

FRANCISCO Y LOS CAMINOS
LA TRADUCCIÓN DE LA PROSA POÉTICA

COLECCIÓN CILAMPA

FRANCISCO Y LOS CAMINOS
LA TRADUCCIÓN DE LA PROSA POÉTICA

Elena Montero Raby



EDICIONES

ESCUELA DE LITERATURA
Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

NOTA PRELIMINAR

Aun en su periodo más temprano, los Estudios de Traducción en Costa Rica han tenido como protagonistas a dos sectores muy bien definidos que han sabido complementarse entre sí a lo largo de los últimos veinte años: por un lado, los académicos e investigadores, principalmente de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional y, por otro lado, los estudiantes de la Maestría en Traducción, que elaboran sus trabajos finales de graduación en aquella misma casa de estudio.

La temática que se ha abordado mediante aquellos trabajos de graduación se ha caracterizado por ser muy variada; no obstante, destacan por su interés cultural para el ámbito de las letras locales aquellos que se han dedicado a la traducción de literatura costarricense. En este sentido, se han realizado estudios de carácter monográfico sobre las traducciones de obras tales como *Pantalones cortos*, de Lara Ríos, o *La tinta extinta*, de Carlos Francisco Monge. También se ha estudiado la traducción propiamente dicha de piezas de autores costarricenses, entre ellas *Concherías*, de Aquileo Echeverría, *Cuentos de angustias y paisajes*, de Carlos Salazar Herrera, *En una silla de ruedas*, de Carmen Lira, *La ruta de su evasión*, de Yolanda Oreamuno o *El ímpetu de las tormentas*, de Alberto Sibaja.

Es con el formato de aquellos trabajos finales de graduación dedicados a la traducción de literatura costarricense que se originó la obra que constituye el presente tomo y que se presenta ahora como el cuarto número de la colección *Cilampa* (segunda serie). Su autora, Elena Montero Raby, inició su trabajo, entonces según la modalidad de traducción e informe de investigación, en el año 2009 como requisito para obtener el grado de Magíster en Traducción por la Universidad Nacional. El desarrollo de aquel proyecto¹ implicó, entre otras muchas cosas, la traducción del poemario *Francisco y los caminos*, del artista plástico y escritor costarricense Francisco Amighetti. Es aquel trabajo de graduación, centrado en sortear los escollos de la traducción de un texto escrito en lo que se ha venido a denominar como «prosa poética», el que sirvió como base para el desarrollo posterior del volumen que se presenta a continuación.

¹ Puede consultarse en la siguiente referencia: Montero Raby, Elena. «*Francisco y los caminos*», de Francisco Amighetti Ruíz. *La traducción de la prosa poética*. Trabajo final de graduación. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica, 2010.

En la propuesta que ahora nos ofrece Montero Raby, se evidencia cómo la autora acude a métodos de carácter hermenéutico para explorar el texto de Amighetti y así identificar aquellos aspectos que resultaban «problemáticos» para el traductor dentro de un texto que se presume como representativo del subgénero prosa poética. Así, la interpretación de las ideas (a veces elididas), de las imágenes y descripciones, de la sintaxis y la puntuación, de las repeticiones léxicas, de las alusiones intertextuales, de la terminología y del lenguaje metafórico, entre otros aspectos presentes en *Francisco y los caminos*, fue el mecanismo del que Elena Montero Raby echó mano ya no solo para descifrar desde su propia óptica el texto original, sino también para plantear y fundamentar —en combinación con un aparato teórico específico— sus decisiones a la hora de abordar la traducción de que aquellos rasgos.

Con el mismo propósito que se plantea el texto original —esto es, la generación y transmisión de sensaciones, sentimientos y emociones por medio de un lenguaje poético cifrado en el interior de una aparente narración— Montero Raby realizó la traducción del poemario del célebre grabador costarricense. Ahora, en las páginas que siguen, la autora expone, mediante una serie de ejemplos comentados, no solo los procedimientos específicos que siguió durante el proceso de interpretación y posterior traducción del original, sino también (a lo largo de la primera parte del volumen) el cuerpo de conocimientos que le fue necesario adquirir de previo y que constituyen un componente fundamental para iniciar el proceso de reflexión (pretraducción) que antecede a cualquier labor de traducción consciente y razonada.

Francisco Vargas Gómez

INTRODUCCIÓN

El subgénero literario de la prosa poética, que lo acogen unos y lo desprecian otros, no ha sido muy ejercido en la literatura costarricense. Es destacable que el escritor y artista plástico costarricense, Francisco Amighetti (1907/1998), haya dedicado parte de su obra a la producción de un tomo que sin duda puede situarse dentro del subgénero en cuestión. En efecto, *Francisco y los caminos* (1963) es ejemplo de prosa poética y, junto con las otras piezas de la obra literaria de Amighetti, constituye una obra importantísima dentro del ámbito literario costarricense que, como muchas otras, continúa a la espera de su debido reconocimiento.

El panorama en cuanto a la prosa poética desde el punto de vista de la traducción y la traductología no es diferente: si bien es cierto la poesía —y la literatura en general— ha gozado de la atención sostenida de practicantes y estudiosos de la disciplina a lo largo de los siglos, el horizonte en cuanto a la traducción de la prosa poética como centro de atención resulta poco menos que desolador. Así, se puede plantear ahora que ha sido precisamente la combinación de ambas situaciones (la relativa desatención de que ha sido objeto *Francisco y los caminos*, por una parte, y aquella aun mayor experimentada por la prosa poética desde el punto de vista de la traducción, por otra parte) lo que ha inspirado y, por qué no, legitimado el desarrollo de las páginas que se presentan a continuación.

Con la redacción de este tomo se procura —mediante el análisis de la teoría disponible y de *Francisco y los caminos* como obra literaria en prosa poética— contribuir, primero, a la comprensión y definición del subgénero y, segundo, a la distinción de una vía (entre muchas posibles) de abordarlo desde la perspectiva traductológica. Con esto en mente, se ha partido del supuesto de que *Francisco y los caminos* es un ejemplo de prosa poética; es justo mediante el intento de traducción de dicho texto que se logra identificar una serie de posibles características atribuibles al subgénero referido, descritas en principio por algunos estudiosos del tema. Proponer una definición operacional y así dar un paso más hacia la definición académica de lo que puede entenderse como prosa poética, abriendo así las puertas a futuros investigadores interesados en el campo de la traducción de textos dentro de dicho género, ha ido de la mano con la idea de alcanzar un entendimiento profundo de lo que puede conllevar el proceso y práctica de la traducción de un caso como el que ahora se aborda. Por otro lado, es preciso desde ya aclarar que el trabajo de traducción reali-

zado se centró sobre todo en producir un texto congruente con la forma y el estilo literario del texto original, con especial interés en su tono poético y las características de la prosa poética. Se entiende entonces que convenir en una definición del término «prosa poética», fundamentada en lo que se identifica como las características literarias del género, haya sido esencial como paso previo a la labor de traducción.

La definición en cuestión se elaboró desde la perspectiva de lo que *no* es la prosa poética, esto es, poesía en prosa. Si el poema en prosa es un texto breve, una unidad, la prosa poética está inmersa dentro de una narrativa; si la poesía en prosa es de formato cerrado y controlado, la prosa poética es espontánea y parece una *desvariación* del autor. Básicamente, aquello que define a una, define a la otra como elementos opuestos. Una vez demarcado tal concepto en términos operacionales, se procede, a partir del mismo y mediante el propio proceso de traducción y su análisis, a identificar una serie de estrategias particulares para realizar la traducción de las especialidades del subgénero tal y como se presentan en el texto traducido, estrategias cuya puesta en práctica y efectividad se ejemplificarán posteriormente mediante la comparación de fragmentos extraídos del texto original y sus respectivas traducciones.

Debe aclararse que bajo ningún punto de vista deben considerarse ni la definición propuesta ni las estrategias de traducción delimitadas como definitivas, sino como adecuadas bajo las circunstancias y a partir del propósito con que se generaron. Si bien se han seguido estrategias específicas, es consabido que en traducción no hay «recetas» unívocas, sino que cada caso demanda adecuación en mayor o menor medida. Tal flexibilidad en cuanto al proceso traductor/creativo es también un aspecto que se desea rescatar y reforzar por medio de este volumen, tal y como obliga la práctica traductológica y traductora moderna. En un género como la prosa poética, que entremezcla características de diferentes géneros literarios, cobra especial importancia la creación: crear un nuevo texto enriquecido por la interpretación de aquel que lee/traduce, cualidad que Paz (1981) resume al plantear que la creatividad es, en traducción, equivalente a fidelidad.

En términos generales, las siguientes páginas se orientan, primero, a identificar las características de la prosa poética a partir de un texto original; segundo, a delimitar una serie de estrategias que eventualmente permitirían producir una traducción que reúna las características de la prosa poética como género y que refleje las particularidades del texto original; y, tercero, a ejemplificar y explicar el proceso de traducción ya realizado. Será evidente que lo que se busca no es otra cosa sino proporcionarle al lector/traductor interesado un asidero funcional sobre aquello que puede entenderse como prosa poética a la vez que ofrecerle una vía para acercarse a un texto de tal naturaleza con miras a su traducción. Se parte entonces de la premisa de que el entendimiento por parte del traductor de un concepto aún ambiguo académicamente hablan-

do implica proporcionarle una herramienta que le permitiría eventualmente discernir los medios y la mejor manera de realizar su tarea.

De conformidad con aquella doble función —la conceptual primero y la operativa después— se ha organizado el presente volumen en dos grandes partes. En la primera de ellas se abordan las consideraciones teóricas preliminares que fundamentan la elaboración de la sección subsiguiente. Con ello en mente, esta primera gran parte se subdivide en tres secciones menores que tratan respectivamente temas fundamentales en este caso. En la primera de ellas se aborda la cuestión del autor y obra aludidos en este trabajo (Francisco Amighetti y *Francisco y los caminos*), con el fin de identificar en la obra no solo elementos que le caracterizan como prosa poética, sino también aquellos que resulten particularmente problemáticos para la labor traductora.

En la segunda sección se trata el asunto de la prosa poética con miras a su caracterización, ello a partir del criterio de Jesse Fernández (1994), María Victoria Utrera Torremocha (1999) y Carlos Francisco Monge (2010 y 2014), sobre los antecedentes del subgénero prosa poética y asuntos relacionados. En esta sección se plantea la definición operacional del subgénero prosa poética, a la que se llega después del análisis practicado sobre el texto original y a partir de las fuentes académicas recién referidas. Tal definición se establece por medio de un proceso comparativo que confronta la teoría ya establecida, lo observado en el texto original y las muy breves anotaciones que tratan específicamente el tema de la prosa poética.

En la tercera sección se establece el punto de partida traductológico desde el cual se emprendió la labor de discernir la manera adecuada para abordar la traducción de la prosa poética. Con tal objetivo, se presentan las consideraciones de renombrados autores en la escena traductológica, a saber, Octavio Paz (1981), Esteban Torre (1994) y Eugene Nida (1964 y 1986).

La sección anterior da paso a la segunda parte del volumen, a lo largo de cuyas páginas se presentan una serie de fragmentos extraídos del texto original junto con sus versiones en inglés o traducciones correspondientes, mediante las cuales se ejemplifican las soluciones planteadas para abordar los diferentes retos que ofrecía la prosa poética de *Francisco y los caminos* a la traductora. En concreto, los ejemplos (original/traducción), por una parte, ilustran algunas de las características que se presumen como características de la prosa poética y, por otra, sirven a la vez como el medio ideal para explicar el proceso traductor llevado a cabo. Al observar y analizar los ejemplos, al lector le será posible determinar las estrategias por utilizar en una eventual traducción de las obras de Amighetti siempre que se realice bajo condiciones muy similares. Una muy breve sección de conclusiones, a manera de apuntes finales, cierra estas páginas.

PARTE I
CONSIDERACIONES TEÓRICAS

acertada, Echeverría afirma pensar que el símbolo de la ventana en la obra de Amighetti no es sino la forma del artista de «retener lo que cambia, lo que se va» (Echeverría, 1955: en línea). Prueba de aquella afirmación es justamente la contraportada de *Francisco y los caminos*, donde el autor mismo afirma que la obra se titula de tal manera porque «[...] abarca todos [los caminos]» (Amighetti, 1980; en todos los casos, prólogo de la segunda edición). También en la contraportada de su libro, Amighetti explicita que no es relevante dónde nacen sus memorias; para él lo importante es situar sus andanzas, «retener lo que cambia». Evocarlas es, para el artista, «devolver[se] para recuperar lo que se había hecho niebla» (Amighetti, 1980: 9).

Amighetti impregna de poesía los hechos cotidianos, normalmente insulsos y automáticos que los hombres realizan. Es a partir de aquellas cotidianidades que el inconsciente colectivo toma forma; justamente, para Amighetti, lo poético está en las «cosas pequeñas» (Montero Raby, 2010), en los rasgos de la colectividad. Un sinnúmero de elementos forman así una unidad literaria muy particular y característica, que a su vez logra agrupar una variedad de géneros literarios para conferir una finalidad particular a un «nuevo subgénero» presente en la obra del artista; se conjuntan entonces lo poético, la libertad expresiva, la renuncia a la narratividad, lo imaginativo, lo arbitrario, la representación de la vida moderna, el lenguaje figurado, la realidad transfigurada, el ritmo y la apariencia gráfica de la prosa (Monge, 2010). De esta manera pone en evidencia no solo lo relevante de la cotidianidad, sino la visión enceguada del hombre ante lo esencial, ante las bases del ser.

2.2. LA MODALIDAD DISCURSIVA

Francisco y los caminos es, pues, un texto perteneciente a la modalidad discursiva denominada prosa poética. En términos generales, es posible identificar en la prosa poética características similares a las del poema, entre ellas el hablante lírico, la actitud lírica, el objeto y el tema. Por otra parte, sin embargo, también las diferencias son significativas. Se da pues la ausencia de elementos formales como la métrica o la rima; por otro lado, y a pesar de que está escrita en prosa, su propósito principal no radica en contar una historia. La prosa poética más bien apunta a transmitir sensaciones, impresiones, sentimientos, formas de ver el mundo (Monge, 2010).

En lo que concierne a Amighetti, su escritura, como su plástica, es el resultado de trabajar con «un estilo vigoroso [...] y más definitivo; [en *Francisco y los caminos*, el autor] busca la precisión que la talla confiere a la sensación y a la imagen» (Montero, 1987: 98). Existe entonces una conexión significativa entre las sensaciones y sentimientos del artista, entre la elaboración de su obra plástica y la redacción de sus memorias y los recuerdos de aquel momento; en esa dinámica una ilustra, más tarde o más temprano, a la otra. De la misma forma en que primero talla las maderas para sus grabados sobre Perú o Argen-

2.4. LOS DESAFÍOS TRADUCTOLÓGICOS

Si la obra o texto original es interesante desde muchos puntos de vista (siendo el primero el literario), en estas páginas lo que se plantea es la posibilidad de traducir un texto escrito en prosa poética, un subgénero particularmente poco estudiado desde el punto de vista traductológico. Así pues, a diferencia de otros géneros y subgéneros ya consumados en el ámbito literario y más ampliamente estudiados desde la óptica de la traductología, el texto en prosa poética representa un doble desafío. El primero, comprender el subgénero por sí mismo, ambiguo aún dentro de su misma área de estudio y, el segundo, a partir de la delimitación de sus singularidades genéricas, intentar dar con soluciones traductoras por medio de las cuales plasmar tales singularidades según lo requiera el propósito que se haya fijado la traducción por realizar. Al mismo tiempo y como una suerte de valor añadido, este doble movimiento que se plantea ahora podría suponer la puesta en marcha de estudios más amplios y especializados sobre el tema desde el punto de vista traductológico.

una «forma literaria compuesta y abierta» que, una vez retórico, se convierte en estético-ideológico (Monge, 2010). Además se presenta una renuncia evidente a la narratividad, bien por la lógica con la que se asocia el lenguaje narrativo o por la renuncia de la prosa poética (y del poema en prosa) a la narrativa realista y documentalista. Monge apunta que «pocos son los casos en que en una lectura se percibe el “hilo argumental” de un poema en prosa, pues este es ante todo “una imagen” más que una narración. En el caso de la prosa poética, tendríamos que hablar de un conjunto de imágenes» (2010). Monge continúa y hace explícita la diferencia que existe, en su opinión, entre la prosa poética y la poesía en prosa: «conviene distinguir un poema en prosa de un pasaje en prosa poética. Ésta [última] la podemos encontrar en una novela, en un ensayo, en una crónica, y hasta en un artículo periodístico [...]» (2010). Para el autor, ensayista y poeta, «el discurso poético como modalidad discursiva se infiltra, cuando no lo cubre todo con una evidente voluntad estética» (2010).

2.2. JESSE FERNÁNDEZ

Fernández pone sobre la mesa algunas consideraciones de índole teórica muy útiles, no solo para la empresa de definir operacionalmente el género, sino también para el planteamiento de posibles estrategias traductológicas a tomar en cuenta durante la traducción de la prosa poética. Fernández acude a Cortázar (en Fernández, 1994: 26), quien comenta sobre la oposición de un amigo a «alternar poemas con prosa», calificándolo de «suicida». Para Cortázar, tal «punto de vista [pretende una vez más] situar la poesía en el pedestal privilegiado» y evidencia la tendencia de los lectores contemporáneos a alejarse cada vez más de la poesía en verso sin «rechazar [...] las que les llega en novelas y cuentos y canciones y películas y teatro» (en Fernández, 1994: 26). Así, Cortázar deja ver que la poesía continúa vigente como género, no así la «aristocracia formal» de la poesía en verso (en Fernández, 1994: 26). A la conclusión que llega Fernández es que en realidad los términos opuestos no son poesía y prosa, sino verso y prosa. Fernández nos brinda una definición concreta por medio de la cual entender la prosa poética a partir de lo que no es: «tradicionalmente se ha aceptado, como un artículo de fe, que un poema es obligadamente una composición escrita en verso, y que todo lo demás es prosa [...] no es poesía» (26). Por lo tanto, la renuncia a la versificación vendría a ser una marca característica de la prosa poética, al menos desde el punto de vista tradicional.

Para Fernández, prácticamente no existe como parte de la literatura española e hispanoamericana una bibliografía crítica sobre el poema en prosa y aun más ambiguo resulta el concepto de prosa poética, y aunque muchos les tienen por términos intercambiables, conforman cada uno un género por sí mismo: «[la] crítica suele utilizar los términos “prosa poética”, “prosa poemática”, “prosa lírica”, “prosa artística” y “poemas en prosa” como si fue-

- 6) el tono introspectivo de la poesía en prosa (sin hacer uso de la forma) y
- 7) la transmisión del estado anímico del poeta como propósito único.

(Fernández, 1994: 34)

Fernández también advierte otras características, que si bien no estructuran una forma para el texto en sí, dan indicios sobre factores externos al poema que definitivamente afectan su proceso de creación. Entre tales elementos se encuentran la relación del poema en prosa con las artes visuales y la relación que sostiene este género con su entorno social-espacial, ambas relevantes, como veremos más adelante, para abordar el estudio y traducción posterior de *Francisco y los caminos*. Fernández hace alusión al concepto de poemas pictóricos, que según el autor ejercen cierta influencia sobre la parte estética y formal que culmina con la obra de Baudelaire (1994: 34). La relación de esta nueva «entidad poética», según las teorías más nuevas al respecto, está vinculada al cuadro de pintura y al libro de arte, ambos elementos casi omnipresentes en *Francisco y los caminos*. Al final, diferentes autores, incluido Fernández, coinciden en que «el poema en prosa, a partir de Baudelaire, surge de esa necesidad de encontrar un instrumento lírico más flexible que el poema en verso para registrar las experiencias de la vida moderna» (1994: 35) y, según Baudelaire, «nace sobre todo de la frecuentación de las ciudades enormes, del entrecruzamiento de sus relaciones innumerables» (en Fernández, 1994: 35). Se describe a sí mismo, al «poeta “ambulante”», como le llama él, como «símbolo de alineación que la gran urbe moderna provoca en el ánimo del artista sensible [rodeado de] millones de gentes que no sienten la necesidad de conocerse» (Fernández, 1994: 36-37).

En Hispanoamérica fueron los modernistas los que incorporan a la creación poética distintos elementos con el fin de «modernizar la expresión literaria al uso» (Fernández, 1994: 39); con el modernismo «se vio favorecida la libertad del lenguaje y la flexibilidad de forma [y se incorporaron] al castellano palabras y giros sintácticos de otras lenguas» (Fernández, 1994: 39).

2.3. MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA

Para Utrera Torremocha, la aparición del género del poema en prosa —que más adelante desencadena la prosa poética en la literatura moderna— surge como necesidad entre los escritores de encontrar un nuevo lenguaje que renovara las convenciones líricas, para algunos ya obsoletas y limitadas o limitantes. Con la «crisis del verso en el pre-romanticismo y el romanticismo» (Utrera, 1999: 11), sale a relucir la «necesidad» inmediata de encontrar un nuevo vehículo de expresión entre los escritores europeos. El género de la poesía en prosa «debe mucho [...] al auge que la prosa, concretamente la nove-

la, experimenta en estos años, así como la crisis de los géneros tradicionales establecidos en la poética clasicista» (Utrera, 1999: 11). Aquel rompimiento con lo clásico literario se manifiesta en una progresiva mezcla de los distintos géneros, sin ser entonces el verso la más grande y elevada forma de expresión. Por el contrario, la prosa pasa a tomar una función más protagónica que la que anteriormente se le había asignado, pues el canon reconoce a la prosa, y más específicamente a la retórica y a la oratoria, como vehículo transmisor de la verdad y del mundo real, mientras que el verso pecaba, desde el punto de vista romántico, de transmitir mensajes adornados y exagerados que eran poco claros.

Aun cuando dentro del género se ha establecido la presencia de una estructura formal que define al poema en prosa como un poema más libre, que no necesariamente hace uso de una métrica y verso determinados, Utrera señala lo siguiente:

no todos los poemas en prosa responden a un esquema formalizado, por lo que en otros casos la aludida unidad formal y espiritual vendría determinada por una organización desde dentro, basada en la forma interior dependiente de la libertad creadora individual que no se sujeta a ninguna regla previa (1999: 14).

La autora también señala la tendencia a definir el género respecto a lo que este no es. Postula que el poema en prosa «no posee la cualidad rítmica regular del verso», pero sí mantiene «otros recursos formales rítmicos, como el ritmo del pensamiento» (Utrera, 1999: 14), elemento presente en *Francisco y los caminos*. Otros aspectos característicos que menciona Utrera son los siguientes:

- 1) la modalidad descriptiva del elemento narrativo;
- 2) su «condición mimética proveniente de los poemas pictóricos, que asumen su naturaleza poética gracias a la visión subjetiva con que se observa la realidad» y en la que predominan motivos determinados como la ventana;
- 3) la tensión, asumiendo que la poesía en prosa «supone una liberación de las fórmulas líricas y narrativas preconcebidas y asume en el discurso la tensión que deriva de ambas, cualidad contradictoria que hace que definir el género sea un asunto subversivo y dificulta diferenciarlo de otros géneros»;
- 4) el humor y la ironía como «códigos esenciales de confrontación que acercan a la poesía en prosa a la novela, rompiendo con el lenguaje unitario, conservador, y dogmático habitual del género lírico».

(Utrera, 1999: 16-17)

Básicamente, la poesía en prosa vendría a ser, según Utrera, una destrucción de los límites genéricos y, por lo tanto, señal de modernidad. A este conjunto de características se debe añadir una más: la «asunción de una temática nueva —escenas urbanas, objetos cotidianos, etc.— [...] ruto de una rebeldía en diferentes planos, el poema en prosa se revela como la forma ideal de la *lirica futura* desde Baudelaire» (Utrera, 1999: 18).

2.4. UNA DEFINICIÓN OPERACIONAL

Una definición operacional «constituye el conjunto de procedimientos que describe las actividades que un observador debe realizar para recibir las impresiones sensoriales (sonidos, impresiones visuales o táctiles, etc.), que indican la existencia de un concepto teórico en mayor o menor grado» (Reynolds, 1971: 52). En términos simples, una definición operacional brinda una guía para abordar los elementos que constituyen el objeto de definición.

Partiendo de los acercamientos de Fernández (1994), Utrera (1999) y Monge (2010 y 2014), se tendrán en cuenta los elementos menos formales en cuanto a poética se refiere con el fin de elaborar una definición operacional del concepto «prosa poética», tarea que ahora nos ocupa, al tiempo que se deja de lado el aspecto referido a la forma canónica de la poesía.

Es la «prosa poética» el género o modalidad literaria que comparte características con el más conocido poema en prosa. Así, la prosa poética no se rige por los lineamientos formales de la poesía canónica y pocas veces, si es que alguna vez lo hace, utiliza fragmentos poéticos. Su extensión es indefinida, pues este subgénero se caracteriza por borrar las líneas fronterizas entre los géneros literarios que utiliza como herramientas de construcción. Por tanto, un texto en prosa poética puede estar formado por elementos del cuento, la novela, la biografía, la crónica, la narrativa, la retórica, la evocación, el lirismo pictórico y tantos otros géneros y subgéneros dentro del área de la literatura (Monge, 2010). Por otro lado, la prosa poética, mediante el lenguaje claro y directo de la prosa, confiere a su contenido un tono poético, implícito en las vivencias de todo ser humano. En lo que respecta a la prosa poética, la transmisión de sentimientos está por encima de la narrativa, siendo esta el vehículo para la transmisión de dichos sentimientos; un elemento no subsiste en ausencia del otro.

Debido a que la transmisión de sentimientos es fundamental, será la prosa, la narrativa, el habla clara de la oratoria —que desde tiempos antiguos se utilizaba para llevar mensajes específicos a las masas— el medio de mayor alcance, sin que esto implique la pérdida de la belleza en el texto. Ya lo dijo Paz: «en la prosa la significación tiende a ser unívoca mientras que, según se ha dicho con frecuencia, una de las características de la poesía [...] es preservar la pluralidad de sentidos» pero, en realidad, «la conservación de aquella

pluralidad de sentidos no es más que una propiedad general del lenguaje; la poesía ciertamente la acentúa pero, aunque atenuada, se manifiesta también en el habla corriente y aun en la prosa» (1981: 15).

En lo que respecta a la prosa poética existe una diferencia abismal entre poesía y verso. La poesía vendría a ser precisamente aquella «propiedad del lenguaje» de la que habla Paz: la belleza nata en el mundo que nos rodea, en lo cotidiano que resulta maravilloso, en lo prosaico, en lo fantasioso. El verso, por otra parte, viene a ser la herramienta de orden canónico con la que la gran mayoría asocia casi de inmediato lo que «es un poema»; el término aludiría entonces a la métrica, la rima, la sonoridad, la repetición y los patrones de estrofa establecidos, aspectos a los cuales siempre les acompañaría un cierto lenguaje, llamémosle elevado, siempre sobre temas igualmente divinos; nunca lo mundano.

Tras describir las particularidades señaladas por quienes se han ocupado del tema, se caracteriza ahora, mediante el siguiente listado de rasgos definitorios, el subgénero de la prosa poética:

- 1) Posee carácter descriptivo, no con fines narrativos, sino como vehículo de sentimientos.
- 2) Acude al mimetismo genérico, esto es, se entrelazan distintos géneros literarios para brindar una visión subjetiva de la realidad.
- 3) Hace gala del humor negro y la ironía, a manera de código confrontacional entre lo poético y lo prosaico.
- 4) Utiliza el lenguaje metafórico como recurso literario para poetizar la prosa.
- 5) Rompe con el desarrollo lineal y ofrece una lectura del texto que representa más una línea de pensamiento que una narración.
- 6) Al incorporar imágenes sensoriales, descripción y narrativa, evoca constantemente sensaciones más que elementos.
- 7) Ofrece una gran densidad temática ya que el texto alude a distintos temas en proporciones indefinidas y sin orden alguno.
- 8) Exhibe cierto desprendimiento de la realidad ya que en ocasiones la narrativa toma giros que no son necesariamente coherentes, sino más bien antojadizos.
- 9) Deja ver un tono introspectivo: el texto le es útil al autor o al hablante lírico como vehículo de exploración y no es su interés principal transmitir una historia.

Es mediante tales características que se ha intentado definir a grandes rasgos el subgénero prosa poética. Cabe indicar en este punto que puede ser que no todos se encuentren siempre presentes en cada texto de prosa poética y

no por eso un texto dado dejará de serlo. En todo caso, han sido estos los que se tomaron en cuenta a la hora de llevar a cabo los análisis necesarios a fin de poner en marcha el proceso de traducción aludido en estas páginas. En el caso del análisis practicado a *Francisco y los caminos*, por ejemplo, la identificación previa del listado anterior permitió la categorización de la obra, aún cuando ésta manifieste las características generales recién delimitadas de manera muy particular.

LA TRADUCCIÓN

Esta tercera sección se dedica a las consideraciones de índole teórico con respecto a la traducción que sirvieron como asidero para elaborar la traducción de *Francisco y los caminos* en tanto prosa poética. Se discute, en un primer epígrafe, la postura de Octavio Paz (1981) con respecto a la traducción de poesía. En un segundo título se abordan ciertas ideas planteadas por Esteban Torre (1994) y Eugene Nida (1986) que resultan relevantes para la ocasión. Finalmente, se presenta el enfoque traductor que se aplicó a la traducción del texto de Amighetti.

1. OCTAVIO PAZ Y LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

La capacidad traductora en el área de la poesía es el centro de atención de esta primera sección, tema que se aborda a partir de las observaciones que Octavio Paz ha hecho al respecto. Se siguen entonces las ideas del autor y traductor con respecto a las características que todo buen traductor de poesía debe poseer. Para Paz, «la traducción es el vehículo de las singularidades del hombre» (1981: 8) y, a la vez, es «una tarea en la que, descontados los indispensables conocimientos lingüísticos, lo decisivo es la iniciativa del traductor» (1981: 13). Habrá que referirse al asunto de los poetas traductores. ¿Acaso su situación les hace idóneos para realizar la tarea? Paz parece oponerse a tal idea y advierte que «pocas veces son los poetas buenos traductores [...] porque casi siempre usan el poema ajeno como punto de partida para escribir su poema» (1981: 14). Posteriormente y como complemento a la idea anterior añade: «el buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un poema análogo, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para seguirlo más de cerca» (1981: 14).

Pasando al ámbito de lo textual, Paz se refiere a lo que denomina pluralidad de significados virtuales. Para el autor «en el momento que la palabra se asocia a otras para construir una frase, uno de esos sentidos se actualiza y se vuelve dominante» (1981: 14). Con respecto a la prosa y a la poesía Paz es claro: la primera «tiende a ser unívoca», mientras que la segunda tiene como característica el «preservar la pluralidad de sentidos» (1981: 14). Desde tal punto de vista, la prosa poética podría entenderse como un posible punto medio o área gris entre ambas. Retomaremos esta idea, la de la pluralidad de significados

virtuales, más adelante a propósito de la traducción de *Francisco y los caminos* y durante el proceso de creación de aquellas estructuras que de manera más adecuada “recreen” el texto original en la lengua meta. Por ahora, veamos lo que otros estudiosos de la traducción tienen que decir sobre el tema.

2. TORRE, NIDA Y EL ENFOQUE TRADUCTOR

El profesor de teoría de la literatura y traductor Esteban Torre (1994) presenta un compilado explicativo de los conceptos y teorías que interesan a la traducción de textos literarios. De entre la amplia gama de principios que expone, llaman la atención, muy a propósito de los temas ahora tratados, las ideas relacionadas con las «alternativas de traducción» (121) y con la «traducción del verso» (159). En primera instancia, el mismo Torre, partiendo de las propuestas de H. Meschonnic (1972), procura definir la poeticidad dentro de la prosa poética. En este sentido, postula que el lenguaje de la poesía no es tan distinto del lenguaje común como se nos ha hecho creer y que, además, el verso no es el único poseedor de «peculiaridades rítmicas, juegos de palabras, efectos acústicos con capacidad simbólica o evocadora» (161), pues tales características pueden encontrarse también en la prosa.

Ya entrado en el terreno de la traducción, si la creencia generalizada es que la traducción literaria debe ser tan cercana al texto original como sea posible, Torre presenta un enfoque que, si bien incorpora tal creencia, la complementa y expande: «la traducción ha de ser tan literal, tan ceñida al texto original, como sea posible, y tan libre como sea necesario» (205). Para el autor, el asunto está en saber discernir qué es lo realmente necesario y qué legitima la libertad de «apartarse del texto que se traduce» (205). En todo caso, la idea de flexibilidad o adaptabilidad parece subyacer el trabajo de Torre.

En aquella misma línea, la de la flexibilidad traductora según se requiera, se acude ahora a las ideas de Eugene Nida y sus principios de equivalencia formal, dinámica y de efecto (1964 y 1986). Con ello en mente, se plantea que la traducción en el caso que nos concierne se encontraría en un punto medio entre los extremos que implican la equivalencia formal total y la equivalencia dinámica total. Si bien se trataría de una «traducción literal, que tiende a reproducir el texto original» (Nida y Taber, 1986: 124), no se pretende en modo alguno que se realice una traducción tan apegada que pretenda que «a [cada] sustantivo corresponda un sustantivo» (Nida y Taber, 1986: 124), sino que, adecuándose a las normas de la lengua meta y sin perder de vista los contenidos de original, además busque en determinados momentos una equivalencia que reproduzca y produzca en el lector meta de la traducción «los efectos que el [texto original] produce en el lector de la [lengua de partida]» (Nida y Taber, 1986: 124). Estas ideas resumen el principio traductor que se siguió al realizar

la traducción de *Francisco y los caminos* y, por lo tanto, son la base interpretativa de las secciones venideras.

3. LA TRADUCCIÓN DE *FRANCISCO Y LOS CAMINOS*

Esta traducción se plantea, en primera instancia, como literal, desde dos puntos de vista: por un lado, sigue muy de cerca la estructura del texto original y, por otra parte, conserva, en su mayoría, las referencias sin intentar adaptarlas por completo a la cultura receptora. Sin embargo, tal apego «literal» al texto de partida no hace menos intrincado el proceso traductológico, ni quiere decir tampoco que se haya realizado una traducción «palabra por palabra» o que no se haya tenido como fin que el producto en la lengua meta resultase coherente, interesante y, sobre todo, literario. Si bien tal enfoque o forma de traducir correspondió en principio a la estrategia traductora general que se aplicó, debe aclararse —al igual que lo hiciera Torre (véase § 2. **Torre, Nida y el enfoque traductor**)— que el apego literal para con el texto original no restringió en ningún momento el proceso de traducción; antes bien, nunca se perdió de vista el principio de flexibilidad traductora por medio del cual se pretendió garantizar un texto equivalente en términos del efecto. Se acude entonces a herramientas creativas tales como el uso esporádico de referentes culturales propios de la cultura meta, la simplificación de las estructuras oracionales y la compensación de este último rasgo por medio del uso de alusiones artísticas, figuras literarias y estructuras oracionales poco comunes en la lengua meta.

Al realizar el trabajo traductor, no se hizo en ningún momento caso omiso de los recursos peculiares del texto original, los cuales, al reproducirse en la medida de lo posible en la traducción, contribuyen a la conservación de los rasgos característicos del texto de Amighetti. En este sentido, el proceso de traducción implicó la racionalización de determinadas características particulares del texto de partida, para luego definir la manera más adecuada posible en que debía realizarse la traducción. El hecho de que el resultado final se presente en apariencia literal no quiere decir que no se haya llevado a cabo en todo momento un proceso minucioso, analítico y traductológico pensado, durante el cual se tomaron en cuenta múltiples alternativas y variables. La creatividad, en este caso como en tantos otros, radica en saber cuándo realizar ciertos cambios, cuándo no realizarlos y, sobre todo, en elegir determinadas opciones de entre la múltiples variantes que ofrece la lengua meta; todo con el fin de dotar a la traducción de aquellos rasgos que sirvan al propósito que persigue y de aquellas estructuras, sean estas palabras, oraciones, párrafos o secciones completas, que logren transmitir el efecto deseado sin que necesariamente deban ser un reflejo exacto del original. Desde determinados aspectos artísticos (que separados quizás no parezcan representar mayor reto

a la hora de traducir, pero que en conjunto transmiten un significado que va más allá de la palabra escrita) hasta pequeños cambios en la escogencia de palabras con carga cultural a fin de acercar el texto traducido a la cultura meta (como es el caso de la traducción de «cal» en el texto original como *snow* en el texto meta), todo influye en el proceso de traducción. Aún cuando es posible traducir las palabras «literalmente» al idioma meta, es necesario ir más allá de lo simple y aparente del texto: se debe recordar que aunque la forma en apariencia predominante de la prosa poética es precisamente la prosa, esta continúa siendo vehículo de lo intrincado del aspecto poético. En la traducción de *Francisco y los caminos*, y quizás en otros textos en prosa poética, los significados menos aparentes de las palabras están siempre presentes y descifrar su intencionalidad en el texto representa un gran desafío para el traductor.

La prosa poética y su traducción constituyen un amplio campo para desarrollar múltiples estudios ricos y novedosos. Sea la prosa poética en general o aquella específica a una región, país o autor, la caracterización y el entendimiento de este subgénero puede ampliar aun más el campo de conocimiento y especialización del traductor literario. *Francisco y los caminos*, aunque no es más que una muestra, pone en evidencia lo complejo de este tipo de escritura y lo variado de sus estructuras, así como los retos que ofrece a la traducción.

PARTE II

LA TRADUCCIÓN DE LA PROSA POÉTICA

FRANCISCO Y LOS CAMINOS

ANÁLISIS, TRADUCCIÓN Y EJEMPLOS

El presente capítulo se ha dedicado por completo a la discusión de los procedimientos que se implementaron durante la traducción de *Francisco y los caminos*. Se presentan a continuación diversos ejemplos que ilustran las soluciones aplicadas a los diferentes retos traductológicos que el texto original ofrecía. Con el objetivo de hacer evidente la puesta en práctica de tales soluciones, se muestran de seguido una serie de segmentos extraídos del texto original junto con sus traducciones respectivas. Así, cada uno de los siguientes apartados se ha dispuesto de manera tal que ejemplifiquen el tratamiento traductor dado a las diferentes características que presentaba *Francisco y los caminos* en tanto prosa poética.

1. EL CARÁCTER DESCRIPTIVO COMO VEHÍCULO DE LA TRANSMISIÓN DE SENTIMIENTOS

Entre las características perceptibles en el texto original, una de las más evidentes es su carácter descriptivo. Como se ha mencionado en diferentes ocasiones (véase § 2.2. **La modalidad discursiva** y 2.4. **Una definición operacional**), el carácter narrativo de la prosa poética se centra en la transmisión de sentimientos antes que en la narratividad por sí misma. El objeto principal de lo narrativo-descriptivo de un texto de prosa poética es transmitir al lector una concatenación de emociones que, de forma secundaria, se ven enmarcadas en una situación narrativa determinada.

Tal carácter descriptivo se manifiesta en la obra de Amighetti. La descripción en *Francisco y los caminos* toma la forma de lo que Monge (2010) denomina «evocación lírica» y «referencias a la vida urbana». En el texto es fácil percibir como el autor se siente alienado y solo en las grandes ciudades; por otro lado, se siente reconfortado con cosas tan pequeñas como un «*Beg your pardon*» (Amighetti, 1963: 133) de una desconocida con la que tropieza en las incesantes calles de Nueva York. Sin embargo, en ninguna parte del texto de Amighetti es la relación de la prosa poética con la vida urbana más evidente que en el capítulo titulado «Harlem». Esta característica se logra apreciar en el siguiente fragmento narrativo-descriptivo extraído de «Harlem» y se reproduce, como podrá apreciarse, en su traducción.

Ejemplo 1. La descripción en *Francisco y los caminos* como transmisora de sentimientos: relación prosa poética-vida urbana

En Riverside y desde mi ventana se veía el Hudson con sus vaporcitos anclados. En frente, la iglesia de Riverside.

In Riverside and right outside my window, one could see the Hudson and the anchored little steamboats. In front, Riverside church.

El Hudson a veces era celeste y parecía un río de seda por su brillo suave, pero jamás tuve serenidad para dedicarme a la contemplación estética. La “pensión” era demasiado elevada para mi presupuesto, y cada día que pasaba era más amargo que los otros, parecía que estaba robándome un paisaje que no podía pagar. Es increíble como una anciana bondadosa por el hecho de debérsele algunos días de alquiler puede transformarse en una arpía.

The Hudson sometimes had a light blue shade and resembled a river of silk because of its glow. Yet, I never experienced enough serenity to completely devote myself to aesthetic contemplation. The inn was too expensive for my pocket, and every day that went by became even more bitter than the one before. It seemed as if I were stealing a landscape I could not afford. Amazing how a sweet old lady can become a witch over night because of a few days of overdue rent.

(*Francisco y los caminos*, 127-129)

(*Francisco and the Paths of Life*, 47)

Es fácil apreciar las frecuentes referencias a la vida en las grandes ciudades, a la vida urbana («La “pensión” era demasiado elevada / *The inn was too expensive*») y a la modernidad («sus vaporcitos anclados / *the anchored little steamboats*»). Para el personaje principal, la vida en la ciudad, aunque sorprendente y novedosa, muchas veces le causa un sentimiento de extrañeza que desemboca en la contemplación de lo que le rodea. Positiva o negativa, esta contemplación, a semejanza de un proceso pictórico, concede a *Francisco y los caminos* una visión de mundo que dibuja la vida urbana de aquel entonces de manera descriptiva cual pintura en palabras que con frecuencia se ase de figuras literarias para llevar a cabo estos pequeños paisajes vivos: «El Hudson a veces era celeste y parecía un río de seda por su brillo suave / *The Hudson sometimes had a light blue shade and resembled a river of silk because of its glow*». Al proporcionar lo que observa desde su ventana, induce al lector a componer un cuadro propio de la imagen que se observa. Así, la ventana enmarca la vista, compuesta por un río, vapores anclados y una iglesia. Amighetti va más allá: suministra al lector los matices del río en vez de simplemente adjudicarle un color sólido; Amighetti le confiere textura más allá de la del

agua común. Con la comparación o símil, el artista constantemente encuentra semejanzas entre un objeto y otro. El Hudson no solo es celeste sino que su caudal parecía seda por «su brillo suave». Es este un ejemplo de los muchos pasajes presentes en el texto original y reproducidos en la traducción que combinan la contemplación, la vida urbana y el carácter descriptivo del texto como medios para transmitir emociones.

Para Amighetti la vida urbana es tan admirable como terrible, y con su capacidad descriptiva logra que el lector se vea inmerso en una sinfonía cotidiana de ruidos e imágenes que le induce a sentir justamente lo abrumador que resulta el sentimiento de soledad para el hablante lírico, irónicamente aislado en una ciudad con tanta gente como Nueva York.

Ejemplo 2. La descripción en *Francisco y los caminos* como transmisora de sentimientos: la soledad y la gran ciudad

Donde estaba más solo no era en mi cuarto, sino en las calles. ¡Qué agradable sentir que alguien tropezara conmigo! Sobre todo una mujer, y además joven. Decía un “Beg your pardon” con infinita ternura, aunque naturalmente sin identificarse siquiera con la más leve mirada.

En esta soledad, en medio de varios millones de habitantes pude hablar al fin con alguien, con una negra; ya sabía que era necesario invitar inmediatamente, era la posibilidad de conversar algunos minutos con un ser humano.

It was not in my room that I felt the most alone, but on the streets. How nice to feel someone bump into me! Especially women, and young ones. They would say an ever-tender “Beg your pardon,” obviously without making any connection, not even the slightest glimpse.

Immersed in this loneliness, surrounded by millions of people, I was finally able to talk to someone, a black woman. I knew I had to buy her a couple of drinks immediately; this was my chance to talk to a human being for a couple of minutes.

(Francisco and the Paths of Life, 48)

(Francisco y los caminos, 133)

El sentimiento de soledad es perceptible mediante lo poco que necesita el hablante lírico para sentirse reconocido y conectado con aquellos que le rodean: «¡Qué agradable sentir que alguien tropezara conmigo! / *How nice to feel someone bump into me!*». Notorio es el signo de exclamación (presente en el texto original y necesariamente trasladado a la traducción) como mecanismo mediante el cual se proyecta una suerte de gesto irónico sobre la alegría que siente el hablante lírico al sentir el roce cotidiano que ocurre de manera fortuita entre personas en la calle. La alusión a las mujeres jóvenes («Sobre todo

una mujer, y además joven / *Epecially women, and young ones*) transforma aquel acto en una situación ideal. Por otro lado, el adverbio «naturalmente», que se traduce por medio de la forma «*obviously*», proporciona al texto meta un poco de la ironía del texto original, pues el hablante lírico señala de tal manera la reacción «lógica» y no particular del común de los transeúntes ante una situación del todo intrascendente. El que tales encuentros accidentales sean suficiente para hacerle sentir acompañado pone de manifiesto, ante la mirada del lector, el nivel de soledad que experimenta. Entonces, rodeado por miles de personas, en una gran ciudad, es con una minoría con quien por fin logra intercambiar un par de palabras: «En esta soledad, en medio de varios millones de habitantes pude hablar al fin con alguien, con una negra / *Immersed in this loneliness, surrounded by millions of people, I was finally able to talk to someone, a black woman*». La lectura del texto sugiere que aquella no es una mujer cualquiera, sino que se trata además de una prostituta, razón por la cual el hablante lírico sobreentiende que «era necesario invitar[le] inmediatamente / *I had to buy her a couple of drinks immediately*», es decir, comprar el tiempo que la mujer dedica a la conversación que el hablante lírico necesita para sentirse vivo. Aun así, al traducir, resultaba necesario explicitar el significado de «invitar» por medio de la fórmula «*buy her a couple of drinks*» para que la referencia a la condición de la mujer resultase más precisa con respecto al lector meta. El cuadro cotidiano que pinta Amighetti de transitar por las calles de una gran ciudad y detenerse a hablar con una persona es algo que muchos pueden encontrar como muy familiar, pero resulta todo un acontecimiento para el hablante lírico.

La reacción ante la vida urbana se manifiesta en las percepciones del artista frente a otras grandes ciudades, como Buenos Aires. Es este el caso del segmento que se presenta a continuación.

Ejemplo 3. La descripción en *Francisco y los aminos* como transmisora de sentimientos: el artista y la ciudad

No conocía ciudades grandes,
Buenos Aires era la primera.
En algunas esquinas el tránsito
alcanzaba proporciones de
sonora catástrofe con sus tranvías
desbocados. En Costa Rica eran
pequeños e iban chirriando hacia el
poniente, en mi ciudad rodeada de
montañas.

*I had never been to any big
city; Buenos Aires was my
first. Off-track trains overtook
some corners, reaching loud
catastrophic proportions. In Costa
Rica, they were small and squealed
their way to sunset, in my little
town surrounded by mountains.*

(*Francisco and the Paths of Life*, 5)

(*Francisco y los caminos*, 11)

La impresión de desasosiego del hablante lírico ante su primera gran ciudad es evidente en el ejemplo recién citado: el sentimiento resulta indiscutible por la manera de referirse a aquella situación que ostenta «proporciones de sonora catástrofe / *loud catastrophic proportions*» producida por el tránsito del tranvía. La alusión a su primera experiencia en una gran ciudad, la forma de referirse al tranvía bonaerense en comparación con los «pequeños» y «chirreantes» trenes de Costa Rica, y el sentimiento extranjerizante que parece ejercer Buenos Aires sobre el hablante lírico remiten una vez más al poder alienante de la vida urbana. Ya en el plano textual y para enfatizar la nueva experiencia en esta gran ciudad, al traducir se acude a un cambio de puntuación oportuno: al remplazar la coma simple del texto original por el punto y coma en el texto meta («No conocía ciudades grandes, Buenos Aires era la primera / *I had never been to any big city; Buenos Aires was my first*») se le imprime mayor dramatismo al hecho de ser esta la primera experiencia de Amighetti con la urbe moderna: su primera visita a la gran ciudad. La escogencia de los atributos sonoros de los respectivos trenes juega un importante papel en la transmisión de la imagen de vida urbana: Buenos Aires, la gran metrópoli, tiene un tránsito que «alcanzaba proporciones de sonora catástrofe / *reaching loud catastrophic proportions*», mientras que en Costa Rica los trenes apenas «chirriaban». En la traducción, se introduce entonces el adjetivo «*loud*» en la descripción del tránsito bonaerense en lugar de algún término más cercano al calificativo «sonora» con el fin de resaltar ese carácter «catastrófico» al que se refiere Amighetti. Por otra parte, para describir el sonido menor y más agudo, de algún modo ridículo de los trenes costarricenses, se acude al adjetivo «*squeal*», con el propósito de emular aquel ruidillo agudo y poco placentero que evoca el término «chirreando», de metal contra metal.

2. EL HUMOR NEGRO Y LA IRONÍA

Importantes en la prosa poética y en la obra de Amighetti, el humor y la ironía se manifiestan de diversas maneras dentro de *Francisco y los caminos*. En el siguiente ejemplo Amighetti utiliza las palabras de Baudelaire, traducidas al español, para comunicarles a sus lectores lo que verdaderamente piensa acerca de una mujer que se hace pasar por inocente para introducirse en su habitación y pedirle que la pinte desnuda, todo con el propósito de que el artista vea su cuerpo descubierto.

Ejemplo 4. El humor negro y la ironía en *Francisco y los caminos* como reveladores del pensamiento del hablante lírico

«Qué importa que no seas sabia,
sé bella y triste», repetía en mi

*“Who cares if you’re not wise;
be beautiful and sad,” I kept*

mente el verso de Baudelaire, que mentalmente variaba al aplicarlo —Qué importa que no seas sabia, sé bella y tonta—.

(*Francisco y los caminos*, 46)

repeating in my mind the verse by Baudelaire, which I would mentally vary when applied—Who cares if you're not wise; be beautiful and dumb.

(*Francisco and the Paths of Life*, 16)

En el pasaje anterior Amighetti, haciendo suyo el poema de Baudelaire (1972 y 2010), «Madrigal triste», se burla de la mujer al llamarla bella y tonta. Al tiempo que encasilla a la mujer según aquellos dos estereotipos, también parece darnos un vistazo a su bagaje literario y posible influencia redactora al hacer alusión a la estrofa original de Baudelaire que reza «*Que m'importe que tu sois sage? / Sois belle! et sois triste!*» (1972: 270). La apropiación y transformación de la estrofa sirve como vehículo para conferirle un tono irónico al texto original. Con el estereotipo de la reconocida «rubia tonta» o *dumb blonde* como telón de fondo, tan familiar, dicho sea de paso, para el público meta, la decisión tomada al traducir el segmento en cuestión («*be beautiful and dumb*») resulta poco menos que obligada. Otros términos similares por medio de los cuales traducir la palabra «tonta» (tales como «*stupid*» o «*morron*»), que connotan diferentes grados de falta de inteligencia y a la vez mayores grados de agresividad hacia el referente, podrían haber provocado que se perdiese la alusión al reconocido personaje y a los estereotipos que se le achacan. El término *dumb* no solo será bien recibido por la cultura meta, sino que además resulta aun más natural dentro del la nueva cultura de recepción —por su asociación fraseológica con el calificativo *blonde*—, a tal grado que transmite con mayor precisión el nivel de burla para con aquella mujer de la que se mofa el hablante lírico. Amighetti entonces transforma el verso de Baudelaire y, de una manera irónica, pretende restar importancia al ideal romántico de la tristeza para reírse del objeto del poema: en su mente la mujer no resulta idealizada sino que, al carecer de inteligencia, su único atributo recae en su hermosura y en nada más.

Amighetti (convertido en hablante lírico) es capaz de reírse de sí mismo, aun en situaciones precarias en las que el dinero, al igual que algunos otros elementos necesarios, apremien y a menudo escaseen. Esta situación se aprecia en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 5. El humor negro y la ironía en *Francisco y los caminos* como medio de reírse de sí mismo

Volví a caminar por las calles y a detenerme frente a las vitrinas fascinado. Yo era un comprador en

I went back to walking the streets and stopping in front of the windows submerged in fascination.

potencia, un comprador platónico, cuando pensé en la lámpara de Aladino. ¿Por qué no encontrar esta lámpara patinada entre los viejos bronce amontonados, en alguna tienda oriental de la Quinta Avenida? El que la tuviera, debería ser un viejo avaro de mirar despiadado que vendería aquel tesoro por miserables centavos. Pero si la lámpara es todopoderosa no valdría la pena, me volvería tan desgraciado como aquel rey Midas que no podía evitar que todo lo que tocaba se convirtiera en oro. Ojalá la lámpara esté un poco descompuesta y el genio a veces no funcione, y me diga:

—*I am sorry.*

I was a potential buyer, a platonic one; then I thought of Aladdin's magic lamp. Why not find the worn lamp in a bunch of piled up old bronzes in some oriental shop on Fifth Avenue? Whoever it is that has the lamp, he probably is a greedy old man with ruthless eyes, and he would sell that treasure for a few miserable pennies. If the lamp were almighty, it wouldn't be worth it. I would become as wretched as that King Midas, who couldn't avoid turning into gold everything he touched. I hope the lamp is half way broken and the genie fails to perform his job from time to time, and says: "I'm sorry."

(*Francisco and the Paths of Life*, 53)

(*Francisco y los caminos*, 150)

Para destacar el proceso fantasioso que implica para el hablante pasearse frente a las ventanas de las tiendas en las que no puede comprar, al momento de traducir se realiza un cambio de estructura oracional y una ampliación al final de la primera oración del ejemplo: «Volví a caminar por las calles y a detenerme frente a las vitrinas fascinado / *I went back to walking the streets and stopping in front of the windows submerged in fascination*». La idea de estar «*submerged in fascination*» implica un sentimiento muy intenso y exagerado, perfecto en este caso para complementar lo fantasioso del razonamiento siguiente. Otro mecanismo es la repetición de la palabra «comprador», presente en el texto original. La doble inclusión del término podría haber obedecido a la intención por parte del autor de reforzar la idea del hablante lírico como comprador, primero como posibilidad y luego como imposibilidad (fantasía versus realidad). Con esto en mente y aun cuando no hay repetición de palabras en la traducción, la estructura utilizada en el texto meta («*a potential buyer, a platonic one*») sí transmite la idea original: el comprador posible en principio, pero realmente platónico a falta de dinero. En otro orden de cosas, el cambio de puntuación (de coma a punto y coma: «un comprador platónico, cuando pensé en la lámpara de Aladino / *a platonic one; then I thought of Aladdin's magic lamp*») justo antes de la mención a la lámpara de Aladino no resulta casual, ya que con tal modificación se buscó conferirle al texto meta la idea de que el hablante lírico comienza de un momento a otro a cobrar consciencia

de su situación, imaginándose como un posible comprador y, de repente, se interrumpe aquel pensamiento por otro, aunque este segundo sea fantasioso también. Ambas alusiones a situaciones irreales en las que se coloca el hablante a sí mismo no son más que una manera de abordar su precaria situación con humor e ironía.

Para el hablante lírico soñar despierto frente a la ventana de una tienda, fantaseando sobre la posibilidad de encontrar la lámpara del genio, cual Aladino, no es sino otra forma de reírse de su propia situación, pues no solo fantasea con encontrarla, sino que además expresa su deseo de que la lámpara esté rota y funcione solo ocasionalmente, para así no sufrir las desdichas del Rey Midas. Todo este proceso imaginativo, sobre encontrar la lámpara y hacer referencia al cuento de Aladino y al del Rey Midas, muestra el lado más fantasioso pero a la vez personal del artista, evocando para sus adentros casi el pensamiento de un niño, pero en torno a una realidad de economía precaria muy suya, donde le es imposible tan siquiera pensar en adquirir algo de las tiendas frente a las que se pasea. Entonces, parte del esfuerzo traductor recayó en conservar aquel carácter personal de expresión del hablante. Este carácter se evidencia por ejemplo en la forma de referirse al rey Midas: en vez de utilizar el artículo «el», Amighetti habla de «aquel rey Midas», forma de expresión que podría implicar un cierto menoscabo de la categoría del personaje en tanto figura central de su propia corte. De ahí que en el texto meta, en lugar de omitir el artículo (*«as wretched as King Midas»*), se utilice también el demostrativo *that*, por medio del cual se buscó precisamente restar importancia al rango de rey y a la vez remitir a la también desdichada situación en que finalmente se encontró Midas: no vaya a ser que el dinero y la abundancia terminen por acarrearle mayores desgracias al hablante lírico que las que le ha traído la precariedad. Este tipo de elementos presentes en la prosa poética de Amighetti, aunque sutiles, le inyectan una picardía poética muy propia de este recurso literario.

Otro aspecto que no se debe dejar pasar es la familiaridad y fluidez en el lenguaje que utiliza el artista al escribir sobre su tan particular situación. Con el propósito de dotar al texto meta de características tan similares como fuera posible, se recurre al uso de coloquialismos, como por ejemplo el término *pennies* como traducción de «centavos». Si bien se podría haber traducido “literalmente” por *cents*, el término utilizado parece transmitir un mayor sentido de cercanía para con el lector meta (estadounidense, en este caso) y su propia cotidianeidad, lo cual contribuye a la generación de emociones.

3. EL DESPRENDIMIENTO DE LA REALIDAD

OBJETIVA

De los recursos empleados por Amighetti para crear su prosa poética resulta de particular interés el desprendimiento de la realidad objetiva. Al contrario de lo que se percibe en los ejemplos antes referidos, en este caso el autor se inclina por hacer evidente un cierto desapego que experimenta el hablante lírico hacia la situación real en que se encuentra. Muestra de ello es el siguiente fragmento, a cuyo inicio de carácter más bien narrativo, le sucede un pensamiento antojadizo, si se quiere, sobre algún otro tema que no presenta relación con la situación narrada.

Ejemplo 6. El desapego en *Francisco y los caminos* como recurso para evadir la realidad objetiva

Caminé de noche por Buenos Aires y vi gentes que dormían en Leandro Allen envueltas en periódicos, y niños que tenían una mirada de hombre porque nacieron sin infancia, y habían aprendido antes de tiempo lo que la carne sólo alcanza a comprender crucificada por los años; mujeres que regresaban de los bares en la madrugada, en el mismo tranvía en que los obreros se trasladaban para iniciar su trabajo. Contrastaba el maquillaje marchito de las mujeres, con las caras sonrosadas de los hombres.

Mi infancia, como la de cualquiera, posee un silabario de dolor; pero como me faltaban páginas y capítulos esenciales; había tiempo de deletrearlas en el abecedario de las estrellas, en la geometría de los millares de ventanas iluminadas de la gran ciudad palpitando en aquellos rectangulares corazones de oro, y llegué también a

I walked through Buenos Aires at night and saw people sleeping on Leandro Allen street, wrapped in newspaper, and children with eyes of grown men, because they had been born with no childhood, who learned before their time what the flesh can only get to understand crucified by years; women coming from bars at dawn, on the "same tram workers took to start their workdays." The women's faded makeup contrasted with the men's blushed faces.

My childhood, like anyone else's, has a syllabus of pain; but I was missing essential pages and chapters; there was time to spell them in the abc's of the stars, in the geometry of the millions of lighted windows in the city beating in those square hearts of gold. I also got to understand other things by drawing them or writing about them later on. With them all I put together this ex-libris of the only book about my

comprender otras cosas al dibujarlas o escribirlas más tarde. Con todas ellas elaboro este exhibris del libro único de mi propia vida, en que una x de incógnita cruza sus dos huesos sobre la calvicie de una calavera, cuyos ojos, dos manchas de tinta china, constituyen su nocturna mirada sin luceros en el fondo.

(*Francisco y los caminos*, 32-34)

life, in which a mystery marked by an x crosses its two bones over the baldness of a skull, whose eyes, two smudges of ink, stand for its nightly look with no bright stars in the background.

(*Francisco and the Paths of Life*, 12)

En *Francisco y los caminos* es frecuente dar con dos párrafos seguidos en los que, durante el paso de uno al otro, en apariencia se corta la idea que se venía desarrollando para dar lugar a un pensamiento en apariencia inconexo. En repetidas ocasiones resulta fácil pensar que se está en presencia de un rompimiento abrupto entre ideas. Sin embargo, este tipo de *desvariación* o reflexión es justamente a lo que otros ha hecho referencia ya (Fernández, 1994: 34) al hablar de desprendimiento de la realidad objetiva. Vemos en el ejemplo anterior que de una descripción panorámica de la madrugada en las calles de Buenos Aires, se pasa a una reflexión sobre la niñez del hablante lírico. Aunque podría parecer que no existe un elemento relacional entre ambas partes y se produzca la impresión de que simplemente se ha abandonado la realidad circundante, lo cierto es que existe un vínculo entre lo observado y la propia experiencia: los cuadros que advierte el hablante lírico en el presente en repetidas ocasiones evocan imágenes de su pasado que le invitan a la reflexión sobre su propia existencia, pero que a la vez dicen algo sobre el panorama sombrío que atestigua («en que una x de incógnita cruza sus dos huesos sobre la calvicie de una calavera, cuyos ojos, dos manchas de tinta china, constituyen su nocturna mirada sin luceros en el fondo / *in which a mystery marked by an x crosses its two bones over the baldness of a skull, whose eyes, two smudges of ink, stand for its nightly look with no bright stars in the background*»).

En tales ocasiones, Amighetti promueve un contraste entre el primer “cuadro” (con imágenes de excesos y de lo grotesco, de la humanidad en su estado más acabado: «gentes que dormían [...] envueltas en periódicos [...] niños que tenían una mirada de hombre [...] mujeres [con] maquillaje marchito / *people sleeping [...] wrapped in newspaper [...] children with eyes of grown men [...] women [with] faded makeup*») y su infancia propia, que introduce en el siguiente párrafo. Lo no vivido en carne propia lo experimenta el hablante lírico en cabeza ajena, por medio de las ventanas de la vida.

Con el fin de reforzar aquella imagen, de degeneración del entorno, que funciona como el primer elemento de los dos que se contrastan, se recurre en

la traducción a la explicitación del significado al que el nombre Ricardo Allen hace referencia: una calle de la ciudad de Buenos Aires («que dormían en Leandro Allen / *sleeping on Leandro Allen street*»). Tal tratamiento del referente busca dar forma definitiva a aquel mundillo transitado por las prostitutas que vuelven a sus casas de madrugada.

En numerosas ocasiones el mayor reto en términos traductores ha consistido en lograr recrear los elementos más abstractos de los episodios de desprendimiento. Tómese, por ejemplo, la última oración del segmento bajo análisis: «Con todas ellas elaboro este ex-libris del libro único de mi propia vida, en que una x de incógnita cruza sus dos huesos sobre la calvicie de una calavera, cuyos ojos, dos manchas de tinta china, constituyen su nocturna mirada sin luceros en el fondo». La idea de la calavera y los huesos entrecruzados simboliza y augura sin lugar a dudas la interrogante del momento de su propia muerte, episodio que su libro, el de su vida, no incluye aún, pues es imposible para el ser humano saber el día en que morirá. La traducción sigue, en términos generales, el mismo orden del original: «*With them all I put together this ex-libris of the only book about my life, in which a mystery marked by an x crosses its two bones over the baldness of a skull, whose eyes, two smudges of ink, stand for its nightly look with no bright stars in the background*». Sin embargo, se introdujeron algunos cambios importantes en la estructura del texto meta con el fin de proporcionar al lector una versión más natural de tan intrincado pensamiento. Así, una «x de incógnita» pasa a ser un misterio o «*mystery marked by an x*». Se retoma la imagen de la bandera pirata, de la búsqueda del tesoro maldito que en este caso no es más que la llegada de la muerte. Se simplifican también materiales artísticos como la «tinta china»; no obstante, su traducción (*ink*) se complementa con el calificativo *smudges* que le confiere esa idea descuidada y engorrosa de una mancha.

4. EL TONO INTROSPECTIVO

No se debe confundir el desprendimiento de la realidad objetiva (tema sobre el que se discutía en el epígrafe anterior) con el tono introspectivo, rasgo que también se encuentra presente en la obra de Amighetti. Si bien en determinadas ocasiones estos dos elementos pueden ir de la mano (incluso en el mismo fragmento), el tono introspectivo se hace evidente sobre todo en aquellos pasajes del texto en los que el hablante lírico analiza lo que le sucede o ha sucedido, sus vivencias, sus experiencias, lo que debe hacer con su vida o dejar de hacer. El tono introspectivo en *Francisco y los caminos* funciona en repetidas ocasiones como confesión, como aceptación del propio ser. Tal es el caso del siguiente fragmento.

Ejemplo 7. El tono introspectivo en *Francisco y los caminos* como forma de confesión y aceptación del ser

Muchos abren los ojos en las mañanas y les nace con facilidad la plegaria en palabras o actitudes. Mis ojos se abrían entonces para acordarme de la dueña de la pensión, implacable símbolo de todas mis angustias. Si hubiera coleccionado estas fisonomías, tendría un álbum muy completo de todas las variaciones de la dureza, que puede alcanzar el rostro de una mujer. Sin embargo, en esta colección existiría un ser angelical vestido de negro, unas manos jóvenes de viuda que lloraba con el pañuelo en que lloran las reinas de los cuentos infantiles. Por ese ser único, aparece hoy en la antología de mi angustia entre rostros goyescos, el retrato de un poema verdadero.

Nunca he podido abandonar del todo mi timidez, y la sentí más aún en aquella ciudad tumultuosa que necesitaba abordar de alguna manera, y volví hacia el arte mi gran introspección a la que confié mis pesares, dejando fuera aquel material abrumador de ignominia que me negaba a aceptar como ingrediente del universo.

(*Francisco y los caminos*, 25-26)

Many open their eyes in the morning and a prayer is easily born into words or attitudes. My eyes then opened to remind me of the owner of the inn, ruthless symbol of my distress. Had I saved these physiognomies, I would have a very complete album of all the harsh variations a woman's face can adopt. However, this collection would have an angelic being dressed in black, the hands of a young widow crying in the handkerchief that queens in children's stories cry in. Because of her uniqueness, the anthology of my distress today holds, among goyesque faces, the portrait of a true poem.

I have never been able to completely get rid of my timidity, and I felt it even more strongly in that tumultuous city that I needed to approach somehow. And so I turned my introspection toward my art, to which I confessed my sorrows, not letting in the overwhelming fear of the unknown that I refused to accept as part of the universe.

(*Francisco and the Paths of Life*, 9)

Se nos da un vistazo del proceso introspectivo por el que atraviesa constantemente el hablante lírico o lo largo de *Francisco y los caminos*. De sus recuerdos variados se desprende una revisión interior de su forma de sentir y de su ser («Muchos abren los ojos en las mañanas y les nace con facilidad la plegaria en palabras o actitudes. Mis ojos se abrían entonces para acordarme de la due-

ña de la pensión, implacable símbolo de todas mis angustias / *Many open their eyes in the morning and a prayer is easily born into words or attitudes. My eyes then opened to remind me of the owner of the inn, ruthless symbol of my distress*). Deja ver también como de lo abrumador de una ciudad tumultuosa surge su arte, el cual abraza como medio de sobrellevar las cosas, como escape a sus tristezas, como desahogo de sus miedos («Nunca he podido abandonar del todo mi timidez, y la sentí más aún en aquella ciudad tumultuosa que necesitaba abordar de alguna manera, y volví hacia el arte mi gran introspección a la que confié mis pesares / *I have never been able to completely get rid of my timidity, and I felt it even more strongly in that tumultuous city that I needed to approach somehow. And so I turned my introspection toward my art, to which I confessed my sorrows*). Al develar la fuente y las razones de donde nace su arte, el artista revela además una visión introspectiva no solo sobre los miedos de la vida, sino también de la manera en que lidia con ellos para terminar aceptándolos como un mal necesario para lograr cosas hermosas («Por ese ser único, aparece hoy en la antología de mi angustia entre rostros goyescos, el retrato de un poema verdadero / *Because of her uniqueness, the anthology of my distress today holds, among goyesque faces, the portrait of a true poem*»).

Los cambios traductológicos ejercidos sobre el pasaje anterior incluyen la reestructuración oracional. Por ejemplo, la última oración del primer párrafo: «Por ese ser único», se traduce en el texto meta como «*Because of her uniqueness*». Se ha eliminado de la versión en español el arreglo oracional preposición + objeto + verbo + adjetivo y se ha sustituido por una forma más simple. Este cambio ha sido posible al variar la categoría gramatical de un adjetivo en la lengua original («único») mediante prefijos y sufijos en la lengua meta; el resultado es el sustantivo *uniqueness*. Con esta modificación se construye en el texto meta una frase explicativa con menor cantidad de palabras que equivale a «singularidad», cual piedra preciosa perfecta. Para esclarecer el acto que se realiza en la oración «y volví hacia el arte mi gran introspección a la que confié mis pesares» también se recurrió a la reestructuración oracional. La «gran introspección» del artista pasa a ser el objeto de la oración en vez del «arte» («*And so I turned my introspection toward my art*»). Así también es más fácil relacionar el «arte» con aquello a quien el artista confía sus pesares.

5. EL LENGUAJE METAFÓRICO

Como muestra de prosa poética, *Francisco y los caminos* perdería su condición de tal de no ser por el lenguaje figurado del que se vale el autor, por ejemplo, para expresar la percepción y sentimientos del hablante lírico para con sus circunstancias. Si bien las metáforas y demás figuras literarias abundan también en otros géneros literarios, en la prosa poética, y específicamente

en *Francisco y los caminos*, estos cobran protagonismo como mecanismos por medio de los cuales poetizar la prosa en la que cobran vida.

En este sentido, una de las características particulares de *Francisco y los caminos* es el uso de lo estético. Como se observa en el siguiente fragmento, que sirve de ejemplo, el autor logra integrar el arte de múltiples formas con la literatura y crear un texto rico en lenguaje metafórico artístico.

Ejemplo 8. La integración del arte y la literatura por medio del lenguaje metafórico: el uso de términos específicos

Algunas de las gentes que encontré en mis viajes, tenían una vida con más color y claroscuro, con más drama que mi pálida existencia.

Some of the people I met during my trips had more color and chiaroscuro in their lives, more drama than my pale existence had ever experienced.

(*Francisco y los caminos*,
contraportada
de la segunda edición, 1980)

(*Francisco and the Paths of Life*, 3)

Amighetti muestra lo que será la constante más fuerte dentro de su libro: al referirse a la intensidad y complejidad de las vidas de las gentes que encontró en sus viajes, el hablante lírico recurre a aspectos artísticos relacionados con la luz en el arte (color, claroscuro, palidez). Quizás la idea del color no resulte, a simple vista, un aspecto particularmente difícil de traducir. Sin embargo, en el contexto del ejemplo anterior, el texto de Amighetti hace alusión a referencias meramente artísticas: el uso del término «claroscuro» pareciera indicar que no se trata de una persona cualquier hablando de color, sino de un artista plástico. El término en cuestión, junto con los cercanos «color», «drama» y «pálida», hacen que el fragmento tenga una finalidad específica: transmitir las diferencias entre la vida de Amighetti y la vida de las gentes que fue conociendo a lo largo de sus viajes. Así, a la hora de traducir, el término *claroscuro* no puede pasar a ser un simple y cotidiano *light and dark*, dada su especificidad terminológica. Se utiliza entonces un equivalente técnico al traducirlo, propio de un artista plástico, que resulte en el mismo efecto. De ahí que se use el término prestado del italiano *chiaroscuro*.

En el segmento que se transcribe a continuación el hablante lírico se refiere al color y otros aspectos relativos a la piel de un hombre negro que viaja frente a él en un carro de tren de clase obrera. Con la descripción no solo pinta la imagen de aquel individuo, sino que se podría especular que además deja ver al lector su visión de la clase obrera marginal, de la división de las clases sociales y raciales, de la religión y de la época histórica en el país en el que se encuentra o al que viaja Amighetti.

Ejemplo 9. La integración del arte y la literatura por medio del lenguaje metafórico: la descripción del color en las personas

La piel violácea barnizada por el sudor, los árboles ahogados en el gris metálico, los tatuajes sobre la carne con símbolos de una magia primitiva, y aquel clima de infierno pesando sobre el alma, me daban la clave para penetrar el país y su historia viva, en la efigie de aquel trabajador dormido y su paisaje.

(*Francisco y los caminos*, prólogo a la segunda edición, 12)

The purplish skin varnished in sweat; trees drowned in metal grey; tattoos over flesh, symbols of primitive magic; that damn weather weighing souls down; for me these were all keys to penetrate the country and its live history in the effigy of the sleeping worker and his scenery.

(*Francisco and the Paths of Life*, 4)

El color de la piel bajo el barniz de sudor hacen de aquel hombre un lienzo andante. Resulta imperante entonces que la traducción de los aspectos referidos a la piel del hombre negro, en especial a su color, logren transmitir al lector meta la intensidad de la pigmentación que, más que café oscuro, adquiere un tono más bien morado, intensificado por el brillo que le confiere el sudor que la cubre. Por otro lado, cuando bien podrían haberse utilizado «morada» o «violeta» al hablar del tono de piel, el autor recurre al derogador «violácea», con el que consigue generar un impacto mayor sobre quien imagina el color de la piel de aquel trabajador. No parece entonces que frases como *light purple skin* o *violet skin* logren transmitir los matices de significado que se requieren en este caso. Los equivalentes literales en inglés como *violetish* o *light purple* podrían resultar además de extraños poco apropiados y faltos del significado que conlleva el uso de «violácea». Se recurre a la fórmula con el sufijo *-ish* junto al color fuente del color violeta, es decir, el morado, todo con el fin de producir la sensación que «violácea» genera en el lector original. El sufijo *-ish* le da al color morado en inglés, es decir *purple*, esa intensidad que ya se ha discutido.

Como conjunto, la imagen de los aspectos artísticos en el texto logran un efecto visual sofocante al extremo en el imaginario del lector, representado de mejor manera por «el gris metálico» que ahogaba los árboles en aquel ambiente casi asfixiante en que parece transcurrir la vida de la clase trabajadora de la época. Para la traducción de aquel adjetivo se hace uso de un sustantivo adjetivado en lugar de utilizar el adjetivo “natural” en inglés con el sufijo *-ic*, esto es, *metallic*. *Metal grey*, por otro lado, le confiere mayor peso al imaginario sombrío que el autor parece querer transmitir en el texto original, pues *metallic grey* resulta más afín con una imagen aséptica en la que parece resaltar una mayor luminosidad como característica principal, infundadamente

positiva para el caso. El uso de *metal* con función adjetiva da mayor énfasis al gran peso del elemento, a su imponente y a su poca si no nula capacidad de reflejar o dejar pasar luz.

6. LAS IMÁGENES SENSORIALES

Los aspectos artísticos desempeñan un significativo papel en la construcción de las imágenes sensoriales que *Francisco y los caminos* genera en el lector a medida que se avanza en la lectura. Lo estético se combina con el dramatismo de una imagen para llenar al lector de una serie de sensaciones que comparte con el hablante lírico. En determinados fragmentos del texto de Amighetti es posible apreciar el uso de estructuras metafóricas que se utilizan para captar la vida de gentes distintas por medio de los sentidos; el texto poetiza así la percepción de una imagen que bien podría haberse expresado en términos directos y sencillos. Tal situación se percibe en el siguiente fragmento.

Ejemplo 10. Las imágenes sensoriales en *Francisco y los caminos* como medio para despertar sensaciones

Salí huyendo en un taxi, sin saber hacia dónde; le dije al chofer que caminara: sentía tan grato el aire, los ruidos de la ciudad me llenaban de secreto júbilo, y recordaba al adolescente con su sublime sobretodo raído, con el que parecía un espantapájaros, y su ceño violento, el del David de Miguel Ángel.

I ran away in a cab, without direction; I told the driver to move: the air felt nice, city sounds made me secretly jubilant and I remembered the teen wearing his sublime ragged overalls, like a scarecrow, and his violent brow, like Michelangelo's David.

(*Francisco and the Paths of Life*, 19)

(*Francisco y los caminos*, 54)

A la conmoción inicial que experimenta el lector por medio de las indicaciones del movimiento súbito con que inicia el pasaje («Salí huyendo en un taxi, sin saber hacia dónde; le dije al chofer que caminara / *I ran away in a cab, without direction; I told the driver to move*»), le suceden un conjunto de imágenes sensoriales que le dejan palpar las emociones del hablante lírico: táctiles («sentía tan grato el aire / *the air felt nice*»), auditivas («los ruidos de la ciudad / *city sounds*») y visuales («sublime sobretodo raído [...] parecía un espantapájaros [...] ceño violento [el] David de Miguel Ángel / *sublime ragged overalls [...] like a scarecrow [...] his violent brow [...] Michelangelo's David*»).

Para lograr en la traducción el mismo efecto comparativo entre la imagen del personaje adolescente y aquella del David de Miguel Ángel, se recurre a la partícula comparativa *like*, que reproduce aunque de manera explícita la comparación que presenta el texto original. La explicitación de la metáfora (transformada ahora en un símil) no afecta el valor estético del texto: la comparación extrema entre un personaje de figura pobre y aspecto trágico («al adolescente con su sublime sobretodo raído, con el que parecía un espantapájaros / *the teen wearing his sublime ragged overalls, like a scarecrow*») con la sublime obra de Miguel Ángel, que ante todo glorifica la figura masculina y la representa en un estado de perfección físico-estética. El poeta parece ver la belleza del David en un joven de aspecto desvencijado, hombrecillo desnutrido y de no muy buen ver, aunque la similitud estaría restringida al ceño. La observación pone en evidencia la capacidad de ver el arte a través de los ojos de lo cotidiano e inclusive de lo grotesco.

En varias ocasiones lo fantástico de las referencias comparativas que Amighetti utiliza en sus metáforas crea ambientes poéticos esporádicos que sacan al lector de la realidad objetiva de la historia que sirve de vehículo a su prosa poética. En el fragmento siguiente se aprecia con claridad cómo el autor se encarga de entremezclar ambos aspectos, realidad y fantasía, de manera sencilla y desenfadada.

Ejemplo 11. Las imágenes sensoriales en *Francisco y los caminos* como mezcla de realidad y fantasía

De vez en cuando veía transitar a la señora de la pensión, con su viudez, sus manos del Greco y su pañuelo como aquellos en que lloraban las reinas de los libros de cuentos.

(*Francisco y los caminos*, 29)

*From time to time I saw the inn's
landlady go by, in her widowhood,
carrying her hands painted
by El Greco and a tissue like
the handkerchiefs queens from
children's stories cried on.*

(*Francisco and the Paths of Life*, 10)

Si bien el fragmento llama la atención de un lector bien informado y de manera inmediata sobre un aspecto tangible y real de la fisonomía de la mujer en la posada (sus manos), por medio de la referencia a El Greco aquellas manos aparecen como idealizadas. Posteriormente y sin explicitar mayor cosa, se relacionan las manos directamente con el elemento que sostienen: un pañuelo, casi mágico, más bien propio de las reinas de cuentos de hadas. Ambos elementos, las manos alargadas y realistas pero a la vez idealizadas, se unen al pañuelo mágico y delicado de las reinas de fantasía para sacar al lector de la realidad de la historia que venía siguiendo, para transportarlo a un mundo mágico, al menos por unos segundos. Es mediante la ampliación que se introduce

mediante la traducción, por medio del verbo *carrying*, que se construye la idea de que las manos de aquella mujer son algo precioso que se lleva con cuidado junto con el pañuelo “encantado” que porta con aparente gracia y fantasía.

Aun cuando la presencia de elementos fantasiosos de la literatura y los cuentos de hadas resulta habitual dentro de la obra de Amighetti (las referencias a personajes de ficción como Aladino y el Rey Midas, a *Romeo y Julieta* o a *Platero y yo*, entre otros), no son siempre elementos tan concretos los únicos de los que se compone el esteticismo presente en *Francisco y los caminos*. En otras ocasiones es la simple referencia al aspecto físico de un objeto o persona lo que el autor ata al concepto artístico de su elección; proporciona de aquella manera una imagen específica a quien lee el texto. Tal es el caso del siguiente ejemplo, en el que la referencia a lo barroco se utiliza para describir la apariencia de una iglesia.

Ejemplo 12. Las imágenes sensoriales como conformadores de conceptos estéticos

Caminé por las arcadas que rodean la plaza; me detuve sin motivo frente a las vitrinas y más tarde, antes de atravesar la calle, contemplé con ojos nuevos la Iglesia de la Compañía de Jesús con sus piedras violetas y su despliegue barroco.

I walked through the arches surrounding the square. I stopped without reason in front of the windows; and later on, as I was about to cross the street, I contemplated the Society of Jesus Church with new eyes, its violet stone and baroque display.

(*Francisco y los caminos*, 194)

(*Francisco and the Paths of Life*, 65)

A pesar de que las iglesias son edificaciones particulares que a menudo presentan aspectos de carácter artístico en su arquitectura, resultan, para el transeúnte común, parte del diario vivir, pues son elementos del paisaje por el que las gentes transitan todos los días; son en este sentido una edificación más. No obstante, el hablante lírico se detiene ante la fachada de la iglesia referida en el fragmento y la describe, no de manera puntual, sino por medio de una referencia general al ideal estético que subyace su fisonomía externa particular: «su despliegue barroco / *baroque display*», atando así el concepto estético al objeto referido. Con el objetivo de resaltar tales características, se altera una vez más la estructura oracional original por medio de la traducción. En lugar de hacer uso de la larga estructura del texto original, se recurre en la traducción a una cierta reestructuración en la que los signos de puntuación se utilizan para formar nuevas frases independientes. Al introducir un punto y seguido luego de la palabra *square* se busca proporcionar independencia y

notoriedad a la segunda porción del fragmento. Con la misma idea en mente pero esta vez al final de la que se ha convertido en la segunda oración del texto meta, el uso del punto y coma luego de la palabra *windows* implica una pausa mediante la cual se pretende conferir protagonismo a lo que sucederá después: la contemplación y la imagen hablada que crea el autor.

No falta en la prosa poética de Amighetti el esteticismo para con el ser amado. Si lo poético es a la figura del ser amado lo que el aire es al ser humano, podríamos aventurarnos a decir que ninguna obra estará completa sin alguna alusión, contemplación o evocación al ser amado, en este caso representado por lo femenino. *Francisco y los caminos* por supuesto no es la excepción y participa de este fenómeno al utilizar una vez más las imágenes sensoriales para enlazar el referente aludido con una cierta idea estética. Muestra de ello es precisamente el fragmento que se incluye de seguido, por medio del cual se transmite al lector lo deteriorado del cuerpo de una joven enferma, asociando su imagen con los lánguidos y melancólicos rasgos góticos de la obra del escultor y grafista alemán de principios del siglo xx Wilhelm Lehmbruck.

Ejemplo 13. Las imágenes sensoriales en *Francisco y los caminos* como enlace entre el ser amado y las ideas estéticas

El cuerpo de Joyce, estilizado por la fiebre diaria, era trabajado por la tisis como un escultor que quisiera reducir el bloque al mínimo y me recordaba el goticismo expresionista de Lehmbruck.

Joyce's body, stylized by daily fever, was sculpted by tuberculosis like an artist would on a block he wanted reduced to its minimum, and at the same time it reminded me of Lehmbruck's Gothicism.

(*Francisco y los caminos*, 73)

(*Francisco and the Paths of Life*, 27)

El esteticismo se manifiesta no solo a partir del concepto mismo de la enfermedad que ha ido esculpiendo el cuerpo de la amada como el artista esculpe una estatua, sino que la referencia al arte gótico de Lehmbruck evoca de inmediato una figura cadavérica, alongada y en definitiva enferma («el bloque al mínimo / *a block he wanted reduced to its minimum*»). Es la combinación de dos conceptos opuestos (lo grotesco y lo bello) que se enlazan por medio de la imagen propuesta y dentro de la cual resultan equiparables y equivalentes, pues ambos pueden ser percibidos como arte. En la traducción se recurre entonces a la misma estructura pasiva presente en el original («era trabajado») para transmitir la idea integradora de cómo el bloque prístino (el cuerpo de la mujer) va siendo transformado por la mano del artista (la enfermedad), motivo por el cual se recurrió a la forma *sculpted* en inglés. De esta manera se hace

alusión de manera más directa a la acción artística de esculpir, de remover partes de una pieza de manera violenta.

Hasta aquí el recuento y la ejemplificación tanto de las características presentes en *Francisco y los caminos* en tanto muestra del subgénero prosa poética como del tratamiento que se dio a tales aspectos durante el proceso de traducción de la obra. Si bien la exposición anterior no ha sido exhaustiva en cuanto a la ejemplificación de todos y cada uno de los casos en que se percibieron las características antes referidas o de los procedimientos traductores que se aplicaron en su traducción, sí resultan ser una muestra representativa de los diferentes asuntos bajo discusión. Llegados a este punto, no queda más que formular algunas muy breves reflexiones o apuntes finales, a manera de cierre. Tales apuntes conforman la siguiente y última sección del presente volumen.

APUNTES FINALES

Si bien la prosa poética es quizás uno de los discursos literarios menos establecidos y más novedosos en el ámbito literario, su novedad y por lo tanto la falta de estudios sobre el tema es aún mayor en el campo de la traducción. Realmente no es de extrañarse que sea mínima la bibliografía y las referencias que se encuentran disponibles con respecto al tema, sobre todo si se le compara con la innumerable cantidad de páginas que se han dedicado a través de los siglos a la traducción poética (ni que decir de la traducción literaria en general).

Se ha retomado la discusión sobre la existencia del subgénero y sus peculiaridades; además han quedado esbozadas diferentes ideas, a partir de la traducción de una obra en concreto, sobre las posibilidades que ofrece la práctica traductora para abordar este tipo discursivo tan particular según el objetivo que se persiga.

Se espera que los ejemplos discutidos hayan representado un espacio por medio del cual reflexionar sobre el proceso de traducción de *Francisco y los caminos*. Es evidente ahora que al emprender dicha labor fue siempre necesario ir más allá de lo que resultaba evidente en las páginas del texto original. Así, aunque la traducción se presenta como literal (en concordancia con el propósito planteado de previo), ha sido solo a través de una minuciosa labor de estudio de los diversos matices presentes en el texto original que se logró identificar las diferentes técnicas específicas por medio de las cuales poner en efecto la estrategia traductora general. Es precisamente en el momento en que se comprenden tales matices que el traductor se involucra en un proceso creativo, pues se coloca a sí mismo en posición de tomar decisiones. Parafraseando a Amighetti en su afán de comparar lo cotidiano con el arte, no es sino hasta que el estudiante de arte logra dominar las habilidades clásicas de dibujo anatómico, diseño básico y demás que puede darse el lujo de deconstruir durante el proceso de creación. De manera similar, una vez que el traductor logra el conocimiento de lo básico sobre el texto original podrá establecer un rumbo propio con respecto a su trabajo y tomar decisiones adecuadas al propósito que persiga la traducción.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Alvarado, Georgina. *En una silla de ruedas de Carmen Lyra: la traducción inversa como una reescritura funcional*. Trabajo final de graduación. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica, 2006.
- Amighetti, Francisco. *Poesía*. 2.^a ed. San José: Círculo de Amigos del Arte, 1936.
- . *Francisco en Harlem*. México: Ediciones Galería de Arte Centroamericano, 1947.
- . *Francisco y los caminos*. San José: Editorial Costa Rica, 1963 [2^a ed., 1980].
- . *Francisco en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1972.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. París: Gallimard, 1972.
- . *Las flores de mal*. Madrid: Gráficas Rógar, 2010.
- Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. París: Nizet, 1959.
- Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. París: Labitte, 1842.
- Echeverría Loría, Arturo. «Con la poesía y la pintura de Francisco Amighetti», *La Nación*, 30 de octubre de 1955. En línea. Marzo de 2010.
- Fernández, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica: del modernismo a la vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Material sobre verbos, palabras de enlace, bibliografía, etc.* Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado. Decanato de Administración y Contaduría. En línea. Abril de 2004.
- Meschonnic, Henri. «Propositions pour une poétique de la traduction», *Languages VII*, 28 (1972): 49-54.
- Monge, Carlos Francisco. Entrevista personal. Agosto de 2010.
- . «Sobre el poema en prosa en Costa Rica», *Letras* 47 (2010b): 127-146.
- . *El poema en prosa en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 2014.
- Montero, Carlos Guillermo. *Amighetti: 60 años de labor artística*. San José: Museo de Arte Costarricense, 1987.

- . Entrevista personal. Febrero de 2010.
- Montero Raby, Elena. «*Francisco y los caminos*» de *Francisco Amighetti Ruíz*. *La traducción de la prosa poética*. Trabajo final de graduación. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica, 2010.
- Nida, Eugene A. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.
- y Charles R. Taber. *La traducción: teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1986.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. 2.^a ed. Barcelona: Tusquets, 1981.
- Reynolds, Paul Davidson. *A Primer in Theory Construction*. Indianápolis, Indiana: The Bobbs-Merril Company, 1971.
- Torre, Esteban. *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis, 1994.
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDABLE

- Baciu, Esteban. *Costa Rica en seis espejos*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Departamento de Publicaciones, 1976.
- . *Francisco Amighetti*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1984.
- Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- Buden, Boris. «Traducción cultural: por qué es importante y por dónde empezar». European Institute for Progressive Cultural Policies (eicp), 2006. En línea. Abril de 2010.
- Castro Salazar, Virginia. *Francisco Amighetti Ruiz y su obra*. Tesis. San José: Universidad de Costa Rica, 1960.
- Fischer, Martin. «Diferencias culturales reflejadas en la traducción de la literatura infantil y juvenil», *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2000). En línea. Junio de 2010.
- Frawley, William. *Translation Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives*. Newark: University of Delaware Press, 1984.
- Gapper, Sherry. «Babel costarricense». La Nación.com, junio de 2008. En línea. Noviembre de 2010.
- Gómez Hurtado, M^a Isabel. «Traducir: ¿capacidad innata o destreza adquirible?», *Quaderns. Revista de Traducció* 14 (2007): 139-153.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Lefevere, André. *Translating Literature: Practice and Theory of Translation in a Comparative Literature Context*. Nueva York: The Modern Language Association of America, 1992a.
- , ed. *Translation/History/Culture: A Source Book*. Londres y Nueva York: Routledge, 1992b.
- . *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.
- López Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minett Wilkinson. *Manual de traducción Inglés-Castellano*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Newmark, Peter. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1991.

- «Portal Poesía VersOados - Tipos de Composiciones Poéticas». Portal Poesía VersOados, s.f. En línea. Junio de 2010.
- «Prosa poética». SI-EDUCA.NET Educación para la vida. En línea. Marzo de 2010.
- «Prosa poética». Wikipedia. En línea. Marzo de 2010.
- Quesada Soto, Álvaro. *Uno y los otros*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1998.
- Raffel, Burton. *The Art of Translating Prose*. Pensilvania: Pennsylvania State University Press, 1994.
- Robles, Natalia. *El ímpetu de las tormentas de Alberto Sibaja*. Trabajo final de graduación. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica, 2004.
- Valero Cuadra, Pino. «La traducción alemana de *Marcos Ramírez*, de Carlos Luis Fallas», *Letras* 43 (2008): 157-175.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel. «La historia de la traducción como tarea nacional (El caso de Costa Rica)». RUA—Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante, 2009. En línea. Marzo de 2010.

Cilampa (segunda serie) es la colección de cuadernillos temáticos y de divulgación científica de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje; tiene como propósitos mayores, primero, la edición, digital e impresa, de obras de referencia y demostrada solvencia académica; segundo, la creación de una interesante oferta de materiales didácticos. Se trata de publicaciones breves, no superiores a ochenta páginas, destinadas a dar cuenta del desarrollo de las distintas áreas de conocimiento inscritas en el seno de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje; publicaciones cuidadosas en el desarrollo del contenido técnico, concebidas mediante líneas editoriales específicas, escritas en un estilo llano y explicativo, de naturaleza monográfica o miscelánea, diseñadas con esmero y editadas en arreglo con los modernos preceptos editoriales.

COMISIÓN EDITORIAL DE LA ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE
UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA RICA)

D.^a Ileana Saborío, directora

D. Gabriel Baltodano

D.^a Sherry Gapper

D. Carlos Francisco Monge

D. Andrew Smith

D.^a Judit Tomcsányi

D. Jimmy Ramírez

D. Francisco Vargas

Impreso en Heredia