

María Mercedes Carranza en inglés. Perspectivas de un traductor

Michael Sisson
msisson@alltell.net

Ohio University
Departamento de Lenguas Modernas

Resumen

Entre los desafíos que enfrenta el traductor de la poesía de María Mercedes Carranza, se destacan las alusiones paratextuales e intertextuales, que por su especificidad histórica y cultural resisten el proceso de traducción. Al mismo tiempo existen aspectos estéticos y universalizantes que sirven como contrapeso a tales resistencias. En la interacción de estas fuerzas contrarias el traductor encuentra un espacio para realizar su trabajo.

Mi introducción a la lírica de María Mercedes Carranza ocurrió en una visita de Juan Carlos Galeano, quien visitó mi universidad hace dos años para dictar una conferencia sobre la Violencia en Colombia. Entre otras cosas, nos presentó una muestra de sus traducciones de algunos poemas del último libro de Carranza (2000), *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. En esos textos encontré algo poco frecuente: Una poesía de protesta social dotada de gran sutileza y belleza: un paisaje despoblado, o mejor dicho poblado, pero de muertos, construido a base de imágenes sacadas de la naturaleza, como en el *haiku* japonés.

Fascinado, decidí probar mi suerte en la traducción de algunos de esos poemas, sin mayores ambiciones. Debo de mencionar que yo tenía dos libros de poesía en traducción y varios poemas sueltos ya publicados en revistas. Entre mis traducciones publicadas figuraban los poetas José Emilio Pacheco, Omar Lara (de Chile), Oscar Rivera Rodas y Pedro Shimose (estos últimos de Bolivia). Pero en aquel momento la traducción de *Las moscas* era un ejercicio de puro placer, sin interés de publicación.

Con la experiencia que ya tenía, debía de haber recordado que los textos aparentemente sencillos son en general los más difíciles de interpretar, pero me seducían su belleza y su fuerza, y seguí adelante. Después de haber terminado algunos poemas, se las enseñé al Dr. José Eduardo Jaramillo Zuluaga, quien me animó a traducir otros más. Al mismo tiempo él obtuvo la autorización de Melibea Garavito Carranza para hacer editar estos textos en los E.U. La cuestión de la autorización es muchas veces el mayor obstáculo para la realización de un proyecto de traducción, y con ese obstáculo ya superado, estaba motivado a traducir el libro entero con el fin de hacerlo publicar. Desde ese momento me sentí comprometido con la poesía de María Mercedes.

Naturalmente el proceso mismo de la traducción presenta sus propios obstáculos. El mayor de éstos ha sido el contexto socio-histórico que suponen estos textos: contexto que es esencial a su captación cabal, y que el lector colombiano dará por sentado, pero que es ajeno al lector norteamericano. En *El canto de las moscas* los elementos paratextuales, es decir los títulos, los subtítulos y las dedicatorias, sirven como vínculo entre el texto y el mundo (Genette, Gérard, 1982). La designación de cada poema como un “Canto”—Canto 1, Canto 2, Canto 3, etc.—es como un regalo de Carranza a sus futuros traductores, porque la asociación de la palabra “Canto” con la poesía narrativa, como la de Dante o Ercilla, es universal en la literatura de Occidente. Y en efecto la narratividad de estos textos breves está indicada en el subtítulo del libro: es una “versión,” una manera de contar una serie de “acontecimientos”: una colección de historias alusivas y evocativas.

El problema surge entonces en el segundo elemento de cada título, el nombre de un pueblo colombiano donde ocurrió una masacre de inocentes. Estos topónimos son alusiones a una gran narrativa histórica, una especie de texto social que en Colombia se conoce como La Violencia. Los topónimos sirven pues como nexo crucial entre el texto lírico y el mundo que lo circunda. Cada elemento, texto y paratexto, le da sentido al otro. Pero los topónimos, vocablos como Soacha, Ituabú, Necoclí, son en general intraducibles, y los que sí son traducibles llegan a ser problemáticos si su significado forma parte del proceso de significación del poema, como veremos en el Canto 11, “Vista Hermosa”:

quemada, yerta
solitaria
flor del páramo.
Así
Vista Hermosa.

El título que aparece al principio adquiere en su reiteración final un nuevo significado irónico. En casi todos los poemas de *Las moscas* el topónimo del título se reitera en el texto poético; lo que hace de “Vista Hermosa” un caso especial es el hecho de que el topónimo es traducible, y que su significado es indispensable en el proceso de significación del texto. Si lo dejamos en su forma original, se perdería la ironía que surge del contraste entre lo bello de la promesa inicial y lo grotesco de la escena descrita será perdida. Pero si lo traducimos, perderíamos entonces la identidad con el título, y de ahí la referencia al mundo más allá del texto se perdería. La solución que elegí para conservar tanto la ironía como la referencialidad fue añadir otro verso nuevo al poema, dejando intacto el topónimo original pero seguido de su eco en inglés, cosa que algunos sin duda considerarán un delito mayor.

The tall, spectral
stalk,
burnt, inert,
solitary flower
of the high barren plain.
Such
is Vista Hermosa,
“Beautiful View.”

“Vista Hermosa” es el poema más largo del libro; consiste de sólo siete versos, entre los cuales alternan versos de cinco sílabas con otros aun más cortos. Todos los textos de este poemario son breves, muchos con versos de cinco o siete sílabas; predominan los sustantivos y las imágenes sacadas de la naturaleza. Por eso los críticos han postulado una semejanza formal con el *haiku* (Kearns). Puesto que éste es una de las formas poéticas más reconocibles del mundo (ha sido cultivado en lengua española desde 1919, por poetas tales como Octavio Paz y Jorge Luis Borges, y en lengua inglesa con igual o mayor entusiasmo) (Higginson, 1985), para mí este aspecto universalizante se oponía a las resistencias de los topónimos y así facilitaba la transferencia cultural de los textos.

Los poemas de *Las moscas*, como la mayoría de los *haiku* escritos en Occidente, no se adhieren al patrón silábico 5-7-5, pero crean una impresión de *haiku* u otras formas japonesas como el *tanka*, y esto es lo importante para el lector. De tal impresión surgen ciertas expectativas que la poeta puede o satisfacer o violar.

Para mí, como traductor, la sugestión del *haiku* daba la pauta para un lenguaje poético apropiado para mi traducción. El uso del lenguaje típico del *haiku* en inglés posibilitó las tensiones y contrastes que existen en los textos de Carranza entre la naturaleza por un lado y los rastros de la violencia humana por otro. En este caso, pues, la forma cruzaba las barreras que lo históricamente específico del contenido interponía entre el poema y el lector anglosajón. Lo haikuesco mediaba entre las dos culturas porque las expectativas que crea el género son igualmente válidas para ambas.

Las relaciones entre texto y título, escritura y realidad, Canto y acontecimiento, son esenciales en la lectura de *Las moscas*. Sin una comprensión de las alusiones paratextuales a la narrativa de La Violencia, éste sería un libro bien diferente. Pero gran parte de la materia lingüística que conecta el poema con la realidad resiste la traducción. El verdadero desafío del traductor de este libro es comunicar de alguna manera la relación entre la narrativa del mundo real y su evocación poética, sin agregar otro nivel paratextual en forma de notas o prefacios. En las revistas literarias, se presume que el poema debe leerse sin mayores explicaciones, y creo que la poca suerte que he tenido en hacer publicar estos poemas en revistas de poesía norteamericanas se debe en parte a las particularidades y localizaciones de geografía, historia y cultura. Mi colega, el Dr. José Eduardo Jaramillo Zuluaga, ha escrito una excelente introducción a estos poemas que los pone exactamente en su contexto histórico-narrativo, y creo que lo que hace falta ahora es editarlos en un libro junto con esa introducción.

La segunda etapa de mi inmersión en la lírica de Carranza comenzó al leer la colección *De amor y desamor* (Carranza, 2003), donde encontré otra María Mercedes: personal, dolorida, apasionada, angustiada. La poesía amorosa me ha interesado desde hace tiempo; hace años escribí un ensayo sobre “Eros y exilio en la poesía amorosa de Pedro Shimose” (Sisson, 1997), y el tema sigue fascinándome. En María Mercedes Carranza encontré una franqueza refrescante y poco frecuente en la lírica femenina

hispanoamericana, en cierto modo parecida a lo que vemos en algunas poetas de mi país, como Erica Jong y Sharon Olds.

En la poesía amorosa, desamorosa y erótica de Carranza el traductor enfrenta dos desafíos principales: reproducir el tono matizado, delicado, sutil e irónico del texto original, y manejar las varias alusiones intertextuales. Del primero no puedo decir mucho porque es un proceso intuitivo que para mí resiste la explicación lógica. Pero del segundo, puedo ofrecer un ejemplo.

Antes de eso, debería de mencionar que la intertextualidad no es siempre problemática; el poema “Quiero bailar con Ulises” (Carranza, 1991) no presenta ninguna dificultad porque, como el Canto de Dante o las convenciones del *haiku*, el intertexto es univocal, por lo menos en Occidente. Pero en el caso de “Si quiere Amor que siga sus antojos,” (Carranza, 2003) del libro *Hola, Soledad* (1987), el título alude al poeta del Siglo de Oro Lupericio Leonardo de Argensola, de quien ni se ha oído hablar en el mundo literario anglosajón.

El lenguaje del texto poético de Carranza es directo, duro y desnudo, y oponía pocos obstáculos a la traducción. Otra vez era el título lo que me daba trastornos. Con el objetivo de encontrar una frase equivalente en la poesía inglesa, revisé antologías y diccionarios de citas. Consulté con colegas. Una noche muy tarde llamé a mi propio hijo en Baltimore, estudiante de posgrado y especialista en poesía inglesa del siglo XVI. Al no encontrar una frase hecha que pudiera sustituir a la que había escogido María Mercedes, traté de confeccionar una falsa cita, una frase que expresara el sentido del soneto de Argensola con léxico, sintaxis y tono típicos de la poesía inglesa de la época. Tras considerar varias opciones, tales como “If Love Would Have Me Follow Its Caprices,” llegué a la conclusión de que lo importante no era llamar la atención del lector al lenguaje arcaico, el significante, sino conectarse con el significado del intertexto. Busqué en el soneto otro verso que resumiera mejor este significado, sin hallar ninguno. Al final tenía que aceptar la imposibilidad de darle a mi lector acceso al intertexto, y opté por una traducción literal y prosaica del título, “If Love Wants Me to Do Its Will.”

Por último quisiera hablar brevemente de la poesía que se podría llamar “política,” el último género que traté de traducir, una poesía crítica y contestataria.

Estos poemas me apetecían por su manera de cuestionar la realidad y la ideología nacionales con destreza, humor y sarcasmo.

Como en el caso de *Las moscas*, un problema era la falta de conocimientos del fondo histórico-cultural por parte de mi lector, sin el cual no podría captar su esencial ironía. Otra vez la resistencia del verbo local. La crítica socio-política en Carranza está ligada muchas veces al lenguaje que encarna la ideología—por ejemplo en el poema “Cuando la viüda arrancó sus cabellos,” (Carranza, 1991) de su primer poemario, *Vainas y otros poemas* (1972).

Al leer este poema por primera vez, me di cuenta de que me encontraba ante una crítica aguda e irónica de la ideología oficial. Creía que entendía bastante bien su ataque a la hipocresía de las clases adineradas. Pero al sentarme a traducirlo, encontré ciertas dificultades, versos y grupos de palabras como “pérfida salud” que eran imposibles de explicar dentro del contexto del discurso del hablante lírico. El primer borrador de mi traducción era pésimo, casi sin sentido. Debía hacer investigaciones e indagaciones acerca de esas frases anómalas. En un nuevo intento, por fortuna comencé con el epígrafe, una cita atribuída explícitamente al himno nacional. Por medio de la red obtuve el texto completo del himno, en sus 92 versos, y, ¡qué alegría! — Allí estaban todas las frases que me daban dolor de cabeza. El poema era en realidad un texto heterogéneo donde dos voces, la del hablante y la del himno, entraban en pugna.¹ De hecho el título del poema era una condensación de unos versos del himno:

La virgen sus cabellos
arranca en agonía
y de su amor viuda
los cuelga del ciprés...²

Para un colombiano esto será quizás obvio. Pero sería demasiado esperar que el lector anglosajón, aun un lector familiarizado con las literaturas y culturas de Hispanoamérica, reconozca los versos del himno. Es, como en el caso de “Si quiere el

¹ La noción del texto heterogéneo, así como la empleo aquí, se presenta en Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, traducido por Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin: University of Texas, 1981); y en *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, traducido por Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota, 1986).

² Rafael Núñez, “Himno Nacional de Colombia” (1887).

Amor...,” un problema de intertextualidad. Pero lo que cualquier lector sí podrá comprender es la fuerza ideológica que puede tener cualquier himno nacional, y la discrepancia que puede existir entre tal texto de éste y la realidad nacional. Mi tarea pues era doble: primero, llegar a entender las frases insertadas por María Mercedes en el texto poético, en términos de su contexto original; y segundo, encontrar o crear formas lingüísticas equivalentes en inglés.

Después de considerar varias estrategias, opté por la de traducir los fragmentos intertextuales con cierta libertad, usando un estilo en inglés que corresponde al tono elevado del himno, y un léxico que el anglohablante esperaría encontrar en su propio himno nacional. Por ejemplo, en el caso de la ya mencionada “pérfida salud,” que fuera del contexto del himno carecía de significado, recurrí al intertexto y la narrativa a la que aludían esas palabras enigmáticas para llegar a “refuges of cowards,” refugios de cobardes. Así iba creando un lenguaje elevado y arcaizante para los fragmentos del intertexto patriótico, que se yuxtaponía al lenguaje cotidiano y contemporáneo del hablante lírico.

Mi revisión del intertexto resolvió todas mis interrogantes menos una: ¿por qué había una diéresis sobre la *u* en “viüda”? (No aparecía así en la versión del himno que saqué de la red.) Era evidente que no podía pasar por alto ese detalle, puesto que ocurría en dos lugares bien prominentes, en el título y en el primer verso. Era importante, pero, ¿cómo? Para la respuesta pedí la ayuda de un colega colombiano, y así supe que era necesario para que el verso heptasilábico tuviera la cantidad indicada de sílabas. A mi modo de ver, pues, la diéresis era un índice gráfico de la artificialidad del lenguaje del himno en el nivel fonético, el más básico de la lengua, y el menos traducible. ¿Cómo expresar la noción de la artificialidad, la falsedad del lenguaje himnístico distorsionando de manera similar la fonética del inglés? Lo que hice fue mover el acento en la palabra “widow” de la primera a la segunda sílaba, “wi-DOH.” Tal distorsión la indiqué mediante un deletreo fonético no técnico sino convencional y cotidiano—haciéndolo así es posible que haya creado fortuitamente una alusión que no formaba parte del texto original: los videntes del dibujo animado estadounidense “Los Simpson” reconocerán en las letras mayúsculas de esa última sílaba la famosa exclamación Homer Simpson. Me parece que

una referencia a “Los Simpson,” con su actitud crítica e iconoclasta hacia las instituciones de la sociedad norteamericana, no es ajena al espíritu de este poema.

La traducción es a veces un trabajo minucioso que lleva al traductor a lugares inesperados en busca de *le mot juste*. Es un labor que exige paciencia también. Después de casi dos años de leer, investigar, traducir y enviarles mis traducciones a revistas y editoras, todavía no he logrado ver publicado un solo poema. Acaso mis traducciones aún requieran más trabajo; el proceso de la traducción nunca se acaba. Acaso el mercado literario de los Estados Unidos no se interesa tanto en la poesía hispanoamericana como antes. Es cierto que en este país es difícil hacer publicar poesía, y aún más difícil cuando se trata de poesía traducida. Dicho esto, varias revistas literarias están todavía considerando mis traducciones de poemas sueltos de María Mercedes.

Pero para mí el énfasis ha cambiado, de las revistas a un libro. Creo que muchas de las mejores traducciones se producen colaborativamente, y el doctor Jaramillo y yo hemos preparado una propuesta para una antología de la obra de María Mercedes Carranza. Espero que por este medio su poesía llegue a recibir la atención y el aprecio que merece entre el público lector anglohablante.

Referencias

- Alstrom, James J., José Eduardo Jaramillo Zuluaga, *et al.* (1991) *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Bakhtin, Mikhail. (1981) *The Dialogic Imagination*. Tr. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas.
- . *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Tr. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota, 1986.
- Carranza, María Mercedes, *De amor y desamor y otros poemas*. (2003) Bogotá: Editorial Norma,.
- . (2000) ‘El canto de las moscas’. *En Versión de los acontecimientos. Golpe de Dados* 25, No. 150, p. 109).
- , (1991) *Obra incompleta*. Bogotá: Leyva Durán.
- Genette, Gérard. (1982) *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. París, Editions du Seuil.
- Higginson, William J. (1985) *Haiku Handbook*. Nueva York: Kodansha.
- Kearns, Sofia. ‘Political and Toxic Discourse in María Mercedes Carranza’s Latest Poems.’ Online <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/kearns.html>.

Sisson, Michael. (1997) "Eros and Exile: The Love Poetry of Pedro Shimose." En *Bolivian Studies* 7, 49-67.

Abstract

One of the challenges faced by the translator of the poetry of María Mercedes Carranza includes the paratextual and intertextual allusions that resist a translation process due to their specific historical and cultural nature. At the same time, there exist aesthetic and universalizing aspects that balance such resistance. During the interaction of these opposing forces, the translator is able to find room for the development of his work.