *Les Yeux Ouverts*. Entrevistada por Matthieu Galey. París: Éditions du Centurion, 1980. 194-195.

———. “Les charmes de l’innocence; une relecture d’Henry James”. *La Nouvelle Revue Française* 359. Diciembre de 1982: 66.

Beretti, J. “Lectures et traductions de Virginia Woolf. Les interludes de son roman ‘The Waves’”. *Lectures, systèmes de lecture*. Comp. Jean Bessière. París: P. U. F., 1984. 91-102.

Darbelnet, Jean. “Marguerite Yourcenar et la traduction littéraire”. *Etudes Littéraires* 12.1 (1979): 51-63.

Henry James:

El original:

James, Henry. *What Maisie knew*. Londres: Charles Scribner & Co., 1897.

———. *What Maisie knew. The Novels and Tales of Henry James*. Vol. xi. Nueva York: Charles Scribner & Co., 1908.

Traducción:

(Parece realizada a partir de la versión definitiva publicada en 1908. De hecho, en el prólogo de esta versión, James expresa sus reservas respecto a la primera).

James, Henry. *Ce que savait Maisie*. Trad. Marguerite Yourcenar, con un prólogo de M. Maurois. París: Robert Laffont, 1947.

Sobre la traducción:

Yourcenar, Marguerite. “Les charmes de l’innocence; une relecture d’Henry James”. *La Nouvelle Revue Française* 359. Diciembre de 1982: 66-73.

Darbelnet, Jean. “Marguerite Yourcenar et la traduction littéraire”. *Etudes Littéraires* 12.1 (1979): 51-63.

Constantino Cavafis:

El original:

Cavafy, Constantin. *Poèmes*. Alejandría: Presses de la société des gens de lettres helléniques, 1935.

Cavafy, Constantin. *Poèmes*. Atenas: Ikaros, 1949.

Savidis, George. *Poèmes de Constantin Cavafy* (edición conmemorativa). 2 vols. Atenas: Ikaros, 1963.

Cavafy, Constantin. *Poèmes inédits de Constantin Cavafy*. Atenas: Ikaros, 1968.

Traducciones completas:

Cavafy, Constantin. *Poèmes*. Trad. Théodore Griva, precedidos de un estudio de Edmond Jaloux. Lausana: L'Abbaye du Livre, 1947.

Cavafy, Constantin. *Poèmes*. Trad. Georges Papoutsakis. París: Les Belles Lettres, 1958.

Yourcenar, Marguerite. *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933*. París: Gallimard, 1958. (Incluye una traducción de los *Poèmes* por parte de Marguerite Yourcenar y Constantin Dimaras).

Cattui, Georges. *Constantin Cavafy*. París: Pierre Seghers, Collection 'Poètes d'aujourd'hui', 1964. (Contiene sesenta y cuatro poemas traducidos por G. Cattui, E. Coche de la Ferté, T. Griva, R. Etiemble, R. Levesque, G. Papoutsakis y M. Yourcenar).

Traducciones parciales:

Pernot, Hubert. "Qiant ionien Kavafis". En: *La Grèce actuelle dans ses poètes*. París: Garnier, 1921. 77-83.

Goll, Yvan. En: *Les cinq continents, anthologie mondiale de poésie contemporaine*. París: La Renaissance du Livre, 1922.

Stavrinos, Stavro. En: *La Semaine Egyptienne*. Alejandría, 1927.

Michel, Jean. En: *Anthologie des poètes néo-grecs*. París, 1930.

Yourcenar, Marguerite y Constantin Dimaras. "Essai sur Kavafis". *Mesures* 1. 15 de enero de 1940.

———. "Présentation de Kavafis". *Fontaine* 36. Mayo de 1944.

Baud-Bovy, Samuel. En: *Poésie de la Grèce moderne*. Lausana: Éditions La Concorde, 1946.

Levesque, Robert. En: *Permanence de la Grèce*. Ed. especial de *Cahiers du Sud*, 1948: 291-303.

Etiemble, René. "Sur quelques traductions de C. Cavafy". *Les Temps Modernes*. Abril de 1949: 708-719.

Yourcenar, Marguerite y Constantin Dimaras. "Présentation critique de Constantin Cavafy 1863-1933". *La Table Ronde*. Abril de 1954: 9-35.

—. "Poèmes, traduits du grec". *Preuves* 39 (1954): 38-41.

Spiridakis, Georges. "L'Œuvre poétique de C. Kavafis". *La Grèce et la poésie moderne*. París: Les Belles Lettres, 1954. 69-102.

Astruc, Charles. En: *L'Hellénisme contemporain*, Atenas, ix (1955): 92-94, 304-307.

—. En: *L'Hellénisme contemporain*, Atenas x (1956): 179-187.

Anonymous. "Jours de 1908". En: *Fata Morgana*. Montpellier, 1976.

Roy, B. "Jours Anciens". En: *Fata Morgana*. Montpellier, 1978.

Sobre la traducción:

Yourcenar, Marguerite. *Les Yeux Ouverts*. Entrevistada por Matthieu Galey. París: Éditions du Centurion, 1980. 67, 193-194.

Coche de la Ferté, Etienne. "Madame Yourcenar et les scrupules du poète". *Cahier des Saisons* 38 (1964): 301-305.

Crim, E. "Madame Yourcenar". *The American Scholar* 51 (1982): 444-446.

Gandon, Odile. "Entretien avec Constantin Dimaras". *Magazine Littéraire* 153. Octubre de 1979: 17-18.

Lebel, Maurice. "Marguerite Yourcenar, traductrice de la poésie grecque". *Etudes Littéraires*. Abril de 1979: 65-78.

Warren, Hans y Mario Molengraaf. *Ik ging naar de geheime kamers*. Amsterdam: uitg. Bert Bakker, 1987. 178-180.

Negro spirituals:

Textos originales:

(Las antologías mencionadas por Marguerite Yourcenar no contienen todos los textos originales. Como su selección no fue sistemática, es difícil descubrir el texto original de cada canción. A veces, incluso, la autora reunió en un solo texto fragmentos de diferentes versiones de un mismo *spiritual*).

Botsford, F. H. *Folk Songs. Vol. I: Songs from the Americas, Asia and Africa.*

Nueva York: G. Schirmer, 1929.

Carawan, Guy, y Candie Carawan. *We shall overcome: Songs of the Southern Freedom Movement.* Nueva York: Oak Publications, 1963.

Curtis Burlin. *Negro Folk Songs. Hampton Series.* Nueva York: G. Schirmer, 1918.

Diton, Carl. *Thirty-six South Carolina Spirituals.* Nueva York: G. Schirmer, 1930.

Fisher, William Arms. *Seventy Negro Spirituals.* Boston: Oliver Ditson Cy., 1926.

Frey, Hugo. *A Collection of 25 Famous Negro Spirituals.* Nueva York: Robins Music Corp., 1924.

Hayes, Roland. *My Songs: Aframerican Religious Folk Songs.* Boston: Little Brown & Co., 1948.

Johnson, James Weldon. *The Book of American Spirituals.* Nueva York: Viking Press, 1926.

Kennedy, Robert Emmet. *Mellows, a Chronicle of Unknown Singers.* Nueva York: Albert & Charles Boni, 1925.

Krehbiel, Henry Edward. *Afro-American Folk Songs.* Nueva York: G. Schirmer, 1914.

Niles, John. *Seven Negro Exaltations.* Nueva York: G. Schirmer, 1929.

Parrish, Lydia. *Slave Songs of the Georgia Sea Islands.* Nueva York: The Creative Age Press, 1942.

Wheeler, Mary. *Steamboatin' Days.* Bâton Rouge: Louisiana State University Press, 1944.

Sixty Two Thousand Spirituals. Winona Lake: Rodeheaver Co., 1946.

La traducción:

Yourcenar, Marguerite. *Fleuve profond, sombre rivière. Les “Negro Spirituals”, commentaires et traductions*. París: Gallimard, 1964.

Sobre la traducción:

Yourcenar, Marguerite. *Les Yeux Ouverts*. Entrevistada por Matthieu Galey. París: Éditions du Centurion, 1980. 116, 125, 189-191, 197.

De Rosbo, Patrick. *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*. París: Mercure de France, 1972. 30.

Chalon, Jean. “Seule une ‘fatalité du bien’ pourrait sauver le monde” (entrevista con Marguerite Yourcenar). *Le Figaro Littéraire* 1460. 18 de mayo de 1974: 6-7.

Renard, Paul. “Yourcenar: Spirituals, Gospels et Blues”. *Nord* 5. Junio de 1985: 63-69.

Hortense Flexner:

El original:

Flexner, Hortense. *This Stubborn Root*. Nueva York: Macmillan, 1930.

———. “Death of a Seabird”. *Atlantic Monthly*. 1956.

———. *Poems*. Nueva York: The Now and Then Press, 1961.

———. *Selected Poems*. Londres: Hutchinson, 1963.

La traducción:

Yourcenar, Marguerite. “Hortense Flexner”. *La Nouvelle Revue Française*. 1 de febrero de 1964.

———. *Présentation critique d’Hortense Flexner*, con una selección de poemas (edición bilingüe). París: Gallimard, 1969.

Sobre la traducción:

Bourniquel, Camille. “Marguerite Yourcenar: Présentation critique d’Hortense Flexner”. *Esprit* 392. Mayo de 1970: 1010-1013.

De Rosbo, Patrick. "Marguerite Yourcenar : Présentation critique d'Hortense Flexner". *Le Monde des Livres* 7783. 3 de enero de 1970: II.

Poetas griegos:

Textos originales:

(Los textos traducidos en *La Couronne et la Lyre* son el resultado de una selección personal de Marguerite Yourcenar entre unos ciento diez poetas. La siguiente lista reproduce las obras mencionadas por Marguerite Yourcenar).

Allison, F. G. *Menander*. Londres: Heinemann, 1959.

Anthologie Palatine. Londres: Loeb-Heinemann (s.f.).

Carrière, Jean. *Théognis de Mégare: étude sur le recueil élégiaque attribué à ce poète*. París: Guillaume Budé, 1948.

Diehl, Ernst. *Anthologia Lyrica Graeca*. Leipzig: Teubner, 1897.

Dieterich, Albrecht. *Nekya*. Leipzig. 1913.

Dilthey (*Museo; edición crítica*). Bonn. 1877.

Edmunds, J. M. *Elegy and Iambus*. Londres: Heinemann (s.f.).

———. *Lyra Graeca, being the remains of all the Greek lyric poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindare*. Londres: Heinemann, 1963.

———. *Theophrastus, Herodes, Cercidas and the Greek Choliambic Poets*. Londres: Heinemann, 1961.

Freeman, Kathleen. *Ancilla to the Presocratic Philosophers*. Cambridge: Harvard University Press, 1948.

Laloy, Louis. *Hérondas*. París: Guillaume Budé, 1928.

Ludwich, A. *Eudociae Augustae, Proclii Lycii... Reliquiae*. Leipzig: Teubner, 1897.

Mair, A. W. *Callimachus*. Londres: Heinemann, 1959.

Nauck, August. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Leipzig: Teubner, 1889.

Page, Denys. *Select Papyri (v. III) Literary Papyri: Poetry*. Londres: Heinemann, 1962.

Pearson, C. *The Fragments of Zeno and Cleanthes*, Londres: Cambridge University Press, 1891.

———, ed. *The Fragments of Sophocles*. Amsterdam: Hekkert, 1963.

Traducciones:

Yourcenar, Marguerite (publicaciones previas de traducciones de poemas que aparecerían en la colección *La Couronne et la Lyre*):

Lettres françaises 11. Enero de 1944.

Lettres françaises 15. Enero de 1945.

Médecine de France 34. 1952.

La Flûte enchantée 2. 1954.

Oppien. *Cynégétique*. Trad. Florent Chrestien. París: Les Cent-Une, 1955, con prólogo de M. Yourcenar.

Yourcenar, Marguerite (publicaciones previas):

La Nouvelle Revue Française 167. 1 de noviembre de 1966.

Ecclesia 237. Diciembre de 1968.

Arion 4. 1969.

La Nouvelle Revue Française 199. 1 de julio de 1969.

La revue générale belge 1. Enero de 1970.

La Revue de Paris. Febrero de 1970.

L'An VII. Mayo de 1970.

———. *La Couronne et la Lyre, présentation critique et traduction d'un choix de poètes grecs*. París: Gallimard, 1979.

Sobre la traducción:

Yourcenar, Marguerite. *Les Yeux ouverts*. Entrevistada por Matthieu Galey.

París: Éditions du Centurion, 1980. 109, 139, 141, 195-196, 197, 199.

———. *Le Temps, ce grand sculpteur*. París: Gallimard, 1983. 184-190.

———. *Mémoires d'Hadrien*. París: Gallimard, 1951. 327, 335.

De Rosbo, Patrick. *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*. París:

Mercure de France, 1972. 31.

Analis, Dimitri. "Yourcenar par-ci, Yourcenar par-là". *Nouvelles Littéraires* 10-17. Enero de 1980: 20.

Detrez, Conrad. "La Couronne et la Lyre". *Esprit* III. 12 de diciembre de 1979: 204-205.

Guitton, J. et J. Bollack. "Marguerite Yourcenar: traductrice de la poésie grecque". *Le Monde*. 1 de enero de 1980: 15 y 20.

Lebel, Maurica. "Marguerite Yourcenar: traductrice de poésie grecque". *Études Littéraires*. Abril de 1979: 65-78.

Maulpoix, Jean-Michel. "Douze siècles de poésie grecque". *La Quinzaine Littéraire* 313. 16 al 30 de noviembre 1979: 18.

Saint-Denis, Eugène de. "Avec Marguerite Yourcenar : apprendre à traduire". *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2 (1982): 207-217.

Steiner, George. "The first Académicienne". *Times Literary Supplément* 391. 4 de abril de 1980.

V.-H. D. [Debidour]. "Marguerite Yourcenar, La Couronne et la Lyre". *Le Bulletin des Lettres* 392-393. 15 de diciembre de 1979.

Amrita Pritam:

(No se han encontrado las referencias bibliográficas de los poemas originales de esta poetisa de la India).

Traducción al inglés:

Amrita Pritam. *Black Rose*. Trad. Charles Brasch. Nueva Delhi: Nagmani, 1967.

Traducción al francés:

Amrita Pritam. "Poèmes". Ocho poemas traducidos del punyabí con la colaboración de Rajesh Sharma; Dos poemas traducidos a partir de la versión inglesa de Charles Brasch. *Nouvelle Revue Française* 365 (1983): 166-178.

James Baldwin:

El original:

Baldwin, James. *The Amen Corner*. Nueva York: Dial Press, 1965.

La traducción:

Baldwin, James. *Le coin des “Amen”*. Trad. Marguerite Yourcenar. París: Gallimard, 1983.

Yukio Mishima:

El original:

Mishima, Yukio. *Kindai Nògaku-shu*, 1956.

Traducciones:

Mishima, Yukio. *Cinq Nôs Modernes*. Trad. Georges Bonmarchand. París: Gallimard, 1970.

— *Cinq Nô Modernes*. Trads. Marguerite Yourcenar con la colaboración de Jun Shiragi (Silla), prólogo de M. Yourcenar. París: Gallimard, 1984.

Blues y Gospels:

Textos originales:

(Para los textos no recopilados oralmente).

Dorsey, Thomas. *(There'll be) peace in the valley (for me)*. Hill and Range, 1957.

Heilbut, Anthony. *The Gospel Sound*. Nueva York: Simon and Schuster, 1975.

Sackheim, Eric. *The Blues Line*. Tokio: Mushinsha Ltd., 1969.

La traducción:

Yourcenar, Marguerite, trad. *Blues et Gospels*, textos traducidos y presentados por Marguerite Yourcenar, imágenes reunidas por Jerry Wilson. París: Gallimard, 1984.

Sobre la traducción:

Renard, Paul. “Spirituals, Gospels, Blues”. *Nord* 5 (1985): 63-69.

Cuentos hindúes:

El original:

(Los textos originales ingleses son cuatro breves historias escritas e ilustradas por niños hindúes entre once y catorce años, cuyos nombres son: Ronald Baer, Denise Couturier, Donna Couturier, Wendell Francis, Sharon Girouard, Mark Grant, Eric Hamilton, Ricky Lorring, Kelly Nelson, Lisa Paul, Becky Taylor, Curtis Taylor, Kimberley Thompson, Valerie Toney).

La traducción:

Yourcenar, Marguerite, trad. *Le Cheval noir à Tête blanche*, cuentos de niños hindúes, traducidos y presentados por Marguerite Yourcenar. París: Gallimard, 1985.

Sabiduría:

El original:

(En realidad, no se trata de una traducción, sino de una selección de textos que ya habían sido traducidos o escritos originalmente en francés. En un breve prólogo, Marguerite Yourcenar señala que “casi nada es mío, salvo algunas traducciones”, pero no precisa cuáles textos tradujo).

La traducción:

Yourcenar, Marguerite, trad. *La Voix des Choses*, textos seleccionados por Marguerite Yourcenar, fotografías de Jerry Wilson. París: Gallimard, 1987.

[Otros textos]

Kolbert, Jack. *Edmond Jaloux et sa critique littéraire*. París: Librairie Minard, 1962.

Savigneau, Josyane. *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*. París: Gallimard, 1990.

Yourcenar, Marguerite. *En pèlerin et en étranger*. París: Gallimard, 1989.

———. *Denier du rêve. Œuvres Romanesques*. París: Gallimard, 1988. 162-163.

———. *Mishima ou la Vision du Vide*. París: Gallimard, 1980.

Woolf, Virginia. *A Writer's Diary*. Londres: Triad Grafton Books, 1978.

Sobre el autor

Ivo R. V. Hoefkens es licenciado en traducción del Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken (HIVT-RUCA Anvers), traductor comercial y especialista en terminología marítima. Fue miembro de la Sociedad Internacional de Estudios Yourcenarianos hasta 1991. Su tesis para obtener la licenciatura fue *Marguerite Yourcenar, traductrice* (1989), dirigida por el profesor L. D'Hulst. Este artículo es un resultado de dicha tesis. Su proyecto de estudio es sobre la literatura infantil y las adaptaciones literarias para jóvenes.

Sobre el traductor

John Jairo Gómez Montoya es licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, especialista en Traducción en Ciencias Literarias y Humanas y magíster en Lingüística de la Universidad de Antioquia. Actualmente cursa el doctorado en Lingüística en esta misma universidad con una investigación titulada *Los topónimos del Nuevo Mundo en las crónicas de Indias*. Ha publicado varias de sus traducciones de textos escritos por autores en lengua francesa, como Victor Hugo, Valéry Larbaud, Antoine Berman, François Rastier, Laurent Lamy, Alexis Nouss, entre otros. Trabaja como docente en el programa de Traducción de la Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Dirección electrónica: jjairo.gomez@udea.edu.co



Reseñas

Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Nueva York: Verso, 2013. 358 págs.

En *Contra la literatura mundial: intraducibilidad y política (Against World Literature: On the Politics of Untranslatability)*, Emily Apter se opone a ciertos “principios operativos”¹ de la traducción, los cuales identifica como “equivalencia, sustituibilidad y reemplazo” (157).² La autora rechaza la equivalencia entre textos creados en contextos distintos, afirma los modos singulares de expresión en una lengua y hace valer las limitaciones de la traducción (27). En fin, su enfoque opta por una perspectiva de comparación cuyo fundamento es sacar provecho de la llamada intraducibilidad como una forma epistemológica de pensar la literatura mundial (y otras formas de producción cultural).

Dicho de otra manera, Apter propone un estudio comparativo que confronta discursos y conceptos de todo el planeta sin partir de presuposiciones normativas. Elabora un análisis capaz de distanciarse de los discursos que apoyan el desarrollo de una red global de conocimiento homogeneizado. La normatividad presente en la traducción criticada por Apter establece un sistema en el que la relevancia de un discurso no canónico deriva, no de sus propias virtudes, sino de su relación con un discurso canónico (con la jerarquización concomitante). En ese sentido, la autora no desconoce la diada periferia-centro; en lugar de negarla, recurre a ella,³ y usa la idea de lo intraducible como un arma en el campo de batalla de la cultura.⁴ Bajo esta idea, la “traducción, entendida como una suerte de palanca que opera sobre el lenguaje, hace que la universidad, y el mundo entero, giren [...] sobre su eje” (246).

1 Edith Grossman, quien ha traducido a Miguel de Cervantes Saavedra y a Gabriel García Márquez, ofrece una interpretación bastante diferente de los principios operativos de la traducción en *Why Translation Matters*.

2 Todas las citas de Apter son traducciones mías.

3 Como también lo ha hecho Roberto Fernández Retamar en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*.

4 A lo largo del libro, Apter hace varias referencias a la militarización del lenguaje.

Para darle sustento a este sistema, Apter se enfrenta a la compleja tarea de darle un significado y una estructura proteicos a lo intraducible. Si hasta ahora no hemos definido esta noción, no es por azar. En el libro de Apter, lo intraducible es un concepto nebuloso que implica la relatividad lingüística, la incommensurabilidad y la glosolalia, además del desplazamiento del sentido por subdivisiones lingüísticas para formar nuevos nodos de significación (25, 24, 5, 31). La autora interpreta el concepto como una suerte de extrañeza que comparatistas, filósofos y artistas pueden convertir en arma para dar la batalla entre lo local y lo global (121). En ese sentido, el peligro que presenta la literatura mundial —la supremacía de una literatura comparada que tiene sus orígenes en la Ilustración y la commensurabilidad de lenguas e ideas— encontraría su contrapeso en un análisis de las diferencias. Esto se manifiesta en la supuesta imposibilidad de traducir cabalmente entre lenguas, específicamente de otros idiomas al inglés; se trata de ensanchar distancias, no de encontrar un terreno común en términos epistemológicos y estéticos.

La subversión de la homogeneidad, entonces, se da mediante un estudio de las implicaciones éticas del análisis estético centrado en la diferencia. Tanto Apter como el lector deben reconocer que lo anterior no es sencillo. El libro nos propone un ejemplo claro de tal estudio: concretamente, el caso de la traducción de la palabra *Alá*. Si esta palabra es traducida como *Dios* o *God*, puede pensarse que la labor del traductor o la traductora sirve para mitigar tensiones políticas-religiosas, pues minimiza la distancia entre el nombre del creador en distintos contextos culturales y lingüísticos. Sin embargo, una persona partidaria de lo intraducible diría que tal traducción implica el aplanamiento o la pérdida de las connotaciones del vocablo en árabe, español e inglés.⁵ Así, la traducción que se basa en la equivalencia prepara el camino para la apropiación del Otro dentro de la epistemología del centro de poder. Por consiguiente, la teoría de la traducción en el libro de Apter privilegia lo intraducible como una resistencia a la fusión de formas europeas con contenidos no europeos.⁶

De este modo, la autora esboza lo intraducible como un baluarte que contendría la marea de la homogeneización, quizás porque pasa por alto una

5 Véanse las páginas 99 y 253-254 en el libro de Apter para más información sobre la traducción de *Alá* como arma de doble filo.

6 Franco Moretti desarrolla esta idea en su artículo “Conjectures on World Literature”, artículo publicado en *New Left Review* 1.

tradición de la literatura comparada que se basa en el texto y en el canon.⁷ Su esperanza en lo intraducible radica en que permite, o autoriza, una forma de abordar al Otro que no establece jerarquías. Lo intraducible implica el reconocimiento de que las palabras hacen cosas,⁸ y un entendimiento de que el lugar de enunciación (*grafía, geo*) es un elemento clave a la hora de producir discursos, y también a la hora de analizarlos.⁹

Por cierto, tales factores son de interés para los estudios literarios; sin embargo, no son necesarios ni suficientes para explicar el fenómeno literario o la “literariedad”, un concepto evidentemente anticuado y normativo para obras como *Against World Literature*. El resultado del enfoque de Apter es que a veces lo literario se pierde de vista, pues el libro es más un tratado metaanalítico sobre la discursividad que sobre el discurso literario (se analiza una amplia gama de prácticas discursivas, como carteleras, controles fronterizos y películas). Es una partida de ajedrez entre teoría y capitalismo global en el que literatura, traducción y lenguas son las fichas del tablero; es menos un estudio crítico de las literaturas que una interpretación política de la historia de la literatura, la traducción y la filosofía. Dentro de este esquema, la autora emplea el vocabulario del pensamiento sistemático para formular lo intraducible como una suerte de palanca que permite reivindicar la faceta subversiva de los discursos (siendo el discurso literario solo uno más entre otros). Su propuesta socava un enfoque de la literatura comparada que, a su juicio, “con frecuencia ha servido como la rama humanística de la diplomacia de la Ilustración”, y que fomenta una “ideología racionalista y realista” invocada “para justificar el control excesivo de lo intraducible” (129).

No obstante, uno no debe tomar todas sus afirmaciones al pie de la letra: Apter busca minar la ideología basada en la lógica normativa de la tradición occidental, pero, como lo ha señalado David Damrosch, sus referencias se sitúan firmemente en cierta corriente de la filosofía occidental.¹⁰ Apter quiere

7 Esta tradición está siendo atacada, por lo menos en la academia estadounidense, desde 1993 (y posiblemente desde mucho antes), con la publicación del informe de Charles Bernheimer para la Acla. Véase Bernheimer, Charles, ed. *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism*. Johns Hopkins University Press, 1995.

8 Véase J. L. Austin, *How to Do Things with Words*.

9 Este planteamiento ha generado debate en textos sobre pensamiento decolonial/poscolonial. Sobre este punto, véase Walter Mignolo, “Epistemic disobedience, independent thought and de-colonial freedom”, publicado en *Theory, Culture & Society* 26.7-8.

10 Véase la reseña de *Against World Literature* hecha por David Damrosch, y publicada

“filosofar en lenguas”, como dice Barbara Cassin,¹¹ mientras que, en el texto, el francés (muy posiblemente, la lengua por excelencia de la Ilustración) acecha por doquier.¹² Lo mismo sucede con distintos miembros de las academias estadounidenses y francesas, o con figuras que tienen fuertes vínculos con estas academias, quienes pululan en el libro.¹³ Específicamente, la influencia más contundente para la cosmología comparada de Apter, según ella misma, es su traducción de *Vocabulario europeo de filosofías: diccionario de intraducibles* (*Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*). Este proyecto colectivo, cuya editora principal es Barbara Cassin, “representa un intento de filosofar en forma sofística con y en la traducción, considerada como su heurística preferida” (25). La propuesta de lo intraducible se sustenta en una logología que se inclina por lo retórico/contextual (llámese contingente si se quiere), en vez de lo filosófico/universal; es una logología que consiste en cuestionar la noción de que hay una certeza ontológica que se puede trasladar a la esfera de la traducción.¹⁴ Por lo tanto, un ejército móvil de discursos (no de literaturas), impredecibles por oportunistas, podrán trastocar la narrativa global que se transmite en un inglés global (*globish*).

Lo anterior se convierte en el fundamento de un metadiscurso que confiere coherencia a la estructura del libro, pues sus cinco apartados parecen ligeramente desarticulados y agresivamente anticentralizantes. Las cinco partes de la obra pueden explicarse de la siguiente forma. Antes del primer capítulo, hay una larga introducción, que es en realidad un estado del arte, en donde se hace una exégesis de la historia de la literatura mundial como forma de literatura comparada y se consideran algunas visiones de la traducción. En el primer capítulo, se explica el término *Oneworldedness*; ello proviene de cierta forma de los estudios de Immanuel Wallerstein y

en Damrosch, David. “*Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* by Emily Apter (review)”. *Comparative Literature Studies*. 51. 3 (2014): 504-508.

11 Véase Barbara Cassin, “Sophistique, performance, performatif”. *Bulletin de la SFP* 100.4 (2006): 24.

12 Este es un punto débil del texto, porque supone que lo intraducible detendrá la marcha abrumadora de la homogeneización expresada en la traducción eurologocéntrica; pero lo intraducible proviene de (y utiliza los métodos de) una tradición filosófica eurologocéntrica.

13 En términos de Franco Moretti, sus influencias pueden ser rastreadas en la forma de un árbol derrideano.

14 Véase el mencionado texto de Barbara Cassin (30).

revela que todo está conectado y se usa para analizar tanto el flujo de capital como el de ideas en términos globales. Implica un mundo unificado pero estratificado —colapsa una fábrica en Daca pero no se afecta el precio de la ropa en los Estados Unidos; gana un colombiano el premio Nobel en literatura pero su discurso en Suecia gira en torno a la soledad de América Latina—. Este concepto resulta problemático para nuestro propósito como humanistas, pues alrededor suyo surgen otros conceptos y prácticas como la periodización eurocéntrica, la hegemonía cultural y los discursos de fronteras; estos últimos dan nacimiento, según Apter, a la paranoia como rama de la literatura estadounidense¹⁵ en particular y como característica de toda noción de frontera (lingüística, política) en general. En el segundo capítulo, Apter, al estilo de Raymond Williams y Barbara Cassin, instrumentaliza la intraducibilidad discursivamente para analizar palabras clave como *mundo* y *sexo/género*. A partir de estas palabras, ofrece alternativas a la concepción del mundo implícita en la noción de “literatura mundial”, y traza la historia de algunas corrientes del feminismo que surgen de las interacciones entre traducciones del francés al inglés y viceversa (por ejemplo, Judith Butler, Simone de Beauvoir y Catherine Malabou). En el tercer capítulo, la autora pone sobre la mesa “una performatividad de la fe” para estudiar traducciones literarias y espaciales en términos del carácter sagrado de la palabra; como ejemplo de este fenómeno, sugiere a autores como Erich Auerbach, Edward Said, Jacques Derrida y Abdelfattah Kilito (205). Para concluir, vuelve a la aplicación práctica de la intraducibilidad, esta vez en pro del significado que Apter le atribuye a la traducción y su relación con la propiedad (intelectual) para repensar la relación que tienen diferentes colectividades con el conocimiento y con el planeta.

A lo largo del texto, la autora se inclina por el uso de frases complejas.¹⁶ De hecho, su estilo recuerda el de Pierre Bourdieu, quien defendió la ope-

¹⁵ Esta paranoia representa una reacción a la antes mencionada *Oneworldedness* y corresponde a una mentalidad conspiratoria que se encuentra en la obra de, entre otros, Thomas Pynchon y Don DeLillo.

¹⁶ He aquí dos ejemplos de frases complejas: 1) “Elementos radicalmente *ungleich* se ven obligados a ser consanguíneos, lo cual moviliza los vacíos de no-comparabilidad que resisten la *forçage* de la metáfora” (85). 2) “No es únicamente un ‘vecindario’ topográfico, ni el término general para una lógica de la escisión ontológica, ni un borde del cielo cosmológico que elide la barra espaciadora entre la vida y la transfiguración, ni la suerte de mampara topográfica que suele encontrarse en prácticamente cualquier tipo de frontera” (106).

cidad de su prosa al afirmar que era necesaria para reflejar la complejidad del problema a tratar.¹⁷ Es decir, lo intraducible podría ser un reflejo de lo crucial que es *no* producir un lenguaje fácilmente consumible. Pero, si Apter quiere que su propuesta repercuta fuera de los pasillos de mármol de la academia, hay que repensar la intraducibilidad tal y como la propone. En términos pragmáticos, la traducción responde a la realidad política del siglo XXI y la no traducción de ciertos términos ahuyentaría a la mayoría de lectores de una obra traducida. Asimismo, como sostiene una traductora de literatura latinoamericana, lo intraducible puede ser lejano pero comprensible, porque la traducción es un quehacer que desenmascara, incluso de manera paródica, el proceso creativo del original.¹⁸ Por otro lado, la imposición de cierta racionalidad es una fuerza político-económica agravada por los canales contemporáneos de comunicación, los libros y los movimientos de capital. En vez de catalizar este proceso demoledor, la traducción asequible, “para las masas”, de textos que subvierten una pretensión de equivalencia puede ser una defensa que ralentice, y por tanto ofrece la oportunidad de repensar, las dinámicas culturales de circulación y producción.

Hay que decir que la propuesta de Apter, a pesar de parecer novedosa, resulta no serlo tanto. Una descripción más precisa sería que su perspectiva combina muchos discursos de una manera interesante y ofrece bastante materia para debatir; pone en práctica su visión revelando algunas de las contradicciones inherentes cuando se habla de literatura mundial. Sus lectores notarán la fascinación que muestra la autora por su propia herencia filosófico-filológica, pero deben también observar que el libro anhela acercarse a una mentalidad distinta a la de “perdimos el congreso, así que vamos a protestar a la facultad de literatura”¹⁹ Es decir, el libro, a pesar de su complejidad, plantea esta forma de traducción como un nexo clave en el compromiso político de las humanidades. Ello lleva a la autora a hacer hincapié en el valor de la investigación humanística en términos tanto políticos como existenciales. Si bien este tema es espinoso en sí, su

17 Véase Pierre Bourdieu, *Essays Towards a Reflexive Sociology*, sobre todo las páginas 51-53.

18 Véase Suzanne Jill Levine, *The Subversive Scribe. Cf. Octavio Paz, Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1980.

19 Véase Todd Gitlin, *The Intellectuals and the Flag: Reclaiming the American Liberal Tradition*. Nueva York: Columbia University Press, 2006 (81).

reivindicación del valor de lo humanístico evidencia el deseo de Apter de restaurar algo que, más allá del carácter autorreferencial (real o imaginado) de la academia actual, aboga por una visión del estudio humanístico como algo que estaría dedicado rigurosamente a las desviaciones y a la ambigüedad —nada nuevo, por cierto—, para enfrentar y cambiar el curso de las relaciones interpersonales, interculturales e interestatales. Por ende, lo intraducible termina siendo “una forma lingüística de fracaso creativo con usos homeopáticos” (18).

Joseph Wager

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

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 trasplantación 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 re establecer 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 exemplificar 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.

Johny 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 Suárez, Volkening perseguía cierta “plenitud de la luz a punto de venirse abajo” (151), imagen de Europa, del origen, para él.

Simeone, Bernard. *Écrire, traduire, en métamorphose. L'atelier infini.*
París: Verdier, 2014. 96 págs.

Traducir: escrituras en variación

En esta obra, el escritor, crítico literario y traductor Bernard Simeone¹ compila sus anotaciones sobre la traducción literaria, las características singulares de esta práctica, sus desafíos en medio de los abismos y silencios que acontecen entre las lenguas de traducción, su búsqueda de autonomía y creación. Igualmente, en el libro, Simeone relata pasajes de su experiencia como traductor de escritores italianos y las derivas de esta experiencia en su escritura poética.

A continuación presentamos un recorrido por los capítulos del libro, enfatizando en sus contribuciones a la traducción literaria. El primer capítulo, “Écrire, traduire en métamorphose” (“Escribir, traducir en metamorfosis”), se dedica a analizar las relaciones entre escritura literaria y traducción. Allí, Simeone indica que la traducción, como reescritura del texto de partida, no se limita a una actividad de transmisión o transferencia, regida por un principio de fidelidad. Al contrario, en el proceso de traducción literaria ocurre una experiencia de la densidad e irreductibilidad de las lenguas que, además, singulariza la escritura literaria al llevar el lenguaje a sus límites. Desde el inicio, esta exigencia se percibe por la experiencia misma de lectura, pues en lugar de una lectura “total” de los textos, solo son posibles variaciones de lecturas que implican una metamorfosis de la escritura y, en consecuencia, una traducción como reescritura (9).

1 Algunas obras literarias de Bernard Simeone son: *Figures du silence* (1983), *Eaux-fortes* (1985), *Éprouvante claire* (1988), *Acqua fondata* (1997) y *Le Spectre de Machiavel: chroniques italiennes 1997-2000*. Entre sus traducciones literarias se encuentran: Giorgio Caproni, *Larghetto* (1989); Mario Luzi, *Trames* (1986); Vittorio Sereni, *Étoile variable* (1987); Sandro Penna, *Une ardente solitude* (1989). Su trayectoria y obras se pueden consultar en el sitio web: <http://www.bernard-simeone.fr/>

De este modo, Simeone acude a la imagen de la línea asintota, para indicar esa relación siempre tangencial que pasa de la obra —con su presencia a la vez interrogadora y muda— a la exigencia de la traducción. Al respecto escribe:

Traducir es enfrentar, así como el texto de partida, y de manera más penetrante, las espirales, los abismos y silencios de la propia lengua, en una experiencia en la que la intensidad y la legitimidad no mantienen una relación jerárquica con las de la escritura primera.² (10)

Esto quiere decir que la traducción no consiste en un reflejo del texto literario de una lengua en otra. El texto en lengua extranjera interpela y lleva a sus límites lingüísticos la lengua de llegada, lo cual implica la reescritura de ambos, esto es, la transformación y reescritura del texto literario traducido como la transformación de la lengua que acoge su extrañeza (10). Justamente, esta traducción o reescritura hace explícita la metamorfosis que se produce entre las lenguas en tensión, pues, aunque la traducción tenga efectos de retorno sobre el texto de partida, opera también variaciones, amplificaciones o exploraciones de otros registros. En suma, la reescritura que efectúa la traducción literaria despliega las potencialidades del texto literario, pues este acto implica imaginación e invención, factores que provocan variaciones en el texto en lugar de fijarlo. No en vano, dice Simeone, “traducir puede revivificar el acto de escribir” (11).³ Desde este primer capítulo, los conceptos de metamorfosis y variación permitirán singularizar la traducción literaria y van a recorrer todo el libro. En este sentido, la traducción literaria solo puede conducir a un desprendimiento permanente de certezas, identidades o idolatrías.

Esto permite reiterar, con Berman, que la traducción es una prueba de lo extranjero (“l'épreuve de l'étranger”), lo cual se concretiza en los efectos de extrañamiento que el texto literario produce en la lengua de llegada. De ahí que la traducción, más que una transmisión, se torne en un taller infinito cuyas herramientas son la lectura y la escritura (11). Para terminar

2 En todos los casos la traducción es mía. El texto fuente dice: “traduire c'est affronter, tout autant que le texte original et de façon plus taraudante, les spires, abîmes et silences de sa propre langue, en une expérience dont l'intensité et la légitimité n'entretiennent pas une relation hiérarchique avec celles de l'écriture première” (10).

3 En francés: “traduire peut revivifier l'acte d'écrire” (11).

este capítulo, Simeone propone dos imágenes poéticas —por un lado, la “apariencia de tragaluces” (*une apparence de soupirail*) de Jacques Dupin y, por otro, la imagen de “lo abierto” (*l'ouvert*) de la octava Elegía de Duino de Rilke— con el fin de invocar la tarea desafiante con que trata el traductor literario, ese exceso y extrañamiento al que intenta responder (16).

En el segundo capítulo, “Entre les langues: proximité, radicalité” (“Entre lenguas: proximidad, radicalidad”), se mantienen las resonancias de Berman para enfocar ese fértil peligro (*danger fertile*) que acontece entre lenguas, su interpenetración y el brote de potenciales de creación (17). La densidad de esta relación entre lenguas, no obstante, puede tornar esa extrañeza y conmoción de la lengua extranjera en fuerza para la reescritura en la lengua de llegada a través de la traducción. Así, esta aproximación entre lenguas también es experiencia de su radicalidad o irreductibilidad; allí donde vibran sus confines, proliferan oscilaciones infinitesimales, discontinuidades o riesgos. Lo que instiga, sin embargo, a componer variaciones a través de una conversa infinita con la lengua de llegada, excentrada e interpelada.

En el tercer capítulo, “Le temps de la traduction” (“El tiempo de la traducción”), Simeone trata la situación contemporánea de la traducción literaria, que en los inicios del siglo XX comenzó a tener una relevancia teórica vital con los trabajos de Steiner, Meschonnic y Berman. Sin embargo, en la actualidad, enfrenta una serie de desafíos debido a la hegemonía que tienen actualmente los *mass-media* y la mercantilización editorial, que han cosificado el lenguaje y lo han reducido a una actividad de consumo maleable, presuntamente transparente e inmediata (20). Esto interpela la convicción de los traductores literarios y la exigencia del público lector para resistir, pues en contravía de esa mercantilización y utilitarismo del lenguaje, la traducción literaria exige un ejercicio de lectura intenso y penetrante, un análisis crítico y una creación de la lengua, en contraste con cualquier consumo o masificación acrítica (21).

En el cuarto capítulo, “Mistero napoletano” (“Misterio napolitano”, en italiano en el texto), se refiere una serie de prácticas emergentes como gestos de resistencia y preservación de la práctica de la traducción literaria. Se trata del Festival de la primera novela (*Festival du premier roman*) que se lleva a cabo en Chambéry, Francia, en el que no solo se impulsan nuevos escritores, sino que se realizan talleres de traducción colectiva con un público de lectores. Estos eventos crean un espacio de análisis de las propuestas

de traducción con el autor y sus lectores: es un ejemplo de las prácticas colaborativas entre lectores que caracterizan la literatura contemporánea y sus gestos de resistencia por sobrevivir.

En el quinto capítulo, “Une véracité déchirante” (“Una veracidad fragmentaria”), Simeone nos indica los ecos de su propia actividad de traducción en su escritura de poesía. Estos ecos se articulan como expresiones del lenguaje literario que interrumpe el uso codificado y sobrecodificado del lenguaje en función de la comunicación, para abocarse a rupturas y discontinuidades intempestivas y fulgurantes donde irrumpen la palabra poética. En este capítulo podemos encontrar algunos de sus versos: “no ser más que esto, por lo que el espacio se profundiza: / al borde de la incertidumbre / relación para siempre abierta”.⁴ Fragmentos en los que reverbera su experiencia como traductor literario, esa relación tangencial y densa con la palabra entre lenguas.

En el sexto capítulo, “Au feu de la controverse” (“Al calor de la controversia”), se indica la necesidad de problematizar la reducción de la traducción literaria a una actividad de transmisión maleable propia de la mercantilización editorial. De modo que, al tratarse de una obra literaria cuya singularidad está en interrumpir la función meramente codificadora y utilitarista del lenguaje, la traducción literaria ha de responder con esta resistencia y fuerza descodificadora del lenguaje literario. Entonces, su tarea será la de un “pasador-recreador” (31) que, tras una lectura intensa, indica las potencialidades de las lenguas, expone el pensamiento a la composición del texto, es decir, a sus perspectivas y posibles reconfiguraciones textuales, y, finalmente, ensaya la reescritura del texto, una *poiesis* “otra”, y no un calco para afirmar su autonomía (35).

La traducción responde así —de nuevo dejando resonar a Berman— al desafío literario; responde a esa extrañeza y exterioridad de la palabra poética extranjera con una reescritura que implica su metamorfosis y variación, es decir, con la potencia creadora de la traducción (36). Esto también es posible tanto por la función histórica y crítica que implica todo proyecto de traducción, como por las resistencias, zonas irreducibles y aporías que se desatan en la escritura literaria en su exposición a otras lenguas. Es así que la traducción despliega el potencial de la palabra poética en los intersticios insospechados de la lengua (42).

4 En la versión original: “n'être que cela, par quoi l'espace creuse: / à flanc d'incertitude / boucle à jamais ouverte” (30). Estos versos pertenecen a *Éprouvante claire* (1988).

En el séptimo capítulo, “Il y a une voix” (“Hay una voz”), se hace un recorrido desde un uso de la palabra reducido al rumor anónimo del consumo mediático y sus juegos de codificación y sobrecodificación, hasta el uso poético de la palabra, ese lugar de discontinuidad, interrupción y substracción en el que “hay una voz” que instiga esta palabra literaria, la cual, en su exceso y extrañeza, resiste e insiste. Este capítulo termina con una alusión a los versos de Pasolini en la voz de la protagonista de su filme *Medea*: “pero en el lugar del otro / hay para mí un vacío en el cosmos / un vacío en el cosmos / y desde allí cantas” (45).⁵

En el octavo capítulo, “Textes en regard: écriture et traduction” (“Textos comparados: escritura y traducción”), encontramos una entrevista concedida por Simeone a M. Vessière, M. Dorsel y F. Wuilmart, que versa sobre la escritura, la traducción y temas tangenciales. Algunos de los apuntes que hace Simeone son: la traducción como un modo de lectura atento (recordando a Italo Calvino), las traducciones como variaciones del texto de partida y la voz traductora como gesto corporal de la traducción (58). Además alude, de nuevo con Berman, a la traducción literaria como prueba de lo extranjero, como fulguración de la lengua (*étincelle de langue*) en su extrañamiento, provocado por la palabra poética en lengua extranjera (61).

Finalmente, en el noveno capítulo, “Écrire et traduire en poésie” (“Escribir y traducir en poesía”), Simeone reitera su concepto de traducción literaria como metamorfosis y variación del texto traducido, al que llega la densidad de la lengua y las resonancias potenciales de la obra entre su escritura inicial y su reescritura en la traducción. En este capítulo se invoca, igualmente, la imagen de la “variación musical” para la traducción (70). El autor concluye su libro con una potente relación entre la traducción y la escucha: “traducir solo puede intensificar esa exigencia y deseo de escucha” (72).⁶

Como podemos ver, este libro de Simeone puede instigar a escritores, críticos literarios, traductores y lectores en general, debido a su pertinencia para indicar las singularidades y el valor de la traducción literaria —con sus desafíos históricos actuales— como acto de resistencia al consumo mediático y editorial. Sin embargo, queremos exaltar específicamente sus contribuciones poéticas, más precisamente, su concepto de traducción

5 Versión en italiano: “Ma al posto dell’Altro / per me c’è un vuoto nel cosmo / un vuoto nel cosmo / e de là tu canti”.

6 Versión en francés: “traduire ne peut qu’accroître cette obligation et ce désir d’écoute”.

literaria como escritura en metamorfosis y variación, que se construye no solo a partir de una intensa trayectoria de traducción poética, sino de una relación rigurosa con el lenguaje literario a partir de las lenguas en traducción. Así, la potencia de la traducción literaria, de Benjamin a Berman, sigue siendo esa posibilidad de desdoblar el infinito que centellea en la escritura literaria y del que cada traducción es una variación, una escucha incesante, un taller infinito.

Carolina Villada Castro

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Romero López, Dolores, ed. *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*. Salamanca: Escolar y Mayo Editores, 2016.

Retratos de traductoras en la Edad de Plata es un volumen reivindicativo, que pretende sacar del condenado cajón del olvido un aspecto descuidado a la hora de escribir la historia de la literatura: las traducciones realizadas por mujeres. Diferentes críticos han realizado estudios acerca de las traducciones de obras extranjeras y su papel en el desarrollo de diferentes movimientos o ideologías durante un periodo determinado. En este sentido, el análisis de las traducciones de novela durante el siglo XIX da buena cuenta de qué se leía en España en este período, y de las influencias extranjeras que actuaron sobre la literatura española. Cualquier acercamiento a estos estudios nos confirma lo que parece una constante: las traducciones eran realizadas en su mayoría por varones. Sin embargo, los estudios de género, que buscan analizar y desarrollar una historia objetiva de la mujer en la sociedad, nos aportan mayor información. Estudiar la labor de las traductoras nos revela aspectos literarios y culturales, pero también pone ante nuestros ojos la situación de la mujer en la sociedad y, concretamente, en el mundo laboral; así pues, se trata de una valiosa información del ámbito sociológico. El libro editado por Dolores Romero tiene entonces una doble vertiente: por una parte, completa el estudio de la cultura española de la Edad de Plata; por otra, nos desvela la situación de la mujer intelectual en esta época.

Este estudio se ha desarrollado dentro del proyecto de investigación “Escritorios electrónicos para las literaturas-2”,¹ a cargo de varios miembros del grupo de investigación La Otra Edad de Plata, dirigido, actualmente, por Dolores Romero. Este grupo de trabajo surgió con la finalidad de rescatar del olvido a una amplia nómina de autores denominados “raros y olvidados”, y de explorar nuevos temas y géneros, tales como el esoterismo o la ciencia ficción. Todos estos estudios han sido publicados periódicamente

¹ Dicho proyecto es financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Referencia FFI2021-34666.

en diferentes volúmenes, cada uno de los cuales da cuenta de diferentes aspectos culturales: cuentos cosmopolitas, literatura infantil, literatura de quiosco y un largo etcétera.² A grandes rasgos, podemos afirmar que el objetivo de este equipo de investigadores es el de realizar una relectura del canon oficial de autores de la Edad de Plata, desempolvando otros tantos temas y creadores. Estos estudios responden a la necesidad de actualizar los estudios filológicos y aproximarlos a los enfoques que dan cuenta del contexto cultural en el que se desarrollan los movimientos artísticos y las grandes obras de arte.

La mujer constituye el gran filón del olvido cultural, puesto que su posición marginal y discriminada en la sociedad condenó a las obras firmadas con nombres femeninos al destierro del canon oficial. Tal es el caso de muchas de las mujeres que nos encontramos en este volumen casadas con importantes hombres de letras, como Zenobia Camprubí, esposa de Juan Ramón Jiménez, o María Martínez Sierra, colaboradora de muchas obras firmadas por su marido, de las que hoy muchos se preguntan si no fueron por completo obra de la autora. Por todo ello, Dolores Romero apuesta por reivindicar la figura femenina en el ámbito cultural de la Edad de Plata y dejar constancia en los estudios humanísticos del letargo crítico en el que se ha sumido a la mujer durante décadas. Atrás queda la imagen de la mujer lectora del siglo XIX; estas mujeres ocupan un papel activo, pues son motores culturales: escriben, traducen y editan. Además, toda esta labor las hace madurar, les da independencia económica y les aporta la suficiente cultura como para crear su propio ideario.

Asimismo, llama la atención el término “retrato” en el título del libro. Los retratos fijan, perpetúan. Dolores Romero y su equipo se proponen revitalizar la figura de estas mujeres perfilando una imagen de su personalidad a través de su labor como traductoras y de su papel en diferentes ámbitos culturales. Este aspecto da cohesión a cada capítulo del libro. Como veremos más adelante, cada retrato se ajusta al recorrido cronológico-biográfico de la autora-traductora en cuestión. En estos itinerarios vitales se parte siempre de la educación recibida, para después explicar el papel de las traducciones tanto en su propia vida como en la sociedad de su tiempo. De tal manera que

² Pese a su juventud, el grupo de investigación Loep ha logrado publicar una amplia nómina de títulos. Para mayor información remito a la página web donde se puede localizar cada uno de ellos: <http://www.ucm.es/loep>

cada retrato nos permite visitar el pasado, contemplarlo como una fotografía y, al mismo tiempo, homenajear a las mujeres que decidieron llevar a cabo una labor silenciosa y silenciada, traduciendo obras extranjeras. Igualmente, podemos observar que las obras traducidas no pasan por las autoras de manera automática y mecanizada, sino que cada palabra cala hondo en su identidad e impregna el imaginario de estas mujeres que, además, cultivan otros ámbitos, como la literatura o la pedagogía.

La introducción de la editora justifica la necesidad de este volumen. En primer lugar, la historia literaria y cultural adolece de nombres femeninos y de traductores. Esta carencia se acentúa al tratarse de mujeres traductoras. En segundo lugar, la traducción es el gozne entre lo foráneo y lo propio, el motor, pues, de muchas evoluciones estéticas e ideológicas del momento. De esta suerte, el campo de estudio se amplía, se abandona el entorno de los grandes nombres, que cuentan con abundante bibliografía, en favor del estudio de nuevas formas de expresión. Cabe señalar el enorme apoyo bibliográfico con el que cuenta la introducción. Se mencionan estudios de la época y más modernos acerca del papel de la mujer en la sociedad española de fin de siglo. Igualmente, quizás inspirada por el afán comparativo que está tan en boga hoy en día, Romero evoca diversos estudios recientes sobre la traducción realizada por autoras en otros países. Todo ello conforma una plataforma sólida sobre la cual trabajar.

Ejercer el oficio de la traducción les aporta a las autoras varios beneficios, de los cuales el más directo es la retribución económica; pero incluyen también otros, de calado humanístico: al escribir con “palabras prestadas”, evitan exponerse a las críticas, al tiempo que reciben el reconocimiento académico que supone llevar a cabo una actividad intelectual y cultural de semejante envergadura, puesto que implica tanto el conocimiento de lenguas extranjeras como de la propia con dominio magistral. La introducción finaliza con una exposición de la evolución de la labor de las traductoras, desde su despertar intelectual hasta su plena madurez, y la continuación de esta labor como medio de subsistencia durante el exilio, cuando la Guerra Civil las obligó a abandonar el país. Así pues, se aborda también aquí el camino de la profesionalización de la traducción como medio de vida.

Como ya hemos indicado, esta introducción es la antesala de cada uno de los nueve retratos que se presentan a continuación: Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, María Martínez Sierra, Isabel Oyarzábal de Palencia,

María de Maeztu Whitney, Matilde Ras, Zenobia Camprubí y Ernestina de Champourcin. En la introducción se nos anticipan aspectos comunes que comparten las traductoras expuestas: la remuneración económica que recibieron y sus relaciones culturales, fundamentalmente. Sin embargo, no se cae en generalizaciones, por lo que para conocer los aspectos generales de las obras traducidas y de las propias autoras, debemos leer cada capítulo.

El primer retrato presentado es el de doña Emilia Pardo Bazán, la mayor de todas las autoras estudiadas en el volumen y también la única que ha vencido la amnesia y la férrea censura de la crítica tradicional. Su contacto con la literatura francesa motivó la escritura y el desarrollo de un estilo propio, a caballo entre la novela naturalista y el espiritualismo ruso. Además de novelista, Pardo Bazán ejerció de periodista (fue corresponsal en las Exposiciones Universales de París y el Jubileo del Papa, dirigió varias revistas y colaboró en un buen número de publicaciones de la época), de profesora (en 1916 consiguió ser catedrática en la Universidad Central) y de traductora. Tan solo se le resistió la entrada en la Real Academia, donde fue rechazada por el hecho de ser mujer. Ana María Freire López elabora un boceto biográfico de esta mujer que cultivó tantas parcelas de la cultura española y que abrió las puertas del Ateneo a la mujer. La vida de doña Emilia resume parte del devenir de las otras traductoras que aquí se presentan. Todas ellas recibieron una esmerada educación en la que se incluyó la enseñanza de los idiomas: fundamentalmente, francés e inglés. Algunas de ellas conocieron la lengua a través de sus padres, como es el caso de Isabel Oyarzábal de Palencia, malagueña con raíces escocesas y quien escribió casi todas sus obras en inglés. O Matilde Ras, cuya madre ya había traducido a la novelista francesa George Sand. Otras, en cambio, aprendieron nuevas lenguas a través de viajes o de estancias en otros países: María de Maeztu conoció las últimas tendencias pedagógicas en Alemania gracias a una estancia en una universidad estatal alemana, lo que le permitió conocer y traducir a los pensadores krausistas.

Igualmente, como lo indica el caso de esta última autora, son importantes los viajes realizados por estas mujeres. La gran mayoría cuenta con un buen número de países visitados, tanto por motivos profesionales como familiares. Se trata de una muestra más del interés de estas autoras por conocer nuevos mundos, nuevas lenguas y, por supuesto, nuevas culturas. Por otro lado, el conocimiento de una cultura extranjera y de la cultura española permite

realizar traducciones que podríamos considerar no canónicas. Es lo que muestra Gracia Navas Quintana, encargada de dibujar el devenir de Isabel Oyarzábal de Palencia: nos presenta a una traductora que rompe la fidelidad textual en favor del acercamiento cultural al contenido. Una intención similar parece estar latente en las traducciones de Mari Luz Morales, definida por Carmen Server como mediadora cultural, ya que realiza trasvases de información diluida del texto original al traducido, y no duda en transmitir hechos, sentimientos o sensaciones en detrimento de la traducción literal. Esto implica un alto grado de dominio no solo de la lengua, sino de la cultura de dos civilizaciones que pueden ser opuestas. A propósito de esta libertad lingüística, cabe señalar la importancia del aspecto editorial: no se traduce igual por inquietud intelectual que por retribución económica. María Jesús Fraga reconoce que no se sabe si Matilde Ras cobró o no por sus traducciones, pero la plena libertad con la que esta autora tradujo determinados cuentos infantiles hace pensar que llevaba a cabo esta labor de manera altruista. En cambio, Carmen de Burgos trabajó como traductora para diferentes editoriales (Viuda de Rodríguez Serra, Sampere, Maucci o Araluce son algunos ejemplos), y debió satisfacer en cada una de ellas las exigencias requeridas.

En cualquier caso, la traducción supone una válvula de escape al letargo cultural al que estaban condenadas las mujeres. Sin embargo, esta aparente felicidad de las traductoras se diluye, incluso desaparece, con el exilio. Es el caso de María Martínez Sierra, que conforma ese retrato tan difícil de elaborar, debido a la dificultad para separar sus propias obras de las de su marido. Juan Aguilera Sastre nos esboza a una mujer, maestra, dramaturga, novelista y periodista que fue toda una pionera en los ambientes teatrales de Madrid, pues se atrevió a dirigir y a llevar al escenario incluso piezas musicales. Martínez Sierra tradujo del francés, del inglés, del alemán, del italiano y del ruso, y jamás negó que esta labor satisfacía tres intereses: económico, profesional (tanto ella como su marido establecían contactos y se daban a conocer en este ámbito editorial) y artístico, puesto que todas las traducciones realizadas por el matrimonio o por la propia María en solitario —poesía simbolista, obras decadentistas, dramas nórdicos— son fruto de su estética e ideales. Las traducciones de las obras de teatro realizadas por esta mujer gozaron de gran éxito en el teatro Eslava de Madrid, para el cual adaptó un amplio repertorio: tradujo a Shakespeare, Ibsen y

Maeterlinck, entre otros. Sin embargo, el verdadero drama de María no fue quedar ensombrecida por la figura de su marido, sino que, tras la muerte de este y en el exilio, debe traducir para sobrevivir y esta tarea se torna una labor tediosa más que placentera.

Muchas obras traducidas reflejan la fuerte personalidad de estas mujeres. Una buena muestra de ello es Isabel Oyarzábal, cuya autobiografía, escrita en inglés, *I Must Have Liberty*, desde su título nos desvela el carácter que poseía esta mujer. En efecto, entre sus traducciones, además de obras clásicas, se incluyen ensayos sobre sexualidad y antropología, lo cual da muestra de su mentalidad moderna. Asimismo, ejerció de traductora para organismos internacionales, como la Organización Internacional del Trabajo, y para políticos, puesto que formó parte del Partido Laborista británico; todo ello nos confirma que el perfil cultural y social de esta mujer era anómalo en su época, puesto que defiende con palabras y obras su libertad femenina.

Esta libertad parecía ahogada en España; de hecho, Zenobia Camprubí la descubre al viajar a Nueva York. De nuevo, estamos ante una figura eclipsada por su marido: la crítica solamente se ha interesado por la Zenobia auxiliar de Juan Ramón. Sin embargo, Emilia Cortés Ibáñez esboza los rasgos de una rica personalidad, que nada tiene que envidiar al bagaje cultural de su esposo. Su especialidad fueron las traducciones de Tagore, cuya repercusión en España fue enorme y que le costaron la enemistad con el matrimonio Martínez Sierra. Igualmente se atrevió a traducir, ya en el exilio, *Platero y yo*, e incluso, colaboró en diversas traducciones (William Blake o D. H. Lawrence) con su marido.

El último retrato presentado es el de Ernestina de Champourcin, elaborado por Julio César Santoyo. Se trata de la única poeta que ha sobrevivido a la amnesia selectiva de quienes se encargaron de redactar la nómina del llamado Grupo poético del 27. Sin embargo, pese a haber vencido el escollo del olvido (en las últimas ediciones escolares se incluye su nombre en los manuales de bachillerato), ha sido obviada la Ernestina traductora, que no colabora activamente en este oficio sino hasta 1941, cuando puede publicar gracias al Fondo de Cultura Económica. Igualmente, cabe señalar que fue intérprete de la Unesco.

La pieza que concluye este estudio es el índice de traducciones al que nos hemos referido al comienzo de esta reseña. En ella se muestran las traducciones realizadas por las autoras estudiadas en este volumen desde

1868 hasta 1939. La tabla se ordena por orden alfabético según el apellido del autor traducido, e incluye información sobre la fecha, la ciudad, la editorial y, por supuesto, la traductora que llevó a cabo esta labor. En el caso de las obras de teatro, se incluyen los datos de la ciudad y el teatro en el que se estrenaron dichas piezas. El gran rigor con el que ha sido elaborada esta tabla se refleja en el empleo del catálogo de la Biblioteca Nacional de España a la hora de citar, fechar y nombrar, lo cual facilita la labor de cualquier investigador que quiera continuar en el sendero iniciado por este volumen.

En definitiva, esta obra supone el punto de partida de nuevas investigaciones, necesarias para la elaboración de una panorámica completa sobre una época de incalculable valor cultural en la historia de España. La nómina aquí presentada debe ampliarse para conocer verdaderamente el alcance de la profesión de la traducción en la emancipación económica y cultural de la mujer. Asimismo, merece la pena estudiar monográficamente a estas autoras, reducidas por la crítica a meras ayudantes de sus maridos. Se trata de mujeres polifacéticas, que consiguen incluirse en el mundo cultural del país y situarse a la vanguardia de las innovaciones literarias y profesionales de Europa; por tanto, desde los diferentes ámbitos de las humanidades y de las ciencias sociales, merece la pena el estudio de sus legados para poder reconstruir de manera fidedigna este capítulo de la Edad de Plata de la cultura española.

Marta Correa Román

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

Berman, Antoine. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano.*
1.ª ed. Trad. Ignacio Rodríguez. Buenos Aires: Dedalus, 2014. 162 págs.

Este texto, basado en el seminario sobre la traducción que dictó Antoine Berman en el Colegio Internacional de Filosofía de París en 1984, fue publicado inicialmente en 1985 en el libro colectivo *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*; fue reeditado luego, como una obra independiente, en 1999. No obstante, no fue traducido al español sino hasta el 2014.¹ La pertinencia de poner este libro a disposición del público hispanoparlante, aunque sea casi treinta años después de su primera publicación, se puede resumir en la frase del mismo autor: “de la traducción nadie está libre” (24). Es innegable que el trabajo de este importante teórico sigue muy vigente, tanto para los lectores de traducciones como para los traductores.

El libro de Berman se puede dividir en dos partes principales: los primeros tres ensayos tratan de la crítica a la traducción tradicional y proponen una traducción reflexiva; los últimos tres abordan tres traductores que practicaron la traducción literal: Hölderlin, con Sófocles; Chateaubriand, con Milton; y Klossowski, con la *Eneida*. El objetivo del autor no es establecer fórmulas o leyes rígidas para la traducción de textos literarios, sino mostrar que la reflexión *en* y *sobre* la experiencia de traducir contribuye a que el resultado sea más fiel al sentido del original y, a su vez, permite expandir las posibilidades de la lengua de traducción (o lengua de llegada). El axioma del que parte el autor es que “la traducción es traducción-de-la-letra, del texto en cuanto es *letra*. [...] [E]sa es la esencia última de la traducción” (25). Es decir, que nunca debe perderse de vista que una traducción se realiza sobre la materialidad del lenguaje. Dice Berman, hablando de campos como la ética, la poesía o la filosofía, que intervienen en el trabajo del traductor: “*La letra es su espacio de juego*” (26).

¹ Aunque una traducción castellana de la introducción, efectuada por Núria d'Asprer, fue publicada en la revista catalana *Doletiana. Revista de traducció literatura i arts* 4 (2012-2013).

La traducción de las *formas* y su ética

La traducción tradicional que critica Berman —por dominante y normativa— ha sido el credo de innumerables traductores a lo largo de la historia que rechazan o denigran la traducción literal por considerarla servil. Esta tradición consiste en reproducir el sentido, aunque, podría decirse, de una manera aparente. Busca mantener el sentido del original pero con los códigos de la lengua de traducción; así, cae, por ejemplo, en las equivalencias, con el objetivo de que su público “entienda” desde sus vivencias y experiencias, y ello hace que no se *abra* a comprender la expresión de otra lengua desde la propia, sino que esta última se mantiene encerrada en sus ideas.

La traducción del solo sentido tiene, según Berman, una esencia *etnocéntrica, hipertextual y platónica*. Etnocéntrica, porque “lleva todo a su propia cultura, a sus normas y valores, y considera lo que está situado fuera de ella —lo Extranjero— como negativo o solo válido para ser anexado, adaptado, para acrecentar la riqueza de esa cultura”. Hipertextual, porque emplea procedimientos literarios y “se engendra por imitación, parodia, pastiche, adaptación, plagio, o cualquier otra especie de transformación formal, a partir de otro texto *ya existente*” (30). Y platónica porque, así como Platón separaba el cuerpo del alma, se concibe el sentido como algo independiente de su cuerpo, es decir, de su letra.

La traducción de este tipo busca embellecer el original para que sea “mejor”, y ponerlo en los términos nacionales para que el pueblo lo entienda desde sus vivencias. Pero, al hacerlo, hace que se pierda, justamente, ese “otro”. Aunque pueda resultar valioso que una cultura, por medio de la traducción, interprete o asuma lo escrito en otro idioma, también es cierto que al hacerlo no se sale de sí para entender lo de afuera. Para Berman, “postular que el objetivo de la traducción es la captación del sentido, es despojarlo de la letra, de su cuerpo mortal, de su ganga terrestre” (35); así, la fidelidad al sentido es obligatoriamente una infidelidad a la letra, pues la lengua extranjera se somete a la lengua de llegada, y esta, según las teorías tradicionales, no puede ser perturbada. En últimas, su propósito es destruir la letra del original en beneficio del sentido.

Berman pone en cuestión esta manera de traducir, sin negar que la traducción en sí pueda contener algo de etnocéntrico e hipertextual. Como él mismo dice, poner en cuestión estos aspectos de la traducción no consiste

en destruirlos o negarlos, sino en situarlos, en encontrar el lugar que “ocupan la captación del sentido y la transformación literaria” (43). La crítica de Berman se fundamenta en que existe una “adherencia obstinada del sentido a su letra” (43): ello significa que no basta con traducir el sentido sino que también es necesario traducir la *forma* en cuanto que también es portadora de sentido. Por ejemplo, en la traducción de proverbios, el traductor opta o bien por buscar su equivalente o bien por traducirlo literalmente; pero “hay que traducir también su ritmo, su duración (o su concisión), sus eventuales aliteraciones, etc. Pues un proverbio es una forma” (14).

El autor rechaza rotundamente la búsqueda de equivalentes, porque “no es solamente colocar un sentido invariable, una idealidad que se expresaría en los diferentes proverbios de lengua a lengua. Es rechazar introducir en la lengua de traducción la *extrañeza* del proverbio original” (15). Este tipo de traducción, la tradicional, al buscar “hacer más claro” el texto original, limpia “el albergue de lo lejano”, o sea, sustrae la extrañeza connatural que hay en la lengua original y que la lengua de traducción *alberga*. La lengua de traducción debe encargarse de contener, de alojar en sí, tanto el sentido como la forma, ser la estructura en otro idioma, ser ella misma la forma traducida.

Sin embargo, dice Berman, es inevitable privar el sentido de la letra; y esto “es el sufrimiento y la tristeza que acompaña el acto de traducir, al traductor y al texto traducido: la traducción es una traición y una imposibilidad”. Decir, por ejemplo, que la poesía es intraducible quiere decir que no *puede* ser traducida por el lazo entre sonido y sentido y que no *debe* ser traducida porque su intraducibilidad constituye su verdad y su valor (44). La intraducibilidad es, así, uno de los modos de autoafirmación de un texto y a la vez es vista como un valor.

Por lo anterior, el autor propone, entonces, una “atención dirigida hacia el juego de los significantes” (15) para no incurrir en el calco ni en la equivalencia; no se traduce palabra por palabra de manera servil, sino que se presta atención a la estructura del texto original y a sus significantes para dar lugar a una traducción que conserve el sentido y el ritmo. De esta manera, el autor insiste en la relación entre reflexión y experiencia, como base de toda traducción; “esa reflexión no es ni la descripción impresionista de los procesos subjetivos del acto de traducir ni una metodología” (16). La traducción, para Berman, es experiencia y reflexión; la traductología,

por su parte, sería “la reflexión de la traducción sobre ella misma a partir de su naturaleza de experiencia” (18). No existe, pues, *la traducción*, sino una multiplicidad de maneras de traducir.

Así, es primordial reconocer que en toda traducción se produce un sistema de deformación de la letra que impide alcanzar el verdadero objetivo de la traducción. Este sistema es inconsciente y “se presenta como un manojo de tendencias, de *fuerzas* que desvían la traducción de su objetivo puro” (51), pero constituyen el oficio del traductor. “Solo una ‘puesta en análisis’ de su actividad permite neutralizarlas”, lo que Berman denomina “analítica de la traducción” (52). Enumera trece tendencias, algunas de las cuales son: la racionalización, que reduce la “arborescencia” de la prosa a la linealidad, por medio del reordenamiento de la estructura sintáctica; la clarificación, que impone la claridad a lo indefinido, y el alargamiento, donde “el agregado no agrega nada, no hace más que acrecentar la masa bruta del texto, sin aumentar en nada su expresividad o su significancia” (59).

Berman concluye que “solo delimitando la intención del traducir, las recetas anti-deformantes pueden cobrar un sentido, a partir de la definición de principios reguladores no metodológicos” (75), pues, si con su crítica apelara a una analítica contraria, la del buen traducir, llegaría a aquello mismo que critica: una metodología normativa y dogmática. El modo de traducir criticado por Berman consiste en ver la traducción como un proceso de comunicación, en el que no se diferencian las obras literarias de los textos técnicos o jurídicos; traducir así implicaría que se trata en todos los casos de un mensaje que se emite en una lengua y que debe ser recibido en otra sin importar el modo, la *forma*, de hacerlo. Pero “cada vez que la traducción llamada ‘literaria’ se pretende acto de comunicación, se transforma inevitablemente en no comunicación” (77).

La intención de la traducción es realmente ética: fidelidad y exactitud “remiten ambas a cierta postura del hombre en relación con sí mismo, al prójimo, al mundo y a la existencia. Y asimismo en relación por supuesto con los textos” (81). Lo ético de la traducción consiste en la elección de reconocer y recibir al *otro* en vez de rechazarlo o de buscar dominarlo. Se trata de abrirle espacio a lo extranjero dentro de la propia lengua y de crear la forma adecuada que traduzca la del original:

La traducción es en su esencia el “albergue de lo lejano”. [...] La intención ética, poética y filosófica de la traducción [a diferencia de la etnocéntrica, hipertextual y platónica] consiste en manifestar en su lengua esa pura novedad preservando su rostro de novedad. (83-84)

La fidelidad y la exactitud en una traducción, el ceñirse a la letra, despliegan la expresividad de la obra, permiten apreciar más cercanamente el sentido a través de la forma y de los significantes. De allí que para Berman la traducción literal sea la que más cumple con el objetivo ético de la traducción.

Tres ejemplos de traducción literal

En la primera parte del libro el autor se dedica a pensar cómo no hay que traducir, qué importancia tienen la letra y la forma de los textos y cuál es la intención de la traducción. En la segunda parte, se detiene en tres traductores que a su modo de ver ejemplifican su propuesta.

En la traducción “archiliteral” de Sófocles realizada por Hölderlin, Berman resalta la potencialidad que tiene la lengua de traducción para expresar algo ajeno sin que se pierda de vista que es ajeno. En Hölderlin “el acto de traducir consiste en acentuar el principio o elemento que el original ha ocultado” (97), lo que hace de la traducción una manifestación. Esta manifestación es, para Berman, una violencia doble ya que atenta contra la obra para acercarla a un modo de representación nacional y, al tiempo, para acercar al público al modo de representación del original.

La traducción literal para Hölderlin consiste en “encontrar los significados originales de las palabras griegas, pero para transmitírnoslos a nosotros; recuperar el sentido original de las palabras alemanas [...] para intentar devolver la fuerza expresiva del griego por la fuerza expresiva del alemán” (98). Este tipo de traducción respeta el modo de decir las cosas del original aunque suenen extrañas, y lo hace regresando a los sentidos originarios de las palabras. Así, las expresiones en el alemán se intensifican, se acentúan porque recuperan todo el peso de su sentido, “como si se necesitara un alemán originario para traducir un griego originario [...] resucita lo arcaico

del alemán para acoger lo arcaico del griego” (103-104).² Hölderlin acentúa el alemán para lograr lo que dice el griego, no para sobrepasarlo.

En el segundo caso, Chateaubriand hace una traducción literal de lo que ya es una traducción literal, pues en *El paraíso perdido* Milton utiliza fuentes de la Biblia en hebreo, en latín y en inglés, y fuentes de la literatura clásica griega y latina. Berman se refiere aquí a un problema adicional: la relación interna de una obra literaria con la traducción, “lo que contiene en sí de traducción y de no traducción” (111), lo cual es determinante para la traducción misma de la obra. Como Milton, Chateaubriand está ligado a la cristiandad y a la latinidad. Chateaubriand traduce religiosa y literalmente a Milton; lo traduce al francés como si hubiera una Biblia francesa autorizada.

De acuerdo con lo expuesto por Berman, se ve que Chateaubriand y Hölderlin coinciden en que ambos buscan la expresividad y la verdad del texto original. Chateaubriand practica el arcaísmo y el neologismo con estos propósitos: “toda gran traducción se distingue por su riqueza neológica, incluso cuando el original no la tenga. [...] La literalidad [...] también es el sustento, en el texto de la traducción, de la oscuridad inherente al original” (120-121).³

Finalmente, el autor se detiene en la traducción de la *Eneida* de Klossowski. ¿Por qué Klossowski —se pregunta Berman— tradujo a Virgilio en la segunda mitad del siglo xx, y cómo lo hizo? “La retraducción, independientemente de sus aspectos estructurales, es siempre y ante todo un movimiento histórico” (132). En el siglo xx hay una búsqueda de la identidad, una necesidad de “reabrir el acceso a las obras que constituyen nuestro suelo religioso, filosófico, literario y poético [...] pero que, al mismo tiempo, se han agotado por su propia gloria a lo largo de los siglos” (132).

2 Por ejemplo, al suprimir los nombres griegos, en primer lugar, Hölderlin “barre de un plumazo toda la imaginería humanístico-barroca de la Antigüedad” y sus apelaciones “señalan la esencia de las figuras divinas en su originalidad oriental. [...] Pero, en segundo lugar, rebautizando a los dioses ‘Espíritu’, ‘Padre’, etc., Hölderlin los acerca, como él dice, a ‘nuestro modo de representación’, los occidentaliza” (105).

3 Por ejemplo, dice la cita de Chateaubriand: “Yo sé que *émaner* en francés no es un verbo activo: un firmamento no emana luz, la luz emana de un firmamento; pero traducida así ¿en qué se transforma la imagen? Al menos el lector penetra aquí en el genio de la lengua inglesa; aprende la diferencia que existe entre los regímenes de los verbos en esa lengua y en la nuestra” (119).

La traducción de Klossowski sirve para diferenciar el calco de la literalidad. Klossowski se ciñe a la textura del original para “sugerir el juego de las palabras virgilianas” (143), pero aunque su traducción *parezca* “palabra por palabra” no lo es.⁴ El traductor de la *Eneida* traduce el sistema global en vez de la distribución factual:

Ese es el punto esencial: buscar en la frase francesa las redes, los huecos por donde poder recibir —sin demasiada violencia, sin desgarrarse demasiado [...]— la estructura de la frase latina [...]. Buscar y encontrar lo no-normado de la lengua materna para poder traducir allí la lengua extranjera y su decir. (147-148)

Es decir, encontrar los huecos por donde puede sembrarse la lengua extranjera para que germe.

El libro de Berman nos recuerda el carácter esencial, y esencialmente ético, del quehacer del traductor. Existe una pluralidad enorme de lenguas que ni el más sabio puede llegar a conocer; hasta los seres más políglotas se tienen que enfrentar a libros escritos en lenguas que no conocen, y la gran mayoría de la población domina solamente una o dos lenguas. Es imperativo que cada lector sea consciente, cuando sea el caso, de que lo que lee es una traducción, y es todavía más necesario que los traductores sean conscientes del lugar privilegiado que ocupan y de la gran responsabilidad que implica su labor.

Cuando se decide traducir es precisamente para que un público que desconoce la lengua original de una obra pueda leerla a pesar de ello; el traductor debe preguntarse si al traducir en función de su público traiciona la obra —porque al mismo tiempo traicionaría a su público al presentarle un texto modificado para integrarse con la cultura meta— o si, al atenerse a la letra del original, aunque su traducción no sea tan legible en primera instancia, potencia las posibilidades de su lengua e impone retos a sus lectores. Podemos inferir que el problema ético de la traducción literaria,

4 “Se trata de implantar en el francés el carácter dislocado de la sintaxis latina, de introducir los rechazos, las inversiones, los desplazamientos, etc., del latín, que permitan el juego de las palabras en el decir épico, pero sin por ello reproducir ingenuamente, servilmente, los rechazos, inversiones, desplazamientos del original; sin copiarlos tal cual” (146-147).

que Berman hace patente, tiene que ver, en última instancia, con la relación misma que existe entre el lector y el texto.

La reflexión del autor pone de manifiesto el eterno debate entre forma y contenido de las obras literarias: una vez más nos recuerda que no existe una separada de la otra, que hay una interrelación entre ellas que es vital para la obra. El oficio del traductor, al igual que el de la crítica, es dar a conocer las obras y, en el caso de los clásicos, hacerlos perdurar y rejuvenecer, “poner al día el conflicto que es la vida de las obras” (106). Así, si una obra “abre a la experiencia de un mundo” (76), el traductor tiene en sus manos la importante labor de conservar las potencialidades de esta, para que esa experiencia sea auténtica y no defraude al lector.

Ana Virginia Caviedes Alfonso
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Índice acumulativo de artículos publicados en *Literatura: teoría, historia, crítica*, volumen 19 – 2017

Número Páginas Autor y título

2 79-115 **Arboleda Toro, Andrés**

La traducción de la poesía multilingüe chicana al francés: un estudio de caso

The Translation of Multilingual Chicano Poetry into French: A Case Study

A tradução da poesia multilingue chicana ao francês: um estudo de caso

2 51-77 **Agudelo, Ana María y Guzmán, Diana Paola**

La traducción del cuento policiaco en dos revistas colombianas de primera mitad del siglo xx: *Chanchito* y *Crónica*

The Translation of Detective Stories in Two Colombian Magazines of the First Half of the 20th Century: Chanchito and Crónica

A tradução do conto policial em duas revistas colombianas da primeira metade do século xx: *Chanchito* e *Crónica*

1 197-224 **Arévalo Viveros, Diego Fabián**

Conventionalización de la escritura en las *Vidas* de Santa Teresa de Jesús y Francisca Josefa de Castillo

Conventionalization of the writing in the Vidas of Saint Teresa of Jesus and Francisca Josefa de Castillo

Conventionalização da escritura nas *Vidas* de Santa Teresa de Jesús e Francisca Josefa de Castillo

1 161-195 **Benisz, Carla Daniela**

Las polémicas inaugurales de la transición a la democracia:
los casos argentino y paraguayo

*The Inaugural Controversies of the Transition to Democracy:
the Argentinian and Paraguayan cases*

As polêmicas iniciais da transição à democracia: os casos argentino
e paraguaio

2 147-181 **Cresci, Karen Lorraine**

“Call it my revenge on English”: “Negocios” de Junot Díaz
y sus traducciones disonantes

*“Call it my revenge on English”: “Negocios” by Junot Díaz
and Its Dissonant Translations*

“Call it my revenge on English”: “Negocios” de Junot Díaz
e suas traduções dissonantes

2 203-227 **Crisorio, Bruno**

Leer como escribiendo. Deseo y traducción en Aldo Oliva
Reading as Writing. Desire and Translation in Aldo Oliva

Ler como escrevendo. Desejo e tradução em Aldo Oliva

1 39-61 **Cruz Sánchez, Pedro Alberto**

El retorno inmanente del lenguaje: *Impressions d’Afrique* de
Raymond Roussel y sus influencias en la obra de Marcel Duchamp

*The Immanent Return of Language: Impressions d’Afrique by
Raymond Roussel and its Influences in the Work of Marcel Duchamp*

O retorno iminente da linguagem: *Impressions d’Afrique* de Raymond
Roussel e as suas influências na obra de Marcel Duchamp

1 111-138 **Fleisner, Paula**

Vida de perros: entre literatura infantil y filosofía de la animalidad

Life of Dogs: between Children's Literature and Philosophy of Animality

Vida de cães: entre literatura infantil e filosofia da animalidade

1 11-37 **García Jurado, Francisco**

La estética idealista de la tradición clásica: una lectura
del “Soneto gongorino” de García Lorca

*The Idealist Aesthetic in Literary Tradition: a Reading
of “Soneto gongorino” by García Lorca*

A estética idealista da tradição literária: uma leitura
do “Soneto gongorino” de García Lorca

1 87-109 **Martinez, Luciana**

Argentina 1982, primer ensayo para la construcción de un cuerpo
ciborg. A propósito de “Primera línea” de Carlos Gardini

*Argentina 1982, First Attempt for the Construction of a Cyborg
Body. Regarding “Primera línea” by Carlos Gardini*

Argentina 1982, primeiro ensaio para a construção de um corpo cyborg.
A propósito de “Primera línea”, de Carlos Gardini

1 139-160 **Martínez Zuccardi, Soledad**

Poesía, provincia, nación. En torno a una antología poética
argentina de 1965

*Poetry, Province, Nation. Regarding an Argentinian Poetry
Anthology of 1965*

Poesia, província, nação. Referente a uma antologia poética
argentina de 1965

2 117-146 Mejía Quijano, Claudia

Los ecos de la ausencia. Sobre la traducción de *Agamenón* de Esquilo por Ferdinand de Saussure

Echoes of Absence. Regarding Ferdinand de Saussure's Translation of Aeschylus' Agamemnon

Os ecos da ausência. Sobre a tradução de *Agamémnon* de Ésquilo por Ferdinand de Saussure

1 225-250 Monroy Zuluaga, Leonardo

La lectura filosófica de la literatura en Rafael Gutiérrez Girardot

A Philosophical Reading of Literature in Rafael Gutiérrez Girardot

A leitura filosófica da literatura em Rafael Gutiérrez Girardot

1 63-85 Picón Bruno, Daniela

El libro como soporte de la experiencia visionaria en las profecías iluminadas de William Blake y *El libro rojo* de Carl Gustav Jung

The Book as Support of the Visionary Experience in the Illuminated Prophecies of William Blake and The Red Book of Carl Gustav Jung

O livro como suporte da experiência visionária nas profecias iluminadas de William Blake e *O Livro Vermelho* de Carl Gustav Jung

2 183-201 Venturini, Santiago

La invención de un catálogo. Políticas de traducción en editoriales literarias recientes de Argentina

The Invention of a Catalogue. Translation Policies in New Literary Presses in Argentina

A invenção de um catálogo. Políticas de tradução em editoras literárias recentes da Argentina

2 19-50 **Zapata, Juan**

Baudelaire: traductor-*auctoritas*

Baudelaire: Translator-Auctoritas

Baudelaire: tradutor-*auctoritas*



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CONVOCATORIA

NUMERO MISCELÁNEO

vol. 21, n.º 1 (2019)

Fecha límite de recepción: 31 de mayo de 2018
Fecha de publicación: 1 de enero de 2019

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica es una publicación semestral del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia que se propone, principalmente, impulsar y presentar trabajos de investigación sobre literatura. Son bienvenidas todas las colaboraciones de rigor académico que debatan cuestiones relativas a la teoría, la crítica y la historia de la literatura. En el pasado hemos publicado ensayos de académicos y críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado y Vladimir Just, además de artículos y entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria y Roberto Burgos Cantor.

Se recibirán únicamente artículos inéditos originales y traducciones de trabajos destacados en el campo de los estudios literarios. Los textos pueden ser producto de proyectos de investigación, reflexión personal o artículos académicos en el área. El comité de redacción de la revista nombrará dos pares académicos nacionales o extranjeros que darán un concepto sobre los artículos y recomendarán o no su publicación. La revista utiliza el sistema de citación de la Modern Language Association (MLA). Se aceptan artículos en español, inglés, francés y portugués. Los textos deben ser enviados en formato de texto (.doc y .docx) al correo electrónico revliter_fchbog@unal.edu.co.

Pautas de presentación

Se recibirán únicamente artículos y notas inéditas, que estén escritos en los idiomas oficiales de la revista: español, inglés, portugués o francés. También se aceptarán traducciones al español de trabajos destacados en los temas del número y con poca difusión en nuestro contexto. La revista utiliza el sistema de citación **MLA**. Se pide a los autores interesados, antes de someter un trabajo a evaluación, que consulten las políticas y pautas completas de la revista en su página web de **SCIELO**: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Cronograma y envío

La recepción de trabajos para este número misceláneo estará abierta hasta mayo del 2018. Los trabajos que se envíen al especial serán sometidos, inmediatamente se reciban, a filtro editorial y evaluación de los pares (cuando proceda).

Únicamente se aceptarán (y confirmarán) postulaciones de trabajos al correo electrónico oficial de la revista: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Favor enviar cualquier inquietud, pregunta o propuesta sobre este número misceláneo a dicho correo.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CALL FOR PAPERS

Journal of the Literature Department
of the Universidad Nacional de
Colombia

MISCELLANEOUS EDITION

vol. 21, n.º 1 (2019)

Deadline for submission: May 31, 2018

Date of publication: January 1, 2019

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica is a bi-annual publication of the Literature Department of the Universidad Nacional de Colombia which aims to promote and present research on literature. All academic contributions debating issues relating to theory, criticism and history of literature are welcome. In the past we have published essays by academics and critics such as Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado and Vladimir Just and articles and interviews from writers such as Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria and Roberto Burgos Cantor.

Only unpublished and original articles as well as translations of works in the field of literary studies will be accepted. The work can be the product of research projects, personal reflection or academic articles in the area. The journal's editorial committee shall appoint two Colombian or foreign academic peers who will issue an opinion on the articles and recommend their publication or not. The journal uses the Modern Language Association (MLA) citation system. Articles in Spanish, English, French and Portuguese are accepted. Texts must be submitted in text format (.doc and .docx files) to the email address revliter_fchbog@unal.edu.co.

Presentation Guidelines

We shall only receive unpublished articles written in the journal's official languages: Spanish, English, Portuguese, or French. We shall also accept translations into Spanish of relevant studies in the field, which are not widely known in our context. We request that interested authors consult the journal's full policies and guidelines before submitting their texts for evaluation. The journal uses the *MLA* citation system. This information can be found on the journal's SCIELO web page: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Timeline and Submission

The deadline for submitting articles for this for this miscellaneous issue is May 2018. As soon as contributions are received, they shall be immediately reviewed by editorial staff and sent to peer evaluation (when appropriate).

Contributions shall only be accepted via e-mail at the journal's official mailbox: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Confirmation of receipt shall also be sent by e-mail.

If you have any concerns, questions, or proposals regarding this miscellaneous issue, please send them to the journal's e-mail address.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

EDITAL

Revista do Departamento de Literatura
da Universidad Nacional de Colombia

NÚMERO VARIADO

vol. 21, n.º 1 (2019)

**Data limite para envio de artigos: 31 de maio
de 2018**

Data da publicação: 1 de janeiro de 2019

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica é uma publicação semestral do Departamento de Literatura da Universidad Nacional de Colombia que se propõe, principalmente, impulsionar e apresentar trabalhos de pesquisa sobre literatura. São bem-vindas todas as colaborações de rigor acadêmico que debatam questões relativas à teoria, à crítica e à história da literatura. Já publicamos ensaios de acadêmicos e críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado e Vladimir Just, bem como artigos e entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria e Roberto Burgos Cantor.

Serão recebidos unicamente artigos inéditos e originais, bem como traduções de trabalhos destacados no campo dos estudos literários. Os trabalhos podem ser produto de projetos de pesquisa, reflexão pessoal ou artigos acadêmicos na área. O comitê editorial da revista nomeará dois pares acadêmicos nacionais ou estrangeiros que darão o conceito sobre os artigos e recomendarão ou não sua publicação. A revista utiliza o sistema de citação da Modern Language Association (MLA). Aceitam-se artigos em espanhol, inglês, francês e português. Os textos devem ser enviados em formato de texto (arquivos .doc e .docx) ao e-mail revliter_fchbog@unal.edu.co.

Normas de apresentação

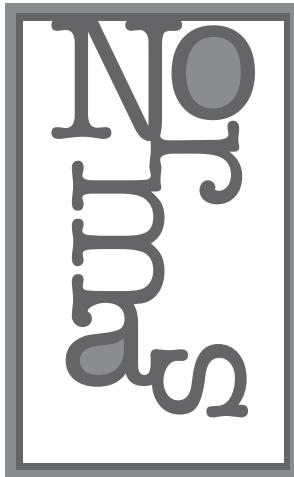
Serão recebidos unicamente artigos e anotações inéditas, que estejam escritos nos idiomas oficiais da revista: espanhol, inglês, português ou francês. Também serão aceitas traduções ao espanhol de trabalhos destacados nos temas do número e com pouca difusão em nosso contexto. A revista utiliza o sistema de citação **MLA**. Pede-se aos autores interessados, antes de submeterem um trabalho à avaliação, que consultem as políticas e normas editoriais completas da revista em sua página web de SCIELO: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Cronograma e envio

A recepção de trabalhos para este número variado estará aberta até maio de 2018. Os trabalhos que forem enviados ao especial serão apresentados imediatamente para que recebam o filtro editorial e a avaliação dos pares avaliadores (quando for o caso).

Unicamente serão aceitos (e confirmados) trabalhos enviados ao e-mail oficial da revista: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Por favor, enviar qualquer dúvida, pergunta ou proposta sobre este número variado ao e-mail da revista.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Alcance y política editorial

LTHC ha formulado unas políticas que sirven para orientar su proyecto editorial y definir el contexto en el que interactúan sus diferentes colaboradores.

Servicio a la disciplina. La revista tiene como propósito validar y difundir el conocimiento en los estudios literarios. Su enfoque es académico y propiciará el debate de argumentos, los planteamientos críticos y la investigación en el área.

Estructura editorial. La revista está constituida por dos áreas: la de Dirección editorial y la de Gestión editorial. La Dirección editorial la integra el editor jefe y tres comités académicos de apoyo (comité asesor interno, comité editorial y comité científico). Todos los comités están integrados por profesores investigadores de diversos campos de los estudios literarios. El equipo de Gestión lo conforma un editor responsable de la coordinación editorial y sus respectivos asistentes editoriales o auxiliares. También hacen parte del equipo los editores académicos asociados o los editores invitados a dirigir los números especiales.

Gestión y edición. La revista procurará que su gestión editorial y todos sus procesos, incluyendo la edición de los números, sean claros y eficientes. El equipo editorial mantendrá una comunicación directa y fluida con sus diferentes colaboradores para facilitar la recepción, evaluación y decisión sobre los trabajos que se someten a la revista.

Proceso de arbitraje. Todos los trabajos que se postulan a la revista serán sometidos a un proceso de arbitraje. Los artículos se evalúan a través de un sistema de arbitraje “doble ciego”, en el que participan investigadores expertos en los temas. Usualmente, cada artículo es leído por dos o tres evaluadores, antes de tomar una decisión sobre su publicación. Las notas y traducciones son evaluadas por un árbitro externo o por un integrante de la Dirección editorial. La evaluación de las reseñas o de las entrevistas también estará a cargo de un solo evaluador, que puede ser uno de los editores de la revista. Los trabajos que se publican en las ediciones especiales no tendrán ninguna prerrogativa en su proceso de evaluación; se gestionarán bajo los mismos criterios que los números misceláneos.

Asimismo, los trabajos que postulen el editor o algún colaborador que pertenezca al equipo de Dirección o Gestión de la revista se evaluarán en condiciones iguales, según los protocolos que se determinen para garantizar un arbitraje “ciego” e independiente.

Conflicto de intereses. La revista procurará que sus diferentes colaboradores participen de la manera más independiente posible, de modo que no se afecte el desarrollo de los procesos editoriales y académicos, y sus resultados. Los autores y los evaluadores deben revelar los potenciales conflictos de intereses que tengan y que puedan comprometer el arbitraje, o afectar la calidad de los contenidos que se publican.

Confidencialidad. Los pormenores del proceso de evaluación de los trabajos y la identidad de sus involucrados serán únicamente de conocimiento del equipo de la revista, no de terceras partes. La identidad de los evaluadores siempre se mantendrá en reserva, como lo indica el sistema de arbitraje “doble ciego”.

Financiamiento y costos de publicación. La revista no tiene fines comerciales y es financiada con recursos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Todo el proceso de publicación es gratuito para los autores.

Acceso a los contenidos. Los artículos se publican en acceso abierto, en su versión en línea, bajo una licencia *Creative Commons* de “atribución, no comercial, sin derivar” (BY-NC-ND), a través de una plataforma de *Open Journal Systems* en: www.literaturathc.unal.edu.co. Los autores pueden autoarchivar, en la versión del editor, los trabajos que publiquen en la revista. Sin embargo, sugerimos también enlazar o proporcionar el DOI

(identificador de objeto digital) de ese trabajo publicado en nuestro sitio web, desde páginas web personales del autor o desde repositorios institucionales y académicos. La revista se puede considerar una publicación “azul”, según la clasificación Sherpa Romeo.

Para los lectores que así lo prefieran, la revista edita una versión impresa que se puede adquirir bajo la modalidad de suscripción (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retractaciones, correcciones y retiro de textos publicados. Si después de la publicación de un texto en la revista, se descubre que este tiene graves errores que comprometen sus contenidos, si hay evidencia de plagio o de que ha sido publicado previamente, sin que el editor haya sido notificado, se emitirá una retractación y se marcará con una nota en sus metadatos y en todas las páginas del artículo. Además, si luego de la publicación se detecta que el texto tiene un error involuntario que afecta parte de su integridad, se podrá emitir una corrección que se publicará en la revista y se incluirá en la versión digital del texto.

Finalmente, si un texto presenta un problema ético serio, que tiene repercusiones legales, podrá ser retirado de la revista después de publicado, en su versión digital, y se mantendrán únicamente sus metadatos con una nota aclaratoria de la razón de su retiro.

Ética. La revista ha formulado un código de ética para autores y evaluadores, que se puede consultar en el último apartado de este documento, y se acoge a las orientaciones del *Committee on Publication Ethics* (COPE), en lo que atañe a las buenas prácticas de publicación y a la resolución de posibles conflictos.

Forma y preparación de manuscritos

A continuación, describimos los tipos de trabajos que se publican en LTHC:

Artículos. Son textos de carácter expositivo, argumentativo o de reflexión, producto de investigaciones o revisiones exhaustivas de la bibliografía pertinente, que hacen una contribución original al tema o proponen una posición personal y crítica con respecto al mismo. Los artículos hacen contribuciones importantes a los debates de la disciplina. Su extensión oscila entre ocho mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

Notas. Son textos de carácter general en los que el autor ofrece un punto de vista o analiza un tema de coyuntura, una obra, o un asunto académico de interés para la comunidad de los estudios literarios. Su extensión es de cinco mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

Reseñas bibliográficas. Son textos de carácter divulgativo, en los que se hace una aproximación crítica a uno o varios textos publicados, que sean de interés para la comunidad de los estudios literarios. Se privilegiarán las reseñas de textos publicados en los dos últimos años que anteceden al momento de la postulación a la revista. Su extensión oscila entre dos mil (mínimo) y tres mil palabras (máximo).

Traducciones. Las traducciones tienen un carácter divulgativo y se privilegiará la publicación de textos críticos, teóricos, de importancia para los estudios literarios, que hayan tenido una difusión limitada entre los lectores hispanohablantes.

Entrevistas. Son producto de un diálogo con un escritor, crítico, investigador o académico de renombre, acerca de su obra, su trayectoria, o sobre temas actuales y polémicos en el campo de la literatura.

Originalidad. Los trabajos que los autores postulan a la revista deben ser creaciones originales, propias, que respeten los derechos de autor, y no deben haber sido publicados por otros medios o en otros idiomas (salvo el caso de las traducciones).

Si versiones previas de los trabajos han sido difundidos como literatura gris, documentos de trabajo (*preprints*), en repositorios institucionales o páginas web personales o institucionales, en principio, no constituirían un inconveniente para su publicación en la revista pero solicitamos a los autores que nos indiquen cuándo y bajo qué condiciones se ha dado tal prepublicación o divulgación preliminar.

Idiomas. La revista publica artículos y notas escritos en español, inglés, portugués y francés.

Formato. Los trabajos deben enviarse en formato Word, sin restricciones (completamente editable). Las tablas y figuras que acompañan el texto, si es el caso, deben entregarse en un formato editable, no en formato de imágenes. Las imágenes o fotografías deben remitirse en una resolución mínima de 600 dpi en archivos JPEG.

Envío de los trabajos. Los autores deben enviar su trabajo por correo electrónico (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma de *Open Journal Systems* de la revista (www.literaturathc.unal.edu.co); no se aceptarán ni se procesarán trabajos que se remitan en impreso.

Información de los autores. Al momento de enviar un trabajo, cada uno de los autores debe adjuntar una versión resumida o completa de su *currículum vitae*. Además, en la página inicial del trabajo deben hacer una descripción concisa de su perfil académico, con la siguiente información: nombre bibliográfico completo, grado académico más alto y área, cargo, dependencia, universidad u organización a la que está adscrito, ciudad, país y correo electrónico institucional.

Ejemplo

Patricia Simonson, doctora en narrativa norteamericana del siglo XIX, profesora asociada del Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: psimonson@unal.edu.co.

Título de los trabajos. El título de los trabajos debe ser conciso y se espera que corresponda al tema que se está tratando.

Resúmenes y palabras clave. Los artículos deben incluir un resumen analítico que no supere las 150 palabras. Se espera que los resúmenes respondan, en su estructura, a las siguientes preguntas: 1) ¿cuál es el propósito del artículo?; 2) ¿cómo se desarrollan lógicamente los temas o contenidos en el artículo?; 3) ¿cuál es el punto de vista principal del autor o la contribución del artículo?; 4) ¿cuáles son las conclusiones, repercusiones o aspectos a resaltar y de interés para el lector?

Las notas llevarán un resumen de 100 palabras (máximo) en el idioma original en el que estén escritas. En este resumen debe especificarse el propósito de la nota y los temas que se abordarán.

Las palabras clave que acompañan los resúmenes deben oscilar entre tres (mínimo) y seis (máximo) y, al igual que el título, deben corresponder a los contenidos desarrollados en el texto.

Cuerpo del texto. La organización de los contenidos depende de la intención del texto y de la forma en que el autor pretende llegar de manera más efectiva a sus lectores. No sugerimos aquí un esquema único para escribir un artículo de investigación, reflexión o revisión en los estudios

literarios. Sin embargo, pedimos a los autores que procuren siempre la claridad en sus planteamientos. Es importante que el lector reciba con nitidez el mensaje del trabajo, que sepa cuál es su contribución, y que la calidad de la escritura o la organización de los contenidos no sea un obstáculo en ese propósito.

Tablas y figuras. Las tablas y figuras que se incluyen en los trabajos deben referenciarse en el cuerpo del texto y su aparición debe estar próxima al apartado en donde se hace la referencia. Tanto tablas como figuras deben llevar numeración arábiga, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

Notas al pie. El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

Agradecimientos. Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

Estilo de citación y referencias. La revista sigue las normas de la *Modern Language Association (MLA)* para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

¿Cómo citar en el texto?

El estilo *MLA* usa la llamada citación parentética para hacer una referencia a un autor o publicación dentro del cuerpo del texto.

Por ejemplo, si se toma literalmente un apartado de un texto, la fuente debe incluirse entre paréntesis, con el apellido del autor y número de página, sin signos ortográficos, separados por un espacio:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si el autor del texto se menciona y no hay lugar a confusiones, se puede incluir solo el número de página luego de la cita:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

En el caso de que se estén citando varios trabajos de un mismo autor dentro de un párrafo, se puede incluir entre paréntesis un fragmento del título de la obra, con la página que corresponda, para diferenciar cada referencia. Si se trata de un libro se debe poner en letra cursiva y si es un artículo o capítulo, entre comillas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si se están citando varias obras de un autor o hay varias entradas del mismo autor en el listado de referencias, y no se menciona su nombre en el texto o apartado referenciado, también se puede incluir el apellido entre el paréntesis para evitar confusiones, separado por una coma:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Cuando en el listado de referencias hay dos o más autores diferentes pero con un mismo apellido, se puede incluir la inicial del nombre cada vez que se cite en el cuerpo del texto para diferenciar la fuente (o incluso el nombre completo, si llegaran a coincidir las iniciales):

(C. Hernández 24) y (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) y (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, se puede incluir el acto, la escena y los versos numerados entre paréntesis, separando cada ítem con un punto, luego del fragmento que se esté citando. En el caso de citar diferentes secciones de una obra, se debe incluir primero, entre paréntesis, la página o el rango de páginas; luego se indica el volumen, número, capítulo, sección o apartado, separado por punto y coma, y espacio: (89; cap. 2).

¿Cómo construir las referencias?

Debemos resaltar que en **MLA** es importante confirmar e indicar el formato de la entrada bibliográfica (impreso, digital, web, podcast, etc). El seguimiento correcto de este estilo de citación implica que los autores sigan al detalle las convenciones y los signos ortográficos que se indican y en donde se indican (uso de comillas, letra cursiva, dos puntos, punto, paréntesis, etc.), según sea el tipo de entrada.

A continuación, ofrecemos algunos ejemplos de los casos más comunes en las referencias:

Libro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Impreso.

Capítulo de libro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo xxi, 2005. 95-129. Impreso.

Artículo de una revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Impreso.

Artículo electrónico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 de marzo del 2014.

Los autores deben tener en cuenta que el listado de referencias de los trabajos y las citas que se hacen en el cuerpo del texto deben corresponder perfectamente. Es decir, no se debe incluir en el listado una referencia que no se haya usado en el cuerpo del texto, ni tampoco omitir en el listado alguna fuente que se haya incluido en el texto.

La organización de cada entrada bibliográfica se hará por apellido del autor, en orden alfabético.

Consideraciones éticas

Autores

Antes de participar en la revista, se espera que los autores tengan en cuenta las siguientes consideraciones:

Pautas y cuidado de los textos. La revista tiene unas normas formales de presentación de los trabajos que se espera que los autores lean, entiendan y apliquen en sus escritos. Asimismo, la revista no recibe borradores de trabajos sino versiones revisadas cuidadosamente. La entrega de textos coherentes, escritos con esmero, es un factor que se valora positivamente en su lectura.

Exclusividad en la postulación. Los trabajos que se presentan a la revista no deben haber sido postulados simultáneamente a otras. Esto puede comprometer la originalidad de los trabajos y los derechos sobre su publicación. Si el autor, en algún punto del proceso, considera que debe someter su trabajo a otra revista, debe primero consultar con el editor para formalizar su retiro.

Plagio. El uso de textos de otros autores por incorporación de apartados completos en el trabajo propio, reproducción de fragmentos, o parafraseo, sin que se realice una adecuada citación o se cuente con los permisos necesarios, no es aceptable.

“Refritos” o “autoplagio”. La postulación de textos que ya han sido publicados, en su idioma original o en otros idiomas, en contenido parcial o completo, no es aceptable. Se espera que la contribución de un trabajo a la disciplina de los estudios literarios no sea la misma, o muy parecida, a la de otras publicaciones del autor.

Coautoría. La publicación de trabajos en coautoría no es una práctica usual en los estudios literarios. Pero, cuando esto suceda, se debe evitar la aparición de autores que no hayan tenido una participación real en la escritura. Un autor es aquel que ha hecho una contribución sustancial al texto, en el diseño y desarrollo de la investigación, o de la discusión que lo motiva, y que ha participado directamente en la escritura de borradores, correcciones y revisiones que llevaron a la versión final.

Diligencia. Los autores deben cumplir con las tareas que se derivan del proceso de arbitraje y publicación: correcciones sugeridas por los pares, entrega de versiones ajustadas, respuesta a observaciones de la edición (corrección de estilo, diagramación, revisión de pruebas), aprobación de finales. Todo esto debe hacerse en los plazos pactados con la revista.

Contribución de los trabajos. El propósito de publicar un trabajo surge, casi siempre, de la intención de tener un diálogo con los lectores. En el caso de los trabajos académicos esos lectores están, en su mayoría, en la comunidad del área: profesores, investigadores, estudiantes de pregrado y posgrado. La efectividad de ese diálogo depende de la coherencia, de la solidez de los argumentos y de la contribución que se proponga con respecto a un horizonte de puntos de vista y de textos. Invitamos a los autores a hacer con sus trabajos una contribución a los estudios literarios, a tener posiciones críticas, a generar diálogos estimulantes, a plantear o retomar debates de interés para los lectores contemporáneos.

Evaluadores

Idoneidad. Los evaluadores solo deben aceptar la lectura de trabajos sobre temas que conozcan ampliamente. Si, luego de recibir un trabajo que aceptó leer, el evaluador encuentra que, por alguna circunstancia, no es de su interés o conocimiento debe informarlo al editor para que proceda a reasignar el trabajo.

Independencia. El arbitraje de la revista se realiza bajo un sistema “doble ciego” para garantizar, en lo posible, la independencia y rigurosidad de los conceptos. Si en algún punto de la lectura del trabajo, el evaluador encuentra que hay algún impedimento ético o conflicto de intereses que puedan afectar su concepto, debe informar al editor, sin demoras.

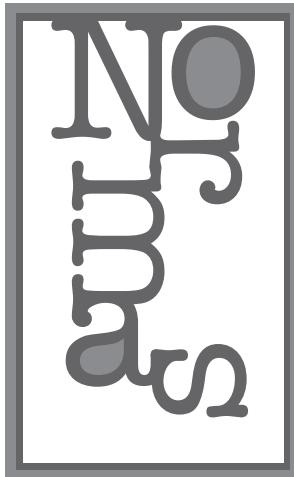
Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor y el editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

Diligencia. Los evaluadores deben pactar un plazo razonable con la revista, de acuerdo con sus circunstancias y disponibilidad de tiempo. Si, en el desarrollo de la evaluación, el cumplimiento del plazo de entrega resulta inviable, el evaluador debe informar al editor para reorganizar el cronograma inicialmente pactado. La respuesta oportuna a los autores depende también de la colaboración de los evaluadores.

Seguimiento. Los evaluadores deben procurar apoyar al editor para la verificación de versiones corregidas de los trabajos. El aporte del evaluador en este proceso permitirá que la versión que llegue a los lectores de la revista sea la mejor posible.

Suplantación. El editor y su equipo llaman a un evaluador a participar en la lectura de un trabajo luego de analizar su formación académica, trayectoria y experiencia en investigación y publicaciones. No es aceptable que un evaluador, luego de asumir la lectura de un trabajo, transfiera la responsabilidad de la evaluación a un tercero (ej. coinvestigador, estudiante de posgrado, etcétera).

Uso de información. Los trabajos que el evaluador recibe, en su mayoría, son inéditos y originales. Cualquier uso o apropiación indebida de los planteamientos, información o apartados de texto de los trabajos que recibe, será considerado como una falta ética de suma gravedad.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Scope and editorial policy

LTHC has formulated policies that serve to guide its editorial project and to define the context for interacting with its partners.

Service to the discipline. The journal aims to validate and disseminate knowledge in Literary Studies. Its focus is academic and it promotes debate, critical proposals and research in the area.

Editorial structure. The journal is composed of two areas: the editorial board and the managing editors. The editorial board includes the editor in chief and three academic support committees (internal advisory committee, editorial committee and scientific committee). All the committees are comprised of research professors from various fields of literary studies. The managing editors include the editor responsible for the editorial coordination and his/her respective editorial assistants. The team also includes associate academic editors or editors invited to lead special editions.

Management and editing. The journal will ensure that its editorial management and all processes, including the editing of the issues, are clear and efficient. The editorial team will maintain direct and fluid communication with its different partners to facilitate the reception, evaluation and decision of work submitted to the journal.

Peer-review process. All work submitted to the journal shall be subject to peer review. Articles are evaluated through a “double-blind” peer review

system with the participation of expert researchers in the topic. Generally, every article is read by two or three reviewers before a decision is made on its publication. Notes and translations are evaluated by an external reviewer or by a member of the editorial committee. Evaluation of reviews or interviews will also be conducted by a single reviewer, who can be one of the editors of the journal. Work published in the special issues will not have any priority in the evaluation process; they will be treated under the same criteria as the miscellaneous issues.

Also, work proposed by the editor or any partner that belong to the editorial board or is a managing editor will be evaluated under equal conditions in accordance with protocols to ensure a “blind” and independent peer review.

Conflict of interest. The journal will ensure that the different partners participate in the most independent manner possible so as not to affect the academic and editorial processes and their results. Authors and reviewers must disclose potential conflicts of interest that have and that can compromise the peer review or affect the quality of the contents that are published.

Confidentiality. The details of the evaluation process of the work and the identity of those involved shall only be known by the journal’s team, not by third parties. The identity of the reviewers will always be held in reserve, as indicated by the “double-blind” peer review system.

Publication costs. The journal has no commercial purposes and is supported with resources from the School of Human Sciences at the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá. The entire publication process has no cost to the authors.

Access to our contents. The journal is published in open access, in its online version, under a *Creative Commons* license of “attribution, non-commercial, no derivatives” (BY-NC-ND), through an *Open Journal Systems* platform at: www.literaturathc.unal.edu.co. Self-archiving is allowed, in the editor’s version, from personal webpages or from institutional or thematic open access repositories. However, we also suggest to link or to provide the DOI (digital object identifier) to every work published in the journal. The journal can be considered as a “blue” publication, according to the Sherpa Romeo classification.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version that is available by subscription (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retractions, corrections and withdrawal of published texts. If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

Ethics. The journal has formulated a code of ethics for authors and reviewers which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the *Committee on Publication Ethics* (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

Form and preparation of manuscripts

Below, we describe the types of articles that are published in LTHC:

Articles. The articles are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates in the discipline. Their length ranges between eight thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references.

Notes. These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references.

Bibliographical reviews. These are informative texts which take a critical approach to one or several texts that are of interest to the community of literary studies. Priority is given to texts published in the two years prior

to the moment of submission to the journal. Their length ranges between two thousand words (minimum) and three thousand words (maximum).

Translations. The translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

Interviews. These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar, about his/her work, trajectory or about current and controversial issues in the field of literature.

Originality. The works that the authors submit to the journal must be their own original creations that respect copyrights and must not have been published in other media or in other languages (except in the case of translations).

Earlier works diffused as grey literature, preprints, in institutional repositories or personal or institutional websites would not in principle constitute a disqualification for publication in the journal but authors must indicate when and under what conditions such a pre-publication or preliminary diffusion has been made.

Languages. The journal publishes articles and notes written in Spanish, English, Portuguese and French.

Format. Work should be sent in Word format, without restrictions (fully editable). Tables and figures that accompany the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 600 dpi in JPEG files.

Submissions. Authors must submit their work by email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the *Open Journal Systems* platform of the journal (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will not be accepted or processed.

Information on the authors. Each one of the authors must attach a summary or full version of his/her resume with submission of the work. In addition, the first page of the work must include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliated department and University or organization, city, country, institutional e-mail.

Example

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: psimonson@unal.edu.co.

Title of the work. The title of the work must be concise and correspond to the subject covered.

Abstracts and key words. Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: (1) what is the purpose of the article?; (2) how are the subjects or the contents in the article logically developed?; (3) what is the main point of view of the author or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions, repercussions or aspects to highlight and of interest to the reader?

The notes abstracts will be no longer than 100 words long in the original language in which they are written. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues that are addressed.

Key words accompanying the abstract must be between three (minimum) and six (maximum) and like the title, must correspond to the content that is developed in the text.

Body of the text. The organization of the contents depends on the intention of the text and on the form in which the author aims to most effectively reach the readers. We are not suggesting here a unique format for an article of research, reflection, or review in literary studies. However, authors must always seek clearly in their approaches. It is important that the reader understand the message of the article clearly, understand its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents is not an obstacle to this.

Tables and figures. The tables or figures included in the work must be referenced in the body of the text next to where the reference is made. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above, with the source below. For figures, both the number and the title and source are indicated below.

Footnotes. The use of footnotes in the body of the text can be justified for two purposes: 1) to indicate to the reader a reference, text or author

which expands or deepens the subject being treated; (2) to clarify or give additional information that may be useful to the reader.

Acknowledgements. If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at the end of the work (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

Citation and reference style. The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the final reference list of that must appear in each work.

In-Text citations

The **MLA** style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, only the number of page after the citation may be included:

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be

included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics and article or chapter titles in quotation marks:

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are multiple entries from the same author in the list of references, and the author’s name is not mentioned in the referenced text or section, the last name can also be included in the parenthesis to avoid confusion, separated by a comma:

(Naipaul, “The Heart” 101)

When there are two or more different authors but with the same name in the list of references, the initial of the name can be included for each citation in the body of the text to distinguish the source (or even the full name, if the initials are the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

To cite dramatic works, the numbered act, scene and verse can be included in parentheses, each item separated by a period, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be includes, then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

Reference list citations

The *MLA* it is important to confirm and indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). The proper monitoring of this citation style imples that authors follow in detail the indicated conventions and orthographic signs and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Some examples of the most common cases in the references are offered below:

Book

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Print.

Book chapter

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Print.

Journal article

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Print.

Electronic article

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. March 3, 2014.

Authors must ensure that reference list and the citations made in the body of the text match perfectly. A reference which has not been used in the body should not be included in the reference list, nor should a source included in the text be omitted from the list.

Each bibliographic entry is organized in alphabetical order by last name.

Ethical Issues

Authors

To participate in the journal, authors must take into account the following considerations:

Guidelines and care of the texts. The journal has formal rules for the presentation of works which authors must read, understand and follow. The journal does not receive drafts of work but final versions carefully reviewed

by their authors. Delivery of coherent texts, written with care, is a factor that is valued positively in the evaluation.

Exclusivity in the submission. Articles submitted to the journal must not have been submitted simultaneously to other journals. This would compromise the originality of the work and rights of publication. If at some point in the process, authors consider that they must submit their article to another journal, they should first consult with the editor in order to formalize the withdrawal.

Plagiarism. The use of texts of other authors by incorporation of complete sections in their own work, reproduction of fragments or paraphrase, without proper citation or the necessary permissions, is not acceptable.

“Self-plagiarism”. The submission of texts that already have been published earlier, in their original language or other languages, fully or partially, is not acceptable. The contribution of a work to the field of literary studies should not be the same, or very similar, to that of other publications of the author.

Co-authorship. The publication of co-authored works is not a usual practice in literary studies. But, when this occurs, the crediting of authorship to those who have not had a real participation in writing process should be avoided. An author is someone who has made a substantial contribution to the text, the design and development of the research or discussion that motivates it, and who has been directly involved in writing drafts, corrections and revisions that lead to the final version.

Diligence. Authors must comply with requirements arising from the peer review and publication process: corrections suggested by the peers, delivery of revised versions, responses to observations (copy editing, design and page layout, proofreading), and approval of final versions. This must be done within the timeframe agreed on with the journal.

Contribution of the work. The purpose of publishing an work is almost always to establish a dialogue with readers. In the case of academic work those readers are, mostly, in the community of the area: professors, researchers, undergraduate and graduate students. The effectiveness of such dialogue depends on the coherence and strength of the arguments and the contribution proposed with respect to a horizon of viewpoints and texts. We invite authors to make their work a contribution to literary studies, to have

critical positions, to generate stimulating dialogues, to raise or to resume discussions of interest to contemporary readers.

Reviewers

Suitability. Reviewers should only accept the reading of works on subjects that they know well. If, after receiving an article for read, the reviewer discovers that, for some reason, it does not correspond to his/her interest or knowledge, he/she must so inform the editor in order to reassign the work.

Independence. The peer-review process of the journal is performed under a “double-blind” system to ensure, as far as possible, the independence and thoroughness of the opinions. If at some point in the reading of the paper, the reviewer finds that there is some ethical impediment or conflict of interest that may affect his/her opinion, the editor must be so informed without delay.

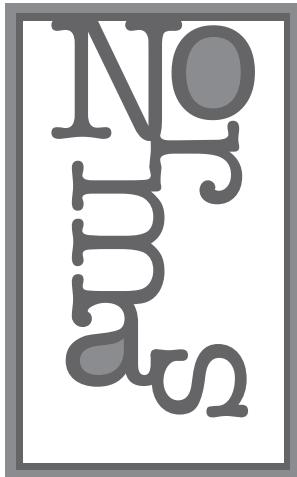
Content of the evaluations. Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. Authors must be able to revise, correct or validate their work from the comments received. The editor must be able to make an argued decision about the publication or rejection of work based on the recommendations of the reviewers.

Diligence. Reviewers must agree on a reasonable timeframe with the journal, according to circumstances and availability of time. If, during the evaluation, compliance with the delivery time is unfeasible, the reviewer must inform the editor to rearrange the schedule initially agreed upon. The timely response to the authors also depends on the collaboration of the reviewers.

Follow-up. Reviewers should also seek to support the editor in verification of corrected versions of the work. The contribution of the reviewer to this process will allow the best possible version to reach the readers.

Substitution. The editorial team invites a reviewer to participate in the reading of an article after reviewing his/her academic training, background and experience in research and publications. It is not ethical for a reviewer, after accepting to read an article, to transfer the responsibility for the evaluation to a third party (e.g. co-researcher, graduate student, etc.).

Use of information. The work a reviewer receives is, mostly, unpublished and original. Any use or misappropriation of the topics treated, information or sections of text from the work received will be considered a very serious ethical misconduct.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Escopo e política

A LTHC formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

Serviço à disciplina. A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

Estrutura editorial. A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

Gestão e edição. A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.

Processo de arbitragem. Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

Conflito de interesses. A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

Confidencialidade. Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

Financiamento e custos de publicação. A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

Acesso aos conteúdos. Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: www.literaturathc.unal.edu.co. Os autores podem fazer o autoarquivamento, na versão do editor, dos trabalhos que publicarem na Revista; contudo, sugerimos que o autor mencione o link da nossa página web, onde foi publicado esse trabalho, em suas páginas pessoais ou

repositórios institucionais e acadêmicos. A Revista pode ser considerada uma publicação “azul” quanto à classificação de Sherpa Romeo.

Para os leitores que preferirem, a Revista edita uma versão impressa que pode ser adquirida sob a modalidade de assinatura (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retratações, correções e retirada de textos publicados. Se após a publicação de um texto na revista, é descoberto que tem graves erros que comprometem seus conteúdos, se há evidência de plágio ou de que foi publicado previamente sem que o editor fosse notificado, será emitida uma retratação e se colocará uma nota em seus metadados e em todas as páginas do artigo. Além disso, se depois da publicação for detectado que o texto tem um erro involuntário que afeta, parcialmente, sua integridade, poderá ser emitida uma correção para ser publicada na revista e ela será incluída na versão digital do texto.

Finalmente, se um texto apresenta um problema ético sério, que tem repercussões legais, poderá ser retirado da revista após publicado, em sua versão digital, e tão só serão mantidos os seus metadados com uma nota de esclarecimento da razão de sua retirada.

Ética. A Revista formulou um código de ética para autores e avaliadores que pode ser consultado na última seção deste documento, o qual contém as orientações do *Committee on Publication Ethics (COPE)* quanto às boas práticas de publicação e à resolução de possíveis conflitos.

Forma e preparação de manuscritos

A seguir, descrevemos os tipos de trabalhos que são publicados na LTHC.

Artigos. São textos de caráter expositivo, argumentativo ou de reflexão, produto de pesquisas ou revisões exaustivas da bibliografia pertinente, que fazem uma contribuição original ao tema ou propõem uma posição pessoal e crítica a respeito deste. Os artigos fazem contribuições importantes aos debates da disciplina. Sua extensão varia entre oito mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Anotações. São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Resenhas bibliográficas. São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão varia entre 2.000 palavras (mínimo) e 3.000 palavras (máximo).

Traduções. As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

Entrevistas. São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

Originalidade. Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cincinata, documentos de trabalho (*preprints*), em repositórios institucionais ou páginas web pessoais ou institucionais, em princípio, não constituiriam um inconveniente para sua publicação na Revista; contudo, solicitamos aos autores que nos indiquem quando e sob que condições essa pré-publicação ou divulgação preliminar foi realizada.

Idiomas. A Revista publica textos em espanhol, inglês, português e francês.

Formatação. Os trabalhos devem ser enviados em Word, sem restrições (completamente editáveis). As tabelas e figuras que acompanham o texto, se for o caso, não devem ser entregues no formato de imagem, mas sim em formato editável. As imagens e fotografias devem ser enviadas numa resolução mínima de 600 DPI em .jpeg.

Envio dos trabalhos. Os autores devem enviar seu trabalho por e-mail (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma do *Open Journal Systems* da Revista (www.literaturathc.unal.edu.co); não serão aceitos nem entrarão no processo de avaliação trabalhos enviados impressos.

Informação dos autores. No momento de enviar um trabalho, cada um dos autores deve anexar seu currículo. Além disso, na página inicial do trabalho, devem fazer uma descrição concisa de seu perfil acadêmico, com

a seguinte informação: nome bibliográfico completo, grau acadêmico mais alto e área, cargo, dependência e universidade ou organização a que estão vinculados, cidade, país, e-mail institucional.

Exemplo

Patricia Simonson, Doutora em narrativa norte-americana do século XIX; professora associada do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Colômbia. E-mail: psimonson@unal.edu.co.

Título dos trabalhos. O título dos trabalhos deve ser conciso e espera-se que corresponda ao tema que tratado no texto.

Resumos e palavras-chave. Os artigos devem incluir um resumo analítico que não ultrapasse 150 palavras. Espera-se que os resumos respondam, em sua estrutura, às seguintes perguntas: 1) Qual é o propósito do artigo? 2) Como se desenvolvem logicamente os temas ou conteúdos no artigo? 3) Qual é o ponto de vista principal do autor ou a contribuição do artigo? 4) Quais são as conclusões, repercussões ou aspectos a ressaltar e de interesse para o leitor?

As anotações terão um resumo de 100 palavras no máximo, no idioma original no qual estejam escritas. Nesse resumo, devem estar claros o propósito da anotação e os temas que serão abordados.

As palavras-chave que acompanham os resumos devem variar de três (mínimo) a seis (máximo) palavras e, assim como o título, devem corresponder aos conteúdos desenvolvidos no texto.

Corpo do texto. A organização dos conteúdos depende da intenção do texto e da forma na qual o autor pretende chegar a seus leitores. Não sugerimos aqui um esquema único para escrever um artigo de pesquisa, reflexão ou revisão nos estudos literários. Contudo, pedimos aos autores para buscarem sempre a clareza em suas proposições. É importante que o leitor receba com nitidez a mensagem do trabalho, que saiba qual é sua contribuição e que a qualidade da escrita ou da organização dos conteúdos não seja um obstáculo para atingir esse propósito.

Tabelas e figuras. As tabelas e figuras que forem incluídas nos trabalhos devem estar referenciadas no corpo do texto e sua localização deve estar próxima à seção na qual se faz a referência. Tanto tabelas quanto figuras devem ter numeração arábica, título e fonte. Para as tabelas, seu número

e título vão na parte superior e a fonte na inferior. Para as figuras, tanto o número quanto o título e fonte são indicados na parte inferior.

Notas de rodapé. O uso de notas de rodapé no corpo do texto pode ser justificado para dois propósitos: 1) indicar ao leitor uma referência, texto ou autor que permita ampliar ou aprofundar no tema que está sendo tratado; 2) fazer esclarecimentos ou dar uma informação adicional que pode ser útil para o leitor.

Agradecimentos. Se o artigo ou a anotação surgirem de um projeto de pesquisa financiado por uma universidade ou organização, ou, se o autor considerar que deve mencionar aqueles que, de alguma forma, contribuíram na pesquisa ou na escrita do texto, pode incluir ao final do trabalho (depois da lista de referências) uma seção de agradecimentos. Espera-se que estes não ultrapassem 100 palavras.

Estilo de citação e referências. A Revista segue as normas da *Modern Language Association (MLA)* para citar no texto e para construir a lista de referências que deve aparecer em cada trabalho.

Como citar no texto?

O estilo *MLA* usa a chamada citação “parentética” para fazer uma referência a um autor ou texto dentro do corpo do texto.

Por exemplo, se for um texto citado literalmente, a fonte deve ser incluída entre parênteses, com o sobrenome do autor e o número de página, sem sinais ortográficos, separados por um espaço.

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Se o autor do texto for mencionado e não ambiguidades, pode-se incluir só o número de página depois da citação:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

No caso de vários trabalhos de um mesmo autor serem citados dentro de um parágrafo, pode-se incluir entre parênteses um fragmento do título da obra, com a página que corresponda, para diferenciar cada referência. Se se tratar de um livro, deve-se pôr em itálico e, se for um artigo ou capítulo, entre aspas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Se estiverem sendo citadas várias obras de um autor ou houver várias entradas do mesmo autor na lista de referências e não for mencionado seu nome no texto, também pode-se incluir o sobrenome entre parênteses para evitar confusões, além de estar separado por uma vírgula:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quando, na lista de referências, houver dois ou mais autores diferentes, mas com um mesmo sobrenome, pode-se incluir a inicial do nome cada vez que for citado no corpo do texto para diferenciar a fonte (ou inclusive o nome completo, se chegassem a coincidir as iniciais):

(C. Hernández 24) e (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) e (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, pode-se incluir o ato, a cena e os versos numerados entre parênteses, separado cada item por ponto, depois do fragmento que estiver citando. No caso de citar diferentes seções de uma obra, deve-se incluir primeiro, entre parênteses, a página ou o intervalo de páginas; em seguida, indica-se o volume, número, capítulo ou seção, separado por ponto-e-vírgula e espaço: (89; cap. 2).

Como construir as referências?

Devemos ressaltar que no MLA é importante indicar o formato da entrada bibliográfica (impresso, digital, web, podcast etc.). Os autores devem seguir detalhadamente as convenções e os sinais ortográficos que são indicados e

onde se indicam (uso de aspas, itálico, dois-pontos, ponto, parênteses etc.) conforme for o tipo de entrada.

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

Livro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editora Universidad de Antioquia, 2003. Impresso.

Capítulo de livro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo xxi, 2005. 95-129. Impresso.

Artigo de revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Impresso.

Artigo eletrônico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 de março de 2014.

Os autores devem levar em conta que a lista de referências dos trabalhos e as citações feitas no corpo do texto devem corresponder perfeitamente. Não se deve incluir na lista uma referência que não tenha sido usada no corpo do texto nem omitir na lista alguma fonte que tenha sido incluída no texto.

A organização de cada entrada bibliográfica será feita pelo sobrenome do autor, em ordem alfabética.

Considerações éticas¹

Autores

Antes de participar da Revista, espera-se que os autores considerem as seguintes observações:

Pautas e cuidado dos textos. A Revista tem normas para apresentação de trabalhos e espera que os autores as leiam, entendam e sigam. Além disso, a Revista não recebe rascunhos de trabalhos, mas sim versões revisadas cuidadosamente por seus autores. A entrega de textos coerentes, escritos com dedicação, é um fator que é valorizado positivamente em sua leitura.

Exclusividade. Os trabalhos que são apresentados à Revista não devem ter sido enviados simultaneamente a outras publicações. Isso pode comprometer a originalidade dos trabalhos e os direitos sobre sua publicação. Se o autor, em algum momento do processo, considerar que deve submeter seu trabalho a outra revista, deve primeiro consultar o editor para formalizar sua retirada.

Plágio. O uso de textos de outros autores por incorporação de seções completas no trabalho, reprodução de fragmentos ou paráfrase, sem que se realize uma adequada citação ou se conte com as licenças necessárias, não é aceitável.

Uso de versões já publicadas ou “autoplágio”. A submissão de textos que já foram publicados em seu idioma original ou em outros idiomas, em conteúdo parcial ou completo, não é aceitável. Espera-se que a contribuição de um trabalho para a disciplina dos estudos literários não seja a mesma, ou muito parecida, à de outras publicações do autor.

Coautoria. A publicação de trabalhos em coautoria não é uma prática usual nos estudos literários. Contudo, quando isso ocorrer, deve-se evitar que apareçam autores que não tenham tido uma participação real na escrita do texto. Um autor é aquele que realizou uma contribuição substancial no texto, no desenho e desenvolvimento da pesquisa, ou da discussão que o motiva e que participou diretamente na escrita dos rascunhos e revisões que levaram à versão final.

Diligência. Os autores devem cumprir com as tarefas que se derivam do processo de arbitragem e publicação: correções sugeridas pelos pares

acadêmicos, entrega de versões ajustadas, resposta a observações da edição (revisão de texto, diagramação e revisão de provas), aprovação de prints finais.

Contribuição dos trabalhos. O propósito de publicar um trabalho surge, quase sempre, da intenção de ter um diálogo com os leitores. No caso dos trabalhos acadêmicos, esses leitores estão, em sua maioria, na comunidade da área: professores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação. A efetividade desse diálogo depende da coerência, da solidez dos argumentos e da contribuição proposta a respeito de um horizonte de pontos de vista e de textos. Convidamos os autores a fazerem de seus trabalhos uma contribuição aos estudos literários, a terem posições críticas, a gerarem diálogos estimulantes, a proporem ou retomarem debates de interesse para os leitores contemporâneos.

Avaliadores

Idoneidade. Os avaliadores só devem aceitar a leitura de trabalhos sobre temas que conheçam amplamente. Se, após receber um trabalho que aceitou ler, o avaliador constata que, por alguma circunstância, não é de seu interesse ou área de conhecimento, deve informar o editor para que este designe o trabalho a outro avaliador.

Independência. A arbitragem da Revista é realizada sob o sistema “duplo-cego” a fim de garantir, na medida do possível, a independência e rigorosidade dos conceitos. Se, em algum ponto da leitura do trabalho, o avaliador constatar que há algum impedimento ético ou conflito de interesses que possam afetar seu conceito, deve informar o editor, sem hesitar.

Enfoque dos conceitos. Espera-se que os avaliadores abordem os trabalhos a partir de uma perspectiva acadêmica, rigorosa e coerente. Os conceitos muito superficiais, pobres em argumentos para aprovar ou recusar um trabalho, não são aceitáveis. Os resultados da arbitragem devem ser úteis para o autor e editor. O autor deve poder repropor, corrigir ou validar seu trabalho, graças aos comentários que receber. O editor deve poder tomar uma decisão argumentada sobre a publicação ou recusa de um trabalho, com base nas recomendações dos avaliadores.

Diligência. Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se, no desenvolvimento da avaliação, o cumprimento do prazo de entrega se

tornar inviável, o avaliador deve informar o editor para este reorganizar o cronograma estabelecido. A resposta oportuna aos autores depende também da colaboração dos avaliadores.

Seguimento. Os avaliadores devem procurar apoiar o editor para a verificação de versões corrigidas dos trabalhos. A contribuição do avaliador nesse processo permitirá que a versão que chegar aos leitores da Revista seja a melhor possível.

Suplantação. O editor e sua equipe chamam um avaliador a participar na leitura de um trabalho após analisar sua formação acadêmica, trajetória e experiência em pesquisa e publicações. Não é aceitável que um avaliador, depois de assumir a leitura de um trabalho, transfira a responsabilidade da avaliação a um terceiro (copesquisador, estudante de pós-graduação etc.).

Uso de informação. Os trabalhos que o avaliador receber, em sua maioria, são inéditos e originais. Qualquer uso ou apropriação indevida das proposições ou seções de texto dos trabalhos que recebe será considerado como uma falta ética de suma gravidade.

perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica busca fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos. El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

perífrasis hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.
- LatAm-Studies - Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.

Editora general: Francia Helena Goenaga

Asistente editorial: Margarita Pérez

Comité Editorial / Comité Científico

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELLO
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JERÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
HUGO RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
LILIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JÁUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADIA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

anclajes

Revista del Instituto
de Investigaciones
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso.
Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual.
Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (IIILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

Directora: Graciela Salto

Codirector: José Maristany

Redacción y administración:

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)
Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,
<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>



Instituto de Investigaciones
Literarias y Discursivas



ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFIA
PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

ALPHA es una publicación semestral del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, que incluye artículos, notas, documentos y reseñas sobre literatura, lingüística, filosofía, artes, estudios culturales y teoría crítica.

Indizada en: Arts and Humanities Citation Index (Thomson Scientific), en The MLA International Bibliography, SciELO-Chile (Conicyt), LATINDEX, EBSCO, PROQUEST, EDITORIAL OCEANO, Servicios de Información Internacional (IIS), CLASE, DIALNET y en The Directory of Periodicals (USA).

Suscripciones y envío de manuscritos
revistaalpha@ulagos.cl

Revista de
**LITERATURAS
MODERNAS**
MENDOZA - ARGENTINA



La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)*, ISSN 0556-6134, es una publicación del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina).

Está dedicada a la difusión de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Fundada en 1956 como publicación anual, desde 2013 aparece semestralmente.

También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar).

Está indizada en el catálogo de Latindex.

Recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas a un proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador.

Las pautas para la presentación de trabajos y más información pueden leerse en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>

Para comunicarse con el Comité Editorial, escribir a
revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

CUADERNOS DE LITERATURA DEL *Caribe e Hispanoamérica*

Convocatoria Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica. Número 27, enero-junio 2018

Presentación del número

El número 27 de la Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica busca revisar las temáticas recurrentes en la literatura caribeña e hispanoamericana producida a partir del siglo XX. Se trata de un mirada panorámica de las preocupaciones que han asaltado a nuestros escritores y performers en el período de construcción y consolidación de sus naciones. Se pretende de esta forma rastrear algunas de las maneras en que ellos han convertido en material estético diversos temas de otros campos y áreas de la sociedad y la cultura.

Líneas de interés de este número

- *Trabajos sobre un tema desarrollado en una obra literaria de un autor del Caribe o Hispanoamérica.*
- *Trabajos sobre una temática presente en varios autores del Caribe o Hispanoamérica.*
- *Ánalisis de la evolución de uno o varios temas en la literatura del Caribe e Hispanoamérica en el período estipulado para esta convocatoria.*
- *Revisões a la tradición crítica literaria caribeña relacionadas con el tema de este número.*

Fecha límite recepción de artículos

30 de agosto de 2017. Notificación artículos aprobados: 10 de octubre de 2017.

PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 19, N.º 2 • July-December 2017

Departamento de Lenguas Extranjeras

www.profile.unal.edu.co | rprofile_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Psicología

Vol. 26, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Psicología

www.revistacolombianapsicologia.unal.edu.co

revpsico_fchbog@unal.edu.co

Forma y Función

Vol. 30, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Lingüística

www.formayfuncion.unal.edu.co | fyl_fchbog@unal.edu.co

Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía

Vol. 26, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Geografía

www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co | rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 44, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Historia

www.anuariohistoria.unal.edu.co | anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 19, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Literatura

www.literaturathc.unal.edu.co | revliter_fchbog@unal.edu.co

PUNTOS DE VENTA

UN la librería, Bogotá

Plazoleta de Las Nieves

Calle 20 N.º 7-15

Tel. 3165000 ext. 29494

Campus Ciudad Universitaria

Edificio Orlando Fals Borda (205)

Edificio de Posgrados de Ciencias

Humanas Rogelio Salmana (225)

Auditorio León de Greiff, piso 1

Tel.: 316 5000, ext. 20040

www.unlalibreria.unal.edu.co

libreriaun_bog@unal.edu.co

Facultad de Ciencias Humanas

Portal de revistas Universidad Nacional de Colombia

WWW.REVISTAS.UNAL.EDU.CO

Ideas y Valores

Vol. LXVI, N.º 163 • abril 2017

Departamento de Filosofía

www.ideasyvalores.unal.edu.co | revideva_fchbog@unal.edu.co

Revista Maguare

Vol. 30, N.º 2 • julio-diciembre 2016

Departamento de Antropología

www.revistamaguare.unal.edu.co | revmag_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Sociología

Vol. 40, N.º 1 • enero-junio 2017

Departamento de Sociología

www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co

revcolso_fchbog@unal.edu.co

Trabajo Social

N.º 18 • enero-diciembre 2016

Departamento de Trabajo Social

www.revtrabajosocial.unal.edu.co | revtrorasoc_bog@unal.edu.co

Desde el Jardín de Freud

N.º 17 • enero-diciembre 2017

Revista de Psicoanálisis

www.jardindefreud.unal.edu.co | rpsifreud_bog@unal.edu.co

Todas nuestras revistas académicas

se pueden consultar en línea

bajo la modalidad de acceso abierto.

DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIÓN

Siglo del hombre Editores

Cra. 31A # 25B-50

Bogotá, Colombia

PBX: 3377700

www.siglodelhombre.com

CENTRO EDITORIAL

Facultad de Ciencias Humanas

Ciudad Universitaria, ed. 205

Tel: 3165000 ext. 16208, 16212

editorial_fch@unal.edu.co

www.humanas.unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica vol. 19, n.º 2 / 2017

EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARÁCTERES MINION.

SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ

EN XPRESS ESTUDIO GRÁFICO Y DIGITAL S.A.

