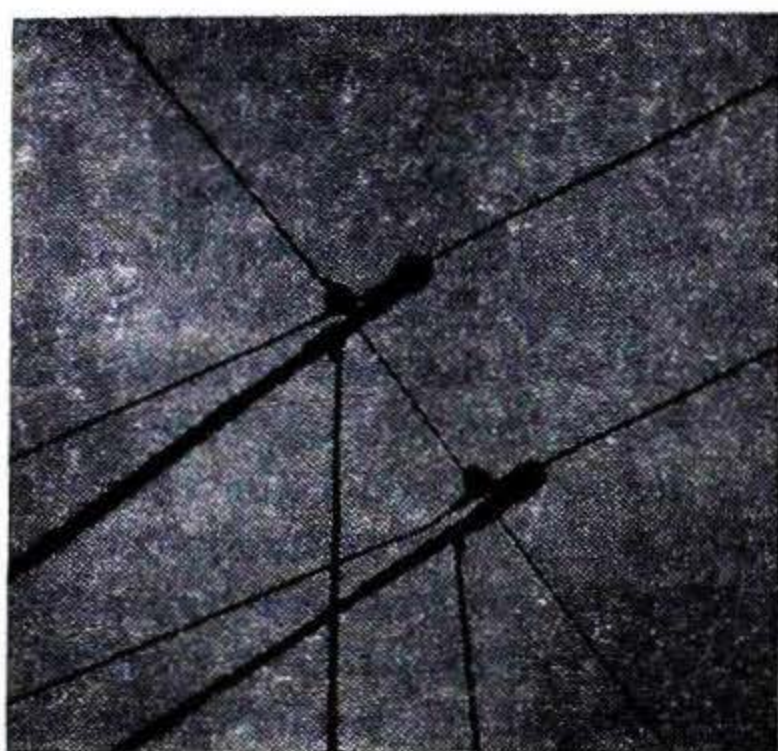


nita modestia del traductor, que en este caso es una comprensible delicadeza, lo ha llevado a no efectuar maniobra distinta que la que su diálogo con un texto inglés (al parecer no muy sencillo) le deparaba como trabajo profesional, sin justificación de otra índole. De cualquier modo, y dado que *La lección del maestro* no es una mera narración y mucho menos una lectura para reposo o divertimento, se hacía imprescindible un texto introductorio en calidad de estudio crítico y al mismo tiempo de divulgación en torno a James. Borges ya dijo lo que tenía que decir y es un peligro que lo siga diciendo en espacios que no le corresponden.



Por lo demás, *La lección del maestro* es una novela magistral (no un mero relato, no una pura narración) y, tratándose de James, todo un reto para cualquier traductor. El consabido recurso del punto de vista, tan atribuido a James como precursor de una novelística moderna, es aquí todo un problema, pues si algo contribuye a definir la sutileza de la historia es que uno no sabe de qué lado está el narrador. A veces parece obvio que acompaña al escritor Paul Overt, joven admirador del viejo Henry Saint-George; pero no es así, no puede serlo: pues al final la tan anhelada lección que espera Overt de parte de su "maestro", el ya decadente novelista Saint-George, no resulta como conclusión de sus detenidas observaciones, lecturas y análisis del viejo: es una lección de los hechos: después de recomendarle el celibato como virtud inefable de la mejor literatura, el maestro recae en el matrimonio casándose con la mujer que ama el propio Overt. El asunto, claro, es me-

nos sencillo que eso; pero, después de todo, ¿de qué lado está el punto de vista? Usted puede haber leído algunas novelas de James; o tal vez no... la respuesta podía haberla anticipado un estudio preliminar. Con ella, la lectura podría no ser más reveladora; pero sin ella se torna una experiencia poco menos que esotérica.

ÓSCAR TORRES DUQUE

Baudelaire y Rimbaud en colombiano

Iluminaciones

(traducción y prólogo de Nicolás Suescún)
Arthur Rimbaud
El Áncora Editores,
Santafé de Bogotá, 1995, 93 págs.

Poesía escogida

(traducción y prólogo de Andrés Holguín)
Charles Baudelaire
El Áncora Editores,
Santafé de Bogotá, 1995, 99 págs.

I

"Pasión y casualidad pero también trabajo de carpintería, albañilería, relojería, jardinería, electricidad, plomería, en una palabra: industria verbal. La traducción poética exige el empleo de recursos análogos a los de la creación, sólo que en dirección distinta". Con estas palabras introduce Octavio Paz sus *Versiones y diversiones* (1974), una teoría y práctica de la traducción poética. "Recursos análogos a los de la creación" comporta este trasplante idiomático, metamorfosis verbal, alquimia de la palabra, que a la luz de los dos paradigmas de la lírica en el siglo XX, Arthur Rimbaud (1854-1891) y Charles Baudelaire (1821-1867) —en su versión al español— resulta una empresa de por sí ejemplificante, por no decir un hito en nuestras letras.

El Áncora Editores nos ofrece en edición bilingüe las *Iluminaciones* de Rimbaud en traducción de Nicolás

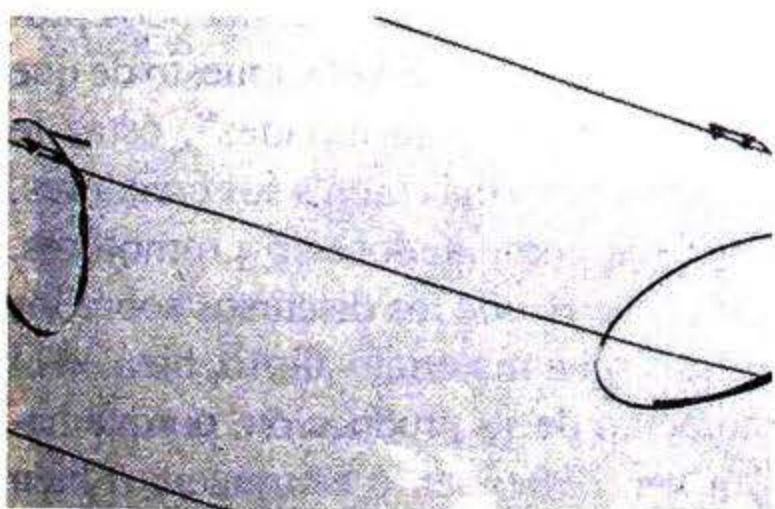
Suescún y la *Poesía escogida* de Baudelaire en versión de Andrés Holguín. Para Suescún: "Enfrentarse, al tratar de traducirlo, a un texto como *Iluminaciones*, más que un placer, una masoquista tarea, un desafío casi bélico de competencia con otros traductores, pasados o futuros, o un acto de admiración y amor por el autor, es un ademán casi suicida de ambición literaria. Es casi, estúpidamente, como tratar de suplantar al poeta, y es de todas maneras representarlo". Y es el mismo traductor quien después de someterse a estos arduos ejercicios de traslación, de trans migración y sus sinónimos —mudar, verter, transfigurar, transvasar— se atreve a confesar sus alcances y riesgos:

- a) Traducir "es ponerle el disfraz de otra lengua y anunciar: he aquí al poeta, éstos son sus poemas".
- b) El poeta "emplea las palabras a fondo", las violenta, las infringe, las desvía. Traducir es, pues, desviar lo desviado.
- c) El traductor se ve enfrentado no a un significado, sino a los múltiples significados que una sola palabra comporta en su contexto.
- d) El poeta crea sus palabras, su propio diccionario. El traductor lo reconstruye.
- e) El poeta juega con términos y contextos, "en un marco inmodificable, pero al mismo tiempo, ambiguo o elusivo".
- f) Traducir no es recrear, "porque esto implica por lo general adornar o podar".
- g) El traductor ideal "se debe meter en todos los recovecos del idioma del que traduce, para no hablar de los del suyo".
- h) "El traductor se limitará, nada menos, que a decir lo mismo que el poeta, aun cuando sea con otras palabras, pero en ningún caso traicionando el significado a favor de la forma, puesto que parte del hecho de que ésta no es traducible, aunque sí imitable".
- i) Son intraducibles: el sonido, los matices, la forma del contenido: el estilo.
- j) Son casos de difícil traducción: los arcaísmos, neologismos, tecnicismos, y aun palabras traídas de otros idiomas.

- k) El uso caprichoso —por no decir patológico— de ciertos verbos, adjetivos, preposiciones, sustantivos. “Para estas palabras las soluciones son necesarias, pero no siempre satisfactorias. Optar por cualquiera implica un largo, a veces interminable, proceso de eliminación”.
- l) La traducción es a varios niveles: lingüístico, musical, visual, social, psicológico, autobiográfico. “Ellos delimitan pero también llenan de significados adicionales todas las palabras”.

II

Les illuminations (palabra inglesa, que significa ‘grabados coloreados’ —Colour ed plates—) fueron escritas entre 1872 y 1873. La primera edición, hasta el poema XXXVII, apareció en *La Vogue*, en mayo-junio de 1886. Los poemas restantes, hasta el XLII, fueron incluidos por Vanier, en 1895. Los poemas son posteriores al abandono del hogar conyugal que hizo Verlaine con Rimbaud (su “adorado uránico”). Aparentemente, el autor, cuando estuvo en Stuttgart en 1875, habría entregado los poemas al músico Charles de Sivry—, depositario gracias al cual se salvaron. Verlaine sostenía que el subtítulo de este libro era “Painted plates”, láminas o grabados pintados. Son fuentes de inspiración para el poeta los grabados de las revistas ilustradas que tanto lo hicieron soñar en tierras y costumbres exóticas y, sobre todo, en el mar: “escalonado allá arriba como en los grabados”.



Si *Une saison en enfer* es su testamento vital, “libro pagano”, el “libro negro”, *Les illuminations* son su legado poético, ya que representan el rompimiento absoluto con las formas poé-

ticas tradicionales e incluso con el poema en prosa, que aquí se despoja de cualquier intención descriptiva o narrativa. No se trata de un libro escrito, como *Una temporada en el infierno*, en un raptó de inspiración. *Illuminations* es un libro posterior, elaborado entre pausas —París y Londres—, un libro que, sin embargo, no responde a un plan. Y no tiene una estructura aparente.

La versión de Nicolás Suescún está basada en el texto y el orden dado en la última edición de *La Pléiade* (Gallimard, París, 1972). Es una traducción con un lirismo medido, justo. Suescún, en su alquimia verbal, oscila entre la interpretación personal y un rigor que evita la caída de tensión en los textos: “¡Qué aburrimiento! ¡La hora del ‘querido cuerpo’ y del ‘querido corazón’!”.

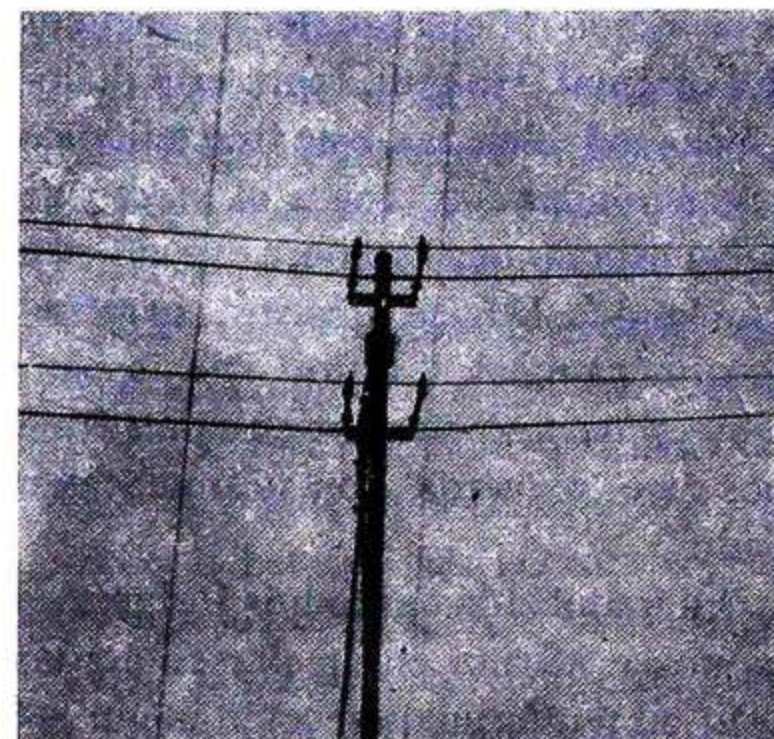
Maneja un español limpio, sin caer en excesos de literalidad; esto le otorga el tono sobrio, despojado, que no pierde a través de cada uno de los poemas: “Tu pecho se parece a una cítara, tintineos recorren tus brazos rubios. Tu corazón late en ese vientre donde duerme el doble sexo”.

Los obstáculos sintácticos y semánticos se vencen con un ritmo limpio, ajeno a toda artificialidad. He aquí, a mi modo de ver, la principal virtud de este transvase poético: perder el tono artificioso de otras traducciones (mezcla de torpeza y pretensión) que un texto de estas dimensiones y antecedentes provoca: “Tenemos fe en el veneno. Sabemos dar nuestra vida entera todos los días”.

III

Andrés Holguín, en su *Poesía escogida* de Charles Baudelaire (antología que recoge dieciocho textos de *Las flores del mal* y un poema en prosa, *Las ventanas*, del famoso *Spleen de Paris*), une la vida de estos dos “poetas malditos” con la tesis según la cual: “La biografía de los poetas es, en su mayor parte, la historia de unos cuantos desequilibrados geniales [...] Rimbaud alucinado, como calcinado por dentro, y, más tarde, con la pierna amputada al regreso de su viaje al encuentro del silencio”. Baudelaire: mitómano, rencoroso, homosexual, su drama íntimo es el tedio, su esplín. En palabras de Paul Verlaine:

“Su originalidad consiste en retratar, poderosa y vivamente, al hombre moderno [...] con sus sentidos agudos y vibrantes, su espíritu dolorosamente sutil, su cerebro saturado de tabaco, su sangre ardiendo de alcohol”.



Es en 1857 cuando Baudelaire publica *Les fleurs du mal*, recopilando así los poemas escritos en los diecisiete años anteriores (cien textos distribuidos en cinco grupos). La edición es mutilada por un tribunal que la juzga atentatoria contra la moral y las buenas costumbres. Baudelaire, con este libro básico, quema varias etapas. No es ni romántico ni parnasiano. Puede pensarse que con él nace toda la poesía moderna. *Las flores del mal* es considerado el libro arquitectónicamente más riguroso de la lírica europea, un libro de “exactitud matemática”.

Frente a lo ambiguo y decadente de su personalidad atormentada, el dominio absoluto de la expresión, la pureza y equilibrio del lenguaje, la unidad y articulación de sus escritos, hacen de él un poeta clásico, con un influjo decisivo en toda la literatura posterior. Digo clásico en el sentido de una adecuación perfecta entre la forma y el contenido.

En las versiones de Andrés Holguín, el aporte creativo, los trasplantes idiomáticos, aun la rima que va en dirección directa con el significado (el ritmo), sólo afecta la zona del signo, mas no la del símbolo: “¡Raza de Caín, sube al cielo / y arroja a Dios sobre la tierra!”.

Fina receptividad de la melodía. Desde dentro nace una plena identificación expresiva con el texto original, surge la serena distancia, el necesario asombro, para dar lugar a esa au-

téntica metamorfosis: hospedarse libremente en la lengua castellana: "El que mira desde afuera a través de una ventana abierta no ve nunca tantas cosas como aquel que contempla una ventana cerrada".

Sin forzar la estructura lingüística y procurando reflejar los efectos poéticos del original, Holguín logra este diálogo de equivalencias, este fino tejido de correspondencias; logra el efecto de hacer asomar una escritura específica a otra lengua, la hace subsistir, sin robarle su aura natal: "¡Reloj! Dios espantable, siniestro y siempre en calma / que nos dice 'recuerda' con su implacable dedo".

La traducción de Andrés Holguín es como se afirma en su presentación: "Difícil reunir una selección mejor lograda [...] de tan impecable factura literaria. De ahí que este pequeño gran libro figure sin lugar a dudas, y con todos los honores, entre las mejores versiones que de la poesía de Baudelaire se han hecho al castellano".

JORGE H. CADAVID

Las huellas del húsar

Crónicas de arte colombiano, 1946-1963

(compilación y prólogo:

Mario Jursich Durán

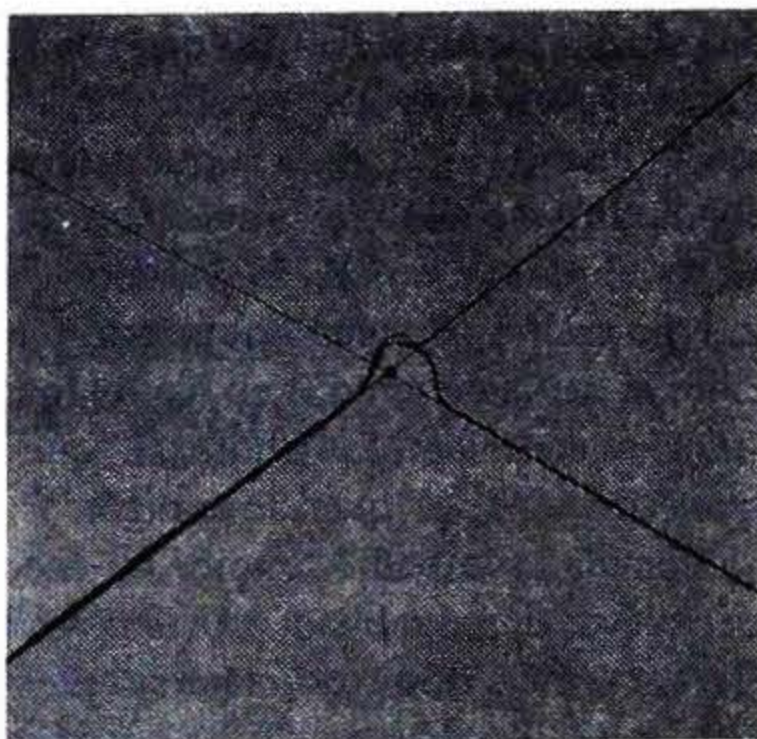
Casimiro Eiger

Banco de la República,

Santafé de Bogotá, 1995, 690 págs.

Casimiro Eiger nació en Polonia en la segunda década del siglo XX (en 1909, según el prólogo [pág. 25], o en 1911, según la solapa). De familia acomodada, llegó exiliado a Colombia en 1943, después de ensayar otras patrias adoptivas: "prefería un país de poetas como Colombia y no uno de petroleros como Venezuela", según le dijo a David Manzur (pág. 26). Como bien lo destaca el compilador, la obra de Eiger se desarrolló en dos planos intangibles: uno que podría llamarse "tutelar", con sus amigos pintores y escritores, a quienes estimuló y analizó; y el otro "sono-

ro", pues las crónicas en las que se ocupó del arte colombiano fueron en buena parte destinadas a la radio: de 128 textos que integran este volumen, apenas siete fueron dados a la imprenta. De no ser por los guiones que conservó, su empeño habría sido víctima insalvable de los estragos del tiempo, ya que nunca publicó un libro, aunque colaboró con algunas revistas.



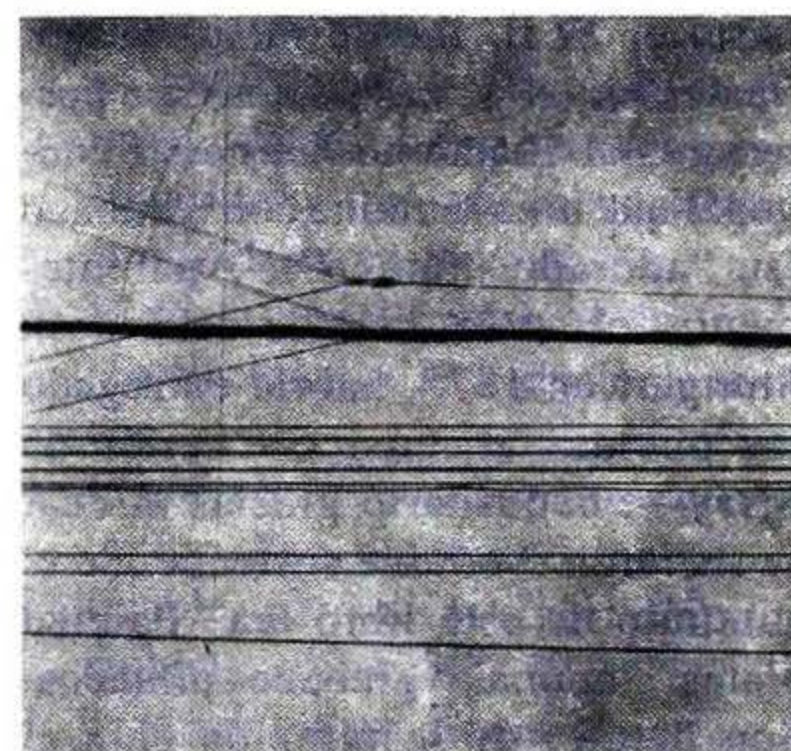
Hombre culto, polifacético, de gustos aristocráticos, galerista, dueño de agudo talante, Eiger comentó durante casi veinte años (1946-1963) las principales exposiciones bogotanas, y dejó un acervo estimado en 6.000 páginas, de las cuales se publican cerca de un 10%, referidas casi en su totalidad al arte colombiano. Juzgar a fondo la pertinencia del material elegido requeriría conocer también lo desechado, lo cual excede el alcance de esta reseña. Tal vez hubiera sido conveniente publicar, para facilidad de investigadores, un índice de escritos, incluyendo los textos donados en buena hora por su albacea a la Biblioteca Luis Ángel Arango.

Los criterios adoptados por el compilador fueron: privilegiar el material inédito sobre el publicado, bajo la idea de que el segundo es más fácil de consultar; énfasis en los pintores de la vanguardia y en los comentarios referentes a los salones nacionales y exposiciones colectivas; preferencia por el material sobre artes plásticas colombianas, con inclusión de ejemplos de escritos sobre exposiciones europeas y sobre arquitectura y asuntos urbanísticos, temas que también fueron del interés del autor.

Un repaso a la tabla de contenido sugiere que la selección, como cualquier selección, despierta algunos

interrogantes. Dos ejemplos: Eiger, quien tanta atención prestó a todas las manifestaciones artísticas de su momento, ¿sólo se interesó marginalmente por un artista tan importante como Alejandro Obregón, tal como lo sugieren los dos textos incluidos en el libro? Por otra parte, fue uno de los primeros y más importantes animadores e intérpretes de la obra de Eduardo Ramírez Villamizar y, sin embargo, no se encuentra ningún escrito sobre el escultor.

La escogencia parece inclinada a mostrar que Eiger se ocupó de una heterogénea temática que cubre desde una exposición de floricultura o la revalorización del grabado, hasta una crítica a la incipiente escultura colombiana. En esa amplia y saludable diversidad, el lector no deja de encontrar evidentes sobrantes que acaso le restaron espacio a posibles textos de mayor trascendencia o interés histórico.



El prologoista se apresura en señalar a Casimiro Eiger como el "padre del arte moderno en Colombia". Hoy nadie cree, por ejemplo, que Vasari sea el "padre" del arte renacentista porque escribió sobre los más destacados pintores de su época. En el supuesto de que el arte tenga "paternidades", éstas le corresponden más bien a sus creadores, no a sus comentaristas o promotores. Otra cosa es que los discursos sobre los artistas sean material valioso, bien en el momento de su producción, porque hagan ver, defiendan o estimulen, o bien porque en el futuro resulten útiles a un hipotético historiador. Tal vez es más preciso considerar que el comentarista o crítico es testigo, en lugar de progenitor.

Para la historia del arte nacional resulta necesario establecer la función que