

AMÍLCAR OSORIO Y *VANA STANZA*. AUTOTRADUCCIÓN Y TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA EN LA POESÍA COLOMBIANA *

AMÍLCAR OSORIO AND *VANA STANZA*.
AUTOTRANSLATION AND INTERSEMIOTIC
TRANSLATION IN COLOMBIAN POETRY

Efrén Giraldo,¹ Juan José Cadavid,² Juanita Vélez-Olivera³

* Artículo derivado del proyecto de investigación: Viejos signos/nuevas rotaciones. Espacio, tiempo y acción en la poesía experimental en América Latina.

Cómo citar este artículo: Giraldo, E., Cadavid, J. J. y Vélez-Olivera, J. (2023). Amílcar Osorio y *Vana Stanza*. Autotraducción y traducción intersemiótica en la poesía colombiana. *Estudios de Literatura Colombiana* 52, pp. 21-46. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.349115>

1  egiral25@eafit.edu.co
Universidad Eafit, Colombia.

2  dpensamiento creativo@colegiatura.edu.co
Colegiatura, Colombia.

3  juanita.olivera@umu.se
Umeå Universitet, Suecia.

Editores: Andrés Vergara Aguirre,
Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.03.2022
Aprobado: 24.11.2022
Publicado: 31.01.2023

Copyright: ©2023 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Resumen: Este artículo se ocupa de los 121 ejercicios de autotraducción del poeta colombiano Amílcar Osorio, los cuales fueron encontrados en su archivo personal. En estos poemas, a primera vista traducciones al inglés de los poemas del libro *Vana Stanza*, se observan, en efecto, ejercicios de autotraducción, pero también incursiones en poesía concreta y poesía visual. Consideramos *Vana Stanza* una obra incompleta que recoge una parte del trabajo poético de Osorio y es en el archivo donde nos es posible ampliar las exploraciones experimentales del poeta en las que se evidencia un diálogo entre diversos sistemas semióticos y entre dos lenguas.

Palabras clave: Amílcar Osorio, *Vana Stanza*, autotraducción, poesía concreta, poesía visual.

Abstract: This article deals with 121 exercises in self-translation by the Colombian poet Amílcar Osorio, which were found in his personal archive. In these poems, at first sight English translations from his poetry book *Vana Stanza*, we can actually observe exercises of self-translation, but also incursions into concrete and visual poetry. We consider *Vana Stanza* to be an incomplete work that only partly portrays Osorio's poetic production. In the archive, we manage to expand on the poet's experimental explorations in which a dialogue not only between different semiotic systems but also between two languages is evident.

Keywords: Amílcar Osorio, *Vana Stanza*, self-translation, concrete poetry, visual poetry.

Autotraducción

La obra de Amílcar Osorio (Santa Rosa de Cabal, Colombia, 1940-Jericó, Colombia, 1985) ha recibido de la crítica un renovado interés en los últimos años. Investigadores como Harold Alvarado Tenorio (2010), Juan Carlos Restrepo (2014), Efrén Giraldo (2017), Juan José Cadavid Ochoa (2017, 2018, 2020) y Elkin Restrepo (2017) se han ocupado de recopilar, revisar y reflexionar sobre su vida y su producción. Los temas dominantes en esas incursiones recientes, ocupadas principalmente de *Vana Stanza*, su libro más importante, son la écfrasis, las relaciones interartísticas y las referencias culturales e históricas presentes en su obra. En este artículo se busca analizar los ejercicios de autotraducción realizados por Osorio, nunca publicados, pero ahora accesibles luego del trabajo de catalogación y digitalización de su archivo, emprendido en el año 2016 como parte de la investigación *Una percepción imposible. Nadaísmo, campo artístico, comportamientos conceptuales y sociales*, realizada por Cadavid Ochoa (2018, 2020). En tal archivo no solo se encuentran manuscritos de su obra publicada, sino también ejercicios, bocetos, pinturas, dibujos y fotografías, además de versiones al inglés y recreaciones tipográficas de varios poemas de *Vana Stanza*, obra que se publicó por primera vez en 1986.

Las autotraducciones al inglés de sus poemas, 121 en su totalidad, permiten entender diferentes aspectos de un proceso creativo que resulta deudor, por un lado, del reconocimiento de su especificidad lingüística, de sus límites, pero también de las facultades abiertas por recursos distintos a los de la lengua materna. La traducción de la propia obra se convierte, así, en un proyecto creativo con derecho propio, con una especial autonomía que aprovecha varias opciones, más cercanas a la versión y la recreación que a la traducción propiamente dicha. Osorio no solo acomete la tarea de verter dócilmente una obra a otro idioma, sino que explora posibilidades expresivas en el espacio interlingüístico, lo que nos permitiría suponer que, al pensarse como escritor en otra lengua, contempla un desarrollo diferente en el que la creación inicial supone nuevas alternativas después de que se considera la viabilidad de volver a realizar una obra en otro idioma.

Se pretende situar la obra *Vana Stanza* en el marco de la tradición crítica e interpretar algunos de sus logros a través de las versiones al inglés intentadas por su propio autor, así como los alcances que tienen las nuevas interpretaciones de ciertos poemas cuando el autor decide incorporar soluciones vinculadas con lo tipográfico y lo espacial. Las conexiones entre signo verbal y signo visual, la recreación del sentido inmanente a los procesos de autotraducción y traducción intersemiótica y la contextualización histórica de

su ejercicio en el horizonte de la poesía moderna y contemporánea en Colombia definen, entonces, los objetivos principales de este trabajo. En Osorio, las oportunidades de una lectura interlingüística (más o menos evidentes cuando se trata de analizar traducciones de poesía) e intersemiótica (cuando el medio verbal se enfrenta a las posibilidades ofrecidas por la imagen y el espacio tipográfico) se hacen relevantes para entender una de las obras y trayectorias más interesantes de la poesía y el arte en Colombia. En este contexto, la versión autotraducida de *Vana Stanza* supone la continuación de un proyecto interartístico en el que se aprovechan opciones de la poesía, la plástica y la práctica misma de la traducción. Todo ello con la intención de contribuir a la comprensión de una obra que exige el uso combinado de diferentes marcos de aproximación.

La autotraducción es un ejercicio en el que un autor o autora lleva a cabo la traducción de su propia obra. A pesar de que se ha considerado una labor incidental, señala María Recuenco Peñalver (2011) que “haber autotraductores, haylos, siempre los ha habido y siempre los habrá, además que la autotraducción goza de una larga tradición en el mundo literario en, prácticamente, todos los géneros” (p. 194). Estudios teóricos de los últimos treinta años muestran el creciente interés que esta práctica ha tenido y revelan que ejemplos de misma se hallan en todos los rincones del globo y en una multiplicidad de tradiciones lingüísticas (Grutman, 1998; Hokenson y Munson, 2007; Dasilva, 2009, 2016; Dasilva y Tanqueiro, 2011; entre otros).

Los estudios de autotraducción remiten a la posibilidad de redefinir el papel autoral y ponen en relieve cuestiones estilísticas importantes para los estudios de traducción y los estudios literarios propiamente dichos. Si tomamos en cuenta que la poesía es, como lo ha dicho Lawrence Venuti (2011), “el género literario menos traducido” en el mundo (p. 127), que los textos críticos que presentan análisis de obras literarias traducidas se han enfocado más en el señalamiento de su insuficiencia o bajo perspectivas negativas (véase Berman, 2009 y Hewson, 2011, entre otros), es decir de juicios, y que los métodos para estudiar tales traducciones apenas tienen sus albores en la década de 1990 (Berman, 2009), podemos considerar que un estudio centrado en el análisis de la autotraducción de poesía puede contribuir al campo de los estudios literarios desde diferentes enfoques metodológicos. Eso significa que, para el caso específico de Amílcar Osorio, examinar las derivas de sus ejercicios con un idioma y un medio distintos (el inglés y lo tipográfico-visual) nos permitiría saber más sobre su proceso creativo y entender una faceta importante de su actividad como escritor.

Entre los casos más estudiados de autotraducción en lenguas como el inglés, el ruso y el francés, están Samuel Beckett y Vladimir Nabokov. George Steiner, estudioso de la traducción, dedica uno de sus libros (*Extraterritorial*) al estudio de Conrad, Borges y los ya mencionados Nabokov y Beckett. En estos autores, además de la curiosidad que despiertan profesiones literarias que van más allá de un bilingüismo excepcional, Steiner (2002) encuentra que se abre una perspectiva ampliada, que pone en manifiesto cuestiones más generales como “la imaginación multilingüe, la traducción interiorizada y la posible existencia de un idioma mixto ‘subterráneo’, ‘preexistente’ a la localización de diversas lenguas en el cerebro articulado” (p. 24).

Los estudios acerca del fenómeno de la autotraducción de poesía en América Latina son escasos. A pesar de esto, en la última década ha crecido el interés por estudiar la práctica de la autotraducción en las literaturas poscoloniales; es decir, en aquellas que son propias o se producen en países que fueron colonizados principalmente por naciones europeas (Lusetti, 2018, p. 157). Entre los estudios más relevantes que encontramos en Latinoamérica, aparecen dos que indagan en la poesía diglósica entre idiomas de pueblos originarios como el Mapudungun y el Quechua y las lenguas mayoritarias del continente como el español y el portugués (Mancosu, 2019 y Bujaldón de Esteves *et. al*, 2019). En Colombia, los estudios críticos dedicados a la autotraducción de poesía han sido también descuidados (Arboleda Toro, 2017) pese a que, como se ha señalado, la traducción de poesía en Colombia parece haber sido un oficio de poetas (Goenaga, 2012, p. 1). De un estudio sobre la autotraducción en Amílcar Osorio puede esperarse una contribución a nivel lingüístico y desde las perspectivas culturales y de circulación, pues por medio de sus traducciones al inglés su obra se inscribe, como lo hicieron otros poetas en Colombia y en América Latina, en una tradición literaria y poética más amplia. Además realiza un aporte significativo a la historia de la poesía en Colombia y los estudios de traducción, puesto que la producción literaria de este poeta ha sido escasamente estudiada, y su trabajo interlingüístico e intersemiótico, que es prácticamente desconocido, constituye una de las apariciones poéticas más especiales y poco frecuentes en el contexto del país.

Amílcar Osorio, la lengua inglesa y la poesía visual

Tal vez el periodo más productivo de Amílcar Osorio es el que vivió durante sus años en Estados Unidos, cuando sus vivencias le permitieron entrar en contacto con artistas visuales que desbordaban los límites disciplinares y estéticos a través de obras en las que

confluían elementos visuales, líricos y materiales de gran riqueza. La coincidencia con el movimiento de la generación *beat* y otras agrupaciones fortaleció su concepción de la literatura como arte visual, que ya había esbozado en su *Nadema o Manifiesto Nadaísta* (Osorio, 1962, pp. 257-260). Osorio sostenía que el ritmo del texto de sus poemas hacía posible experimentar tal visualidad. Para él, “pintura y poesía eran los otros extremos de la armonía, porque si la música es análoga a la poesía en sus emociones cantadas y rimadas, la pintura, la música y la poesía lo son en acordes y armonías del color. Quien no se inclina hacia la música y la pintura no podrá ser un auténtico poeta” (Alvarado Tenorio, 2010, p. 98). La palabra en Osorio adquiere una potencia visual al conectar la descripción detallada de las cosas de la vida mediante la escritura con la forma en la que aparece visualmente la palabra, en lo que se puede considerar una aproximación a los problemas puestos en primer plano por la poesía concreta. Esta, como se sabe, es una corriente de la lírica moderna que ajusta los elementos lingüísticos de sus composiciones según apreciaciones de tipo óptico y auditivo, renunciando, de ese modo, a copiar y comprender la realidad empírica y poniendo en cuestión, en su lugar, a la palabra individual, la cual es tomada en tanto forma de pensamiento, haciéndose uso de ella en cada una de sus posibilidades concretas. En virtud de ello surgen ideogramas y constelaciones en los que el contenido de significación y la estructura son idénticos; en que la realidad del texto, por así decir, reposa en la estructura, en la función (Onetto Muñoz, 2004, p. 191). También, “la concentración que esta producción poética realiza sobre la materialidad del lenguaje y que define esencialmente a la poesía concreta significa una radicalización ‘de aquel poetizar que proviene desde lenguaje’, caracterizando a la lírica frente a los otros géneros poéticos y, particularmente, a la lírica moderna” (Knörrich, 1992, citado por Onetto Muñoz, 2004, p. 191).

La expansión visual de la poesía en Osorio se relaciona con su periplo por los Estados Unidos, un viaje que emprendió en compañía de René Frei y el protegido de este, el poeta David Howie. Osorio primero vivió en San Francisco, donde entró en contacto tanto con visiones y propuestas políticas y ambientales que se expresaban desde diferentes manifestaciones del arte como con personajes del mundo artístico e intelectual, entre ellos Alan Watts, John Sirio, Steve McCormick, Leek Cong, Dan Hall, John Hiebaut, Jim Tylor y Gregory Corso. Años más tarde, se mudó a la ciudad de Nueva York, donde se relacionó con Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Bob Dylan y Brendan Behan (Alvarado Tenorio, 2010, p. 97).

Los comentarios de amigos y las referencias de autores como Alvarado Tenorio son insuficientes para reconstruir en detalle su permanencia allí y sus vínculos, por ejemplo, con la vida bohemia del Hotel Chelsea. Sin embargo, las narraciones de su hermano Jaime Osorio validan el contacto que tuvo con las formas de vida de artistas que vivían o visitaban ese lugar (Jaime Osorio, comunicación personal, 28 de septiembre de 2016). El menor de los Osorio cuenta que su hermano expresaba una admiración por algunos integrantes de la generación *beat* y recuerda la pretensión del poeta de quedarse a vivir en el extranjero. Durante años, Jaime Osorio ha recogido y guardado una importante cantidad de textos: novelas, cuentos y poesía inédita, manuscritos originales escritos en español y en inglés, autorretratos y fotografías de autor, dibujos y producción visual de distintos tipos realizada por Osorio en diferentes momentos de su vida. Este archivo dactilográfico y manuscrito —en el que se encuentran textos escritos a mano o con máquina de escribir, que presentan correcciones, enmendaduras y reescrituras, realizados sobre hojas de diferente tipo y tamaño, guardado en cajas— es conservado como patrimonio familiar y, por no encontrarse en un archivo institucional, no está disponible aún para la consulta del público. Entre los muchos documentos de este archivo se descubrió y fue posible rescatar los manuscritos originales de una muy probable versión al inglés de *Vana Stanza*. Con ellos se abre la posibilidad de estudiar la obra de Osorio desde una doble dimensión, intersemiótica e interlingüística, que es la que pretende señalar este texto.

En el siguiente cuadro puede verse la lista de componentes del archivo:

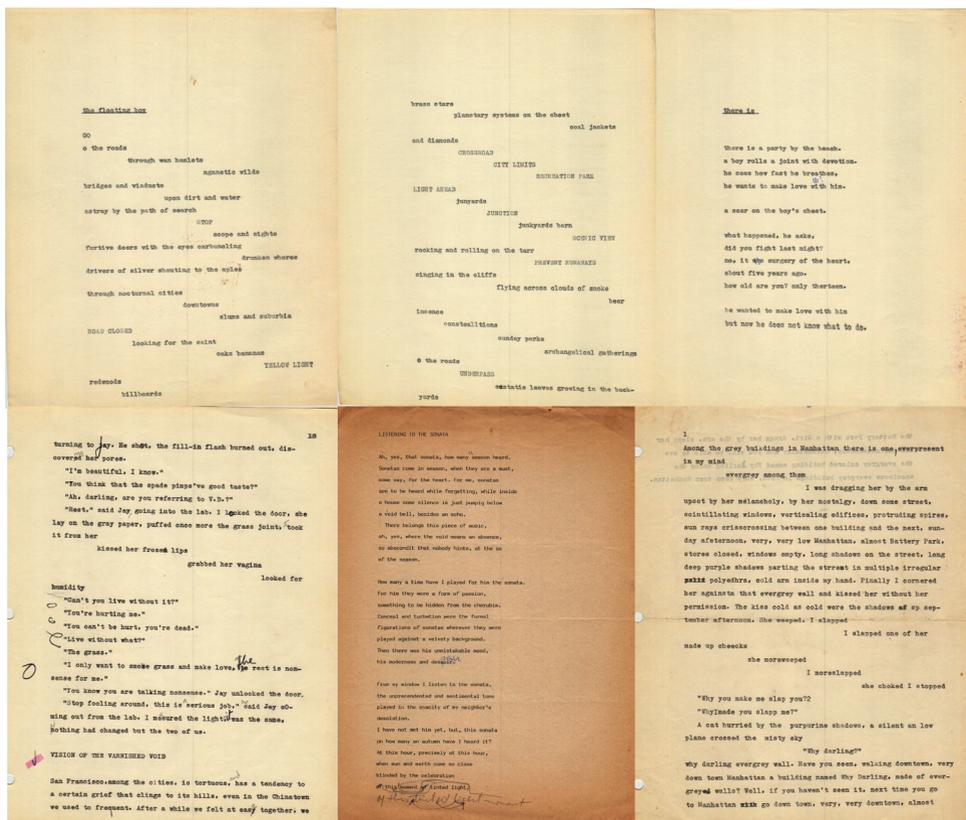
Carpeta	Subcarpeta	Descripción de los documentos	Cantidad
Crítica	Artículos	Artículos en diferentes revistas y periódicos que se ocupan de exposiciones, colecciones, artistas, pintores y escultores del momento. Entre estos se encuentran: Bárbara Hepworth, Alice Baber, la colección Mejía, Mario Cerolí, Beatriz González, Álvaro Barrios, Robert Rauschenberg, Oscar Muñoz, Octavio Martínez Charry, Fernando de Szyszlo, Carlos Rojas, Bursztyn, algunos nadaístas, entre otros.	78
Cuadernos	Bitácoras	Textos manuscritos, poemas, reflexiones escritas principalmente durante su viaje a San Francisco.	15
En inglés	Correcciones en inglés	La serie de poemas contenidos con el nombre <i>Vana Stanza</i> escritos en inglés por su autor.	121
Novela	Vistas del bosque izquiérdo	Fragmento de una novela inconclusa.	17

Poesía	Concreta	Poemas contenidos en la versión de <i>Vana Stanza</i> en inglés. Presentan características visuales a partir de la diagramación del texto que se convierte en un elemento compositivo con el que se logran imágenes relacionadas con el contenido de las palabras del poema. Esta propuesta visual no se encuentra en la versión en español de la misma obra poética.	16
	Vana Stanza	Conjunto de poemas realizados después de la militancia del escritor en el grupo nadaísta.	107
	Stanza	Poemas.	60
	Servicios	Poemas.	30
	Torsos	Poesías.	16
	En carpetas sin título	Poemas con diversos títulos diferentes a los de las categorías generales contenidas en <i>Vana Stanza</i> .	84
Prosa	Como en un círculo	Cuento corto.	9
	Crónica del giróvago	Cuentos.	91
		Cuento.	5
	Varios	Cuentos y narraciones sin nombre, algunos están en estado fragmentario o inconclusos.	164
Teatro y cine	Corto	Esquema para un corto de 10 minutos.	11
	Documental	Proyecto para 5 documentales sobre regiones naturales.	2
	La baranda rota	Proyecto para un cortometraje de 10 minutos.	11
	Naturaleza muerta (con una rosa)	Obra de teatro.	34
Notas, índices y otros	Ideas sin desarrollo	Distintos documentos, listados de obras, ideas sobre publicaciones (índices), notas y cartas formales.	9
Visual Amílcar	Abstracto	Producción visual abstracta. Tachismo. Expresionismo abstracto.	19
	Caligrafías	Producción visual abstracta, signos caligráficos arbitrarios.	7
	Muchacho del metro-politano	Producción visual, especulaciones con el retrato.	11
	Torsos	Producción visual, especulación con la figura humana.	18
	Penes	Signos ambiguos.	6
	Stanza	Producción visual abstracta, referencias espaciales o arquitectónicas.	23

Tabla 1. Inventario del archivo de Amílcar Osorio.

En lo que corresponde a autotraducción, el archivo está compuesto por 121 páginas de papel *bond* mecanografiadas. Las primeras 95 son de tamaño oficio y en algunas se pueden observar las marcas de los ganchos usados para agrupar aquellas en las que la extensión del poema es superior a una página. Otras series presentan folios o numeración para ordenarlas. Las siguientes veintiséis páginas (en el mismo formato) tienen perforaciones en uno de sus lados, lo que indica que fueron parte de un folder. Estas páginas parecen más viejas, dada su coloración casi ocre, y aunque en las primeras también se aprecian tachaduras y correcciones manuscritas, este tipo de intervención y ajustes sobre el texto está mucho más presente en esta última parte.

Imagen 1. (Mosaico de versiones de poemas de *Vana Stanza* en inglés). Amílcar Osorio. *Vana Stanza*, Máquina de escribir.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

La práctica desarrollada por Osorio planteó una resistencia a las clasificaciones y a los procesos de validación de la producción artística. Propuso un lugar fronterizo en el que se establecen tanto un diálogo como una negociación entre categorías excluidas y admitidas por la institución artística. Un espacio de conexión y encuentro en el que se construye una propuesta estética a partir de prácticas visuales, literarias y de acción donde, se podría afirmar, “las relaciones predominan sobre los objetos, la arborescencia sobre los puntos, el paisaje sobre la presencia, el recorrido sobre las estaciones que lo componen” (Bourriaud, 2015, p. 77). Se trata de una narrativa poético-artística que genera lo que hoy se puede considerar experiencia estética relacional, que se expande en el tiempo, es decir, que supera lo instantáneo de la producción y permite que se continúen generando interacciones durante y después de la realización de la obra de arte. Esto se puede comprender como fenómeno o práctica artística gracias a las posibilidades hermenéuticas que ofrecen los diferentes cruces de estrategias y dispositivos propios de la producción visual y literaria. En tal contexto, la autotraducción y la traducción intersemiótica son ejemplos de esta dinámica.

La vida de Osorio en San Francisco y Nueva York y el contacto con el *underground* artístico norteamericano se proyectan de forma particular sobre el contexto latinoamericano al conjugar tales referencias con las condiciones políticas y los nuevos movimientos literarios regionales. Su comportamiento artístico, dicho con Camnitzer (2009) cuando hace referencia al Nadaísmo, “desde el punto de vista de una historia cultural de América Latina, puede ser visto como un movimiento que propulsó la sensibilidad y la experiencia literarias hacia el campo de las artes visuales —una interpenetración entre espacio y texto” (p. 163). Esto es, Osorio en tanto nadaísta se embarca en una práctica artística entrecruzada y multilingüe que conjuga las artes visuales y verbales, y coincide, por ejemplo, con las formas que dieron origen al conceptualismo en Colombia, un comportamiento propio de las artes visuales que asumió el texto, la palabra escrita, como estrategia y dispositivo plástico.

Vale la pena señalar que Osorio incursionó también en la traducción de poesía con la publicación de poemas de Ezra Pound y Wallace Stevens en *Acuarimántima*, revista editada por Elkin Restrepo y otros poetas de la época, que tuvo gran circulación en Colombia y América Latina (Lombana Riaño, 2015, pp. 399-424).

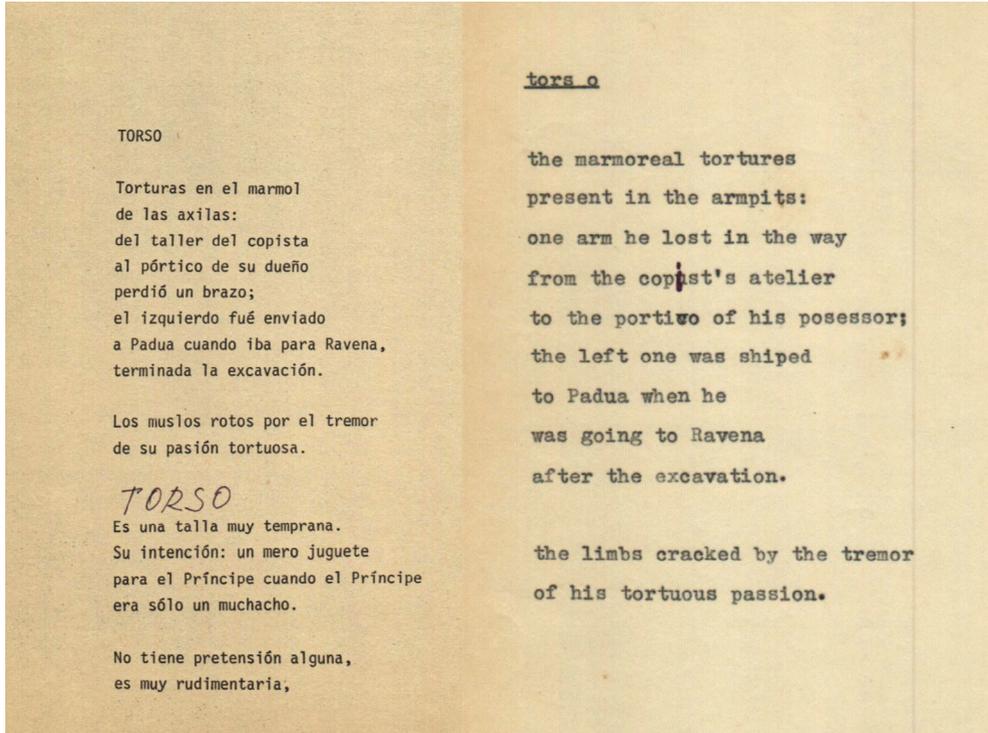
Amílcar Osorio, *Vana Stanza* y la autotraducción

No es pretensión de este artículo hacer un análisis exhaustivo de los poemas de *Vana Stanza* traducidos por Osorio, sino más bien caracterizar la poética detrás de esas traducciones y otros ejercicios donde la palabra se vincula con la imagen y las posibilidades de la tipografía. Esta incursión debería permitir en el futuro un examen más cuidadoso y detallado del material que se encuentra en el archivo. Más allá de realizar reproducciones en inglés para transferir un sentido de un sistema lingüístico a otro, Osorio utilizó herramientas creativas a su disposición para crear una versión que, como concibe Torop (2002), coexiste con otras (p. 3). Esto genera una concepción de lo literario que habita una especie de espacio potencial. Dentro de las traducciones de *Vana Stanza*, y especialmente debido a que los textos del archivo están sin fecha, encontramos varias versiones para algunos poemas, algunas con correcciones, otras con cambios. Sin cronología es difícil determinar cuál antecede, cuál precede, o cuál es su versión final, puesto que, tal cual mostraremos a continuación, también se hallan errores de ortografía o tipográficos. De ahí la pertinencia de la teoría semiótica de Torop para el estudio de la obra de Osorio. Según el semiótico estoniano, “En el proceso textual, los borradores son transitorios, pueden tener características tanto del texto oral como del escrito, y el proceso textual completo puede ser presentado como un paso a través de varios canales” (p. 5). Se trata, entonces, de un repertorio riquísimo por las posibilidades comparativas entre versiones y reelaboraciones.

Las autotraducciones de Osorio evidencian un interés por explorar la dimensión gramatical y semántica de los poemas en inglés, lo que caracteriza este ejercicio como algo más significativo que una reproducción mecánica de palabras y sentidos, pues revela una conciencia de los juegos con los sentidos de los “falsos amigos” entre el inglés y el español. Más conocidos por su término en francés *faux amis*, se trata de fenómenos lingüísticos en los que dos palabras de dos lenguas se parecen fonéticamente o en sus significantes, pero difieren de manera parcial o total en su definición o uso (Chamizo Domínguez, 2005, p. 73). En la traducción convencional o estándar usualmente se los consideran errores que generan problemas de interpretación. En los siguientes ejemplos encontramos que el uso de “falsos amigos” es, por el contrario, una herramienta intencional de creación utilizada para generar nuevas posibilidades de interpretación de los poemas en inglés.

En el siguiente apartado estudiamos el poema “Torso” publicado en *Vana Stanza* y lo comparamos con la versión al inglés “tors o” que pertenece al archivo de Jaime Osorio.

Imagen 2. (Comparación de poemas de *Vana Stanza*). Amílcar Osorio. *Vana Stanza*, Máquina de escribir. Torso / tors o. Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

TORSO	<u>tors o</u>
<p>Torturas en el mármol de las axilas: del taller del copista al pórtico de su dueño 5 perdió un brazo; el izquierdo fue enviado a Padua cuando iba para Ravena, terminada la excavación.</p> <p>Los muslos rotos por el tremor 10 de su pasión tortuosa (Osorio 2001, p. 171).</p>	<p>the marmoreal tortures present in the armpits: one arm he lost in the way from the copist's atelier 5 to the portico of his possessor; the left one was shipped to Padua when he was going to Ravena after the excavation.</p> <p>10 the limbs cracked by the tremor of his tortuous passion.</p>

En este poema se observa la concepción de la autotraducción como una segunda forma de creación, lo que le concede a Osorio libertades para crear distintos juegos semánticos, fonéticos y gramaticales. Pareciera utilizar “falsos amigos”, por ejemplo, en su traducción del poema; emplea las mismas palabras que en español, aun sabiendo que refieren a un significado distinto en inglés, lo que cambia por completo el sentido del poema en la segunda lengua. La palabra *tortures* aparece en el primer verso como el sujeto y, a diferencia de “torturas”, no tiene la connotación de fisuras o texturas del mármol, sino la de torturar. *Marmoreal*, por su parte, en inglés refiere a la frialdad y rigidez del mármol, por lo que modificando a *tortures* alude más a la acción del cincel que a una descripción de un torso y sus fisuras. Ese juego se hace incluso más sutil en los últimos dos versos, puesto que en *tortuous* tiene una gran cercanía con la palabra *torturous*: la primera significa lo mismo que en español, es decir, “tortuoso”, y *tortorus* es algo a la vez doloroso y desagradable, como la tortura del primer verso. El sufrimiento en versión traducida recae en el torso a quien el copista pareciera haberle infligido las torturas intencionalmente, mientras que en el poema en español se describen, metafóricamente, la pérdida de un brazo, de una pierna y la rotura de los muslos.

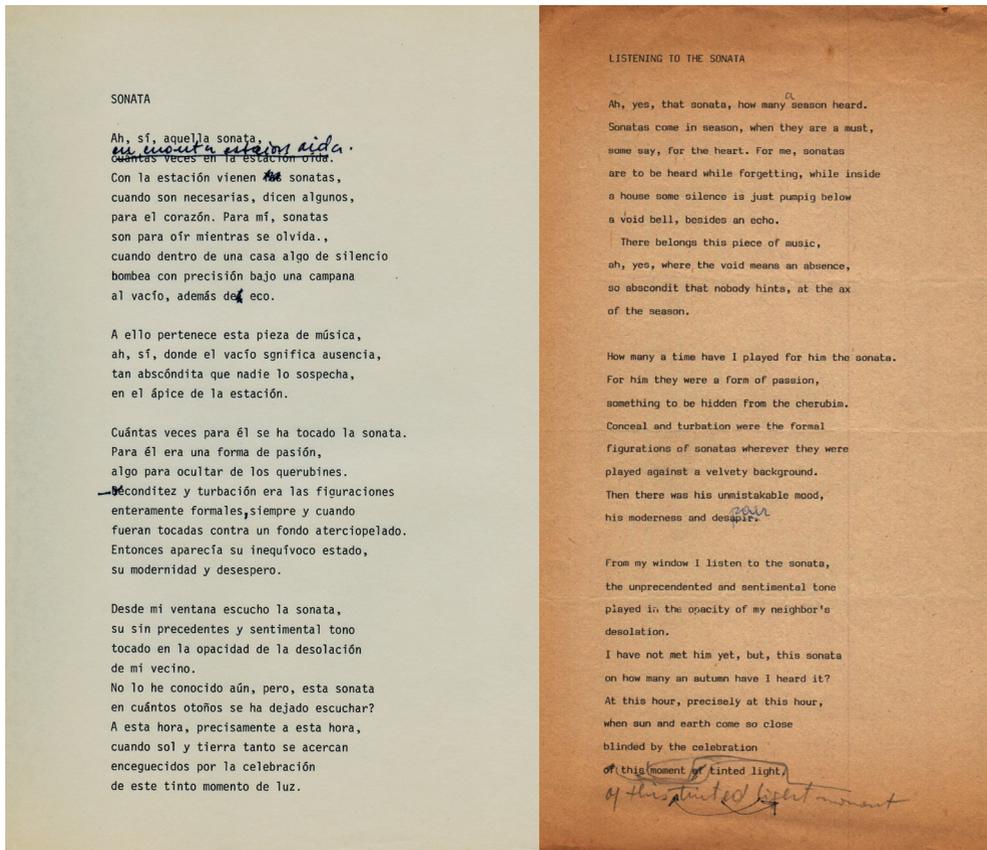
La relación que establece entre los dos poemas por medio de los “falsos amigos” se mantiene también desde una perspectiva fonética. En la versión española del poema existe una aliteración en “copista”, “pórtico”, “perdió”, “Padua”, “para” y “pasión” (v. 3, 4, 5, 7, 10), la cual aparece también en los versos sucesivos de la primera estrofa del poema en inglés: *present*, *armpits*, *copist's*, *portico*, *possessor*, *shipped*, *Padua* y en el último con la palabra *passion* (v. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11). Esta reiteración se observa también con /r/, lo que nos indica que la poética detrás de estas autotraducciones cuestiona la imposibilidad creativa a partir de una replicación de efectos y de significantes. Es decir, para Osorio traducir literalmente y utilizar réplicas fonéticas es un método de creación en sí y una herramienta que polemiza lo que se ha considerado usualmente como un error en la traducción de poesía.

Frente a los juegos semánticos de los “falsos amigos”, los poemas “Sonata” y “*Listening to the Sonata*” muestran también un uso de este recurso. Osorio traduce casi literalmente la palabra “abscóndito”, que en inglés solo existe en tanto forma verbal y no como *abscondit*. En ese mismo verso y en el siguiente de nuevo intenta traducir la expresión “en el ápice de la estación” por *at the ax / of the season*. La elección de la palabra *ax* en inglés se aleja de la noción de cima o cúspide (de una estación) y puede

sugerir dos cosas: la primera relacionada con un elemento sólido, el hacha, donde la connotación se dirige a lo macizo y pesado y no a lo afilado o agudo de su cuchilla. La segunda se refiere al verbo y al sustantivo, que se relacionan con el hecho de estar obligado a dejar un trabajo.

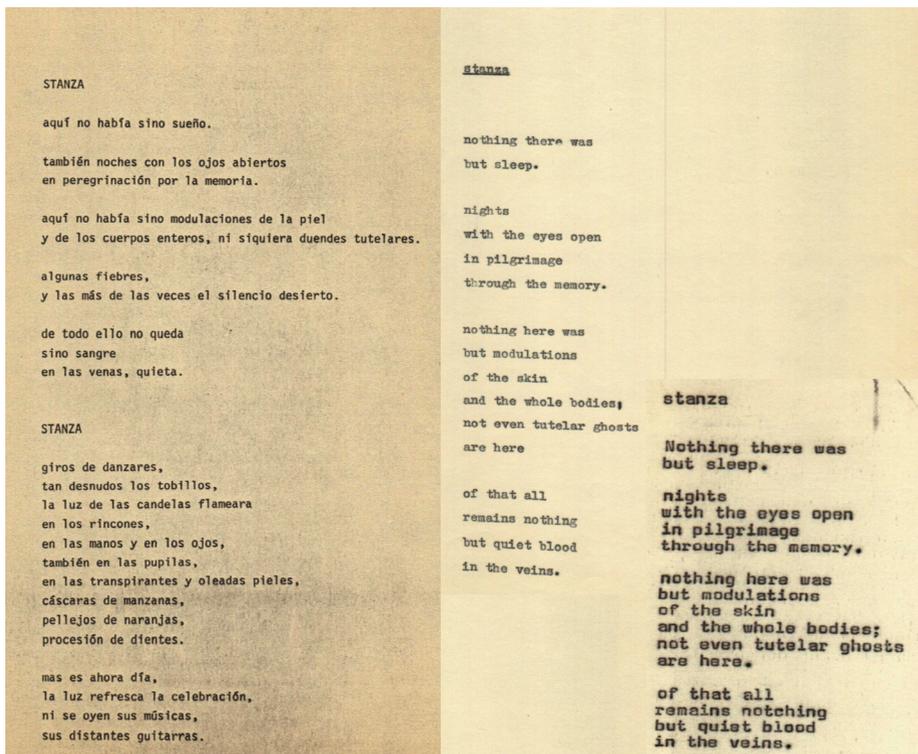
Las acciones de los verbos en el poema en inglés también cambian la dirección de las mismas, ya que si bien en español son voces pasivas, en inglés recaen sobre una tercera persona, un *he* que se intercambia entre “sonata” y otro sujeto desconocido. Es por eso, quizás, que en el noveno verso de esa misma estrofa usa la palabra *hints*, el opuesto de “sospecha”. Alguien activamente indica, mientras que la sospecha recae en ese “nadie”.

Imagen 3. (Comparación *Vana Stanza*). Amílcar Osorio. *Vana Stanza*, Máquina de escribir. Sonata / Listening to the Sonata. Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

Imagen 4. (Comparación de *Vana Stanza*). Amílcar Osorio. *Vana Stanza*, Máquina de escribir. STANZA / stanza. / stanza. Sin fechar. Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

STANZA	stanza
aquí no había sino sueño.	nothing there was but sleep.
también noches con ojos abiertos en peregrinación por la memoria.	nights with the eyes open in pilgrimage through the memory.
aquí no había sino modulaciones de la piel y de los cuerpos enteros, ni siquiera duendes tutelares.	nothing here was but modulations of the skin and the whole bodies; not even tutelar ghosts are here
algunas fiebres, y las más de las veces el silencio desierto.	of that all remains nothing but quiet blood in the veins.
de todo ello no queda sino sangre en las venas, quieta.	nothing there was but sleep. nights with the eyes open in pilgrimage through the memory. nothing here was but modulations of the skin and the whole bodies; not even tutelar ghosts are here. of that all remains notching but quiet blood in the veins.

La primera desigualdad observable entre ambos poemas está en la estructura. Osorio transforma aquellos que, a simple vista, por la elección de vocabulario y de título, podrían hacernos pensar que hay una equivalencia. Entendemos más bien en estos dos poemas lo que propone Torop (2002) sobre la posibilidad de “que el mismo texto puede existir simultáneamente en diferentes formas semióticas y que el mismo mensaje es expresado simultáneamente en diferentes sistemas sígnicos” (p. 3). Por la brevedad de los versos en la traducción al inglés, parece otorgar cierta gravedad a cada palabra a medida que avanzan los versos. Esto crea unas pausas o silencios que en el poema en español se hacen explícitos en la cuarta estrofa, lo que está ausente de la versión en inglés. Aparece, además, un contraste entre un “allá”, *there*, y un “acá” muy marcado en el poema en inglés, para los cuales la conclusión es la misma, es decir, que no queda nada. El poema en inglés parece, así, ir “un poco más allá” del poema en español, en el sentido en que también ha comprobado que en el allá tampoco queda sueño. Finalmente, vale la pena señalar la selección de la palabra *ghost* a diferencia de la elección de “duendes”, puesto que el adjetivo “tutelar” en español tiene el sentido de “amparo”, mientras que “tutelar” en inglés no existe en esa forma, pues si fuera modificador de *ghosts* sería *tutelary*. Si en todo caso quisiéramos entender ese “tutelar” en inglés con la referencia a “proteger”, resultaría quizás más siniestro estar bajo la protección de un fantasma que de un duende.

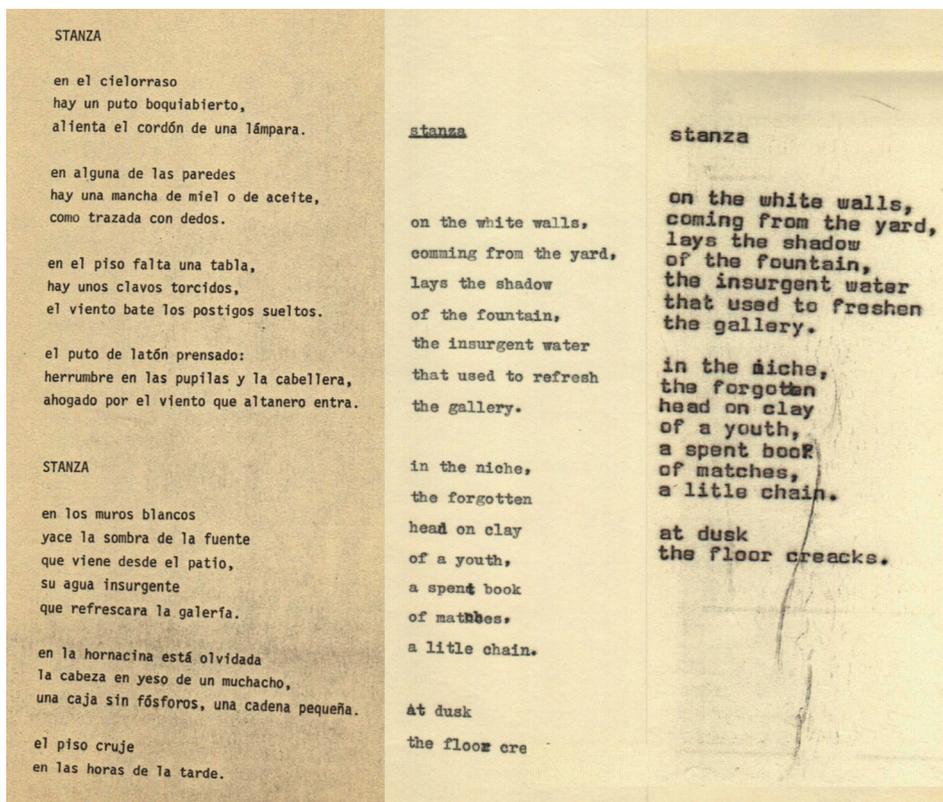
Podría decirse que en Osorio la escritura de poemas en inglés supera el mero vertimiento de un texto de una lengua a otra. Se trata de un ejercicio en el que hay una recreación, una apropiación de posibilidades de la nueva lengua, e incluso, como veremos más adelante, de ámbitos como el tipográfico, que parecerían ofrecer nuevas opciones de sentido, lo que mantiene una tensión entre imagen y palabra si comparamos los distintos textos en tanto versiones de una práctica integral a la que podríamos caracterizar de experimental y que resulta quizás única en la historia de la poesía colombiana del siglo xx. Lo que se encuentra en los ochenta y cuatro poemas en lengua inglesa que se han encontrado en el archivo de Osorio es el testimonio de una actividad que rebasa la idea de traducción y se aventura en una vertiente creativa diferente. Esta forma incluye cambios en la estructura, juegos de palabras con “falsos amigos”, inversiones y variaciones del sentido del poema.

El caso de la autotraducción de Amílcar Osorio es bastante singular para la historia de la poesía en Colombia por la escasez de ejemplos análogos y, más aún, por la carencia de estudios críticos sobre obras que hubieran podido entrar en esta importante vertiente de la creación. Desde la perspectiva de las teorías de la traducción, la autotraducción de Osorio

muestra que entre dos textos puede coexistir algo, pero expresarse de maneras completamente distintas. Lo más notorio es tratar de utilizar en algunas de sus traducciones palabras que, si bien en la superficie se ven similares, arrojan sentidos y usos inusitados dentro del poema. La traducción literal, como podría llamarse a este proceso primario de traducción, crea una ilusión de que dos poemas se parecen, aunque no se asemejan desde el sentido.

El estudio de las autotraducciones de Osorio ayuda a comprender las complejidades de la misma traducción de la poesía, por lo menos desde una perspectiva general de creación, puesto que las recreaciones que hace Osorio no se basan en lo que Jiří Levý *et al* (2011) llamarían “*original, creative re-stylisation*” (p. 59), con la intención de generar el mismo efecto del poema original. Por el contrario, al utilizar palabras que podrían considerarse idénticas o en todo caso equivalentes, Osorio genera otros sentidos y posibilidades de lectura.

Imagen 5. (Comparación de *Vana Stanza*). Amílcar Osorio. *Vana Stanza*, Máquina de escribir STANZA / stanza / stanza Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

Autotraducción, tipografía y traducción intersemiótica en Amílcar Osorio

En la primera mitad del siglo xx aparece el grupo Noigrandres y con él la poesía concreta, denominación que luego se usa extensivamente en América Latina para referirse a los experimentos visuales con la palabra poética. Se trata de textos que, según afirma Christine Weiss (1982), dejan en libertad las diferentes dimensiones del lenguaje: las visuales, las del significado e incluso las acústicas. Esta corriente poética nació simultáneamente en Brasil y en Alemania —en Sao Paulo y en Ulm—, bajo el liderazgo de tres poetas brasileños —Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari— y del suizo-boliviano Eugen Gomringer, entonces secretario del artista Max Bill, rector de la Escuela Superior de Forma en Ulm. Tal tendencia implicó un proceso de escritura que valoró el formato por encima de la sonoridad y el potencial lírico del texto. Se centró, por tanto, en la tradición de Mallarmé, en la página en tanto superficie plástica y verbal en la que era posible introducir elementos significantes no lingüísticos. La estructura de las obras de poesía concreta no se funda en una sintaxis de las oraciones. La composición no se da ya en el eje sintagmático de la poesía tradicional, sino en otro tipo de eje, uno en el que el artista y el observador adoptan la forma en la que el lenguaje escrito se apropia del espacio como una nueva manera de organización que abarca la propuesta visual y el poema verbal escrito como un todo. Se trataría de la conversión de una sintaxis gramatical en sintaxis visual.

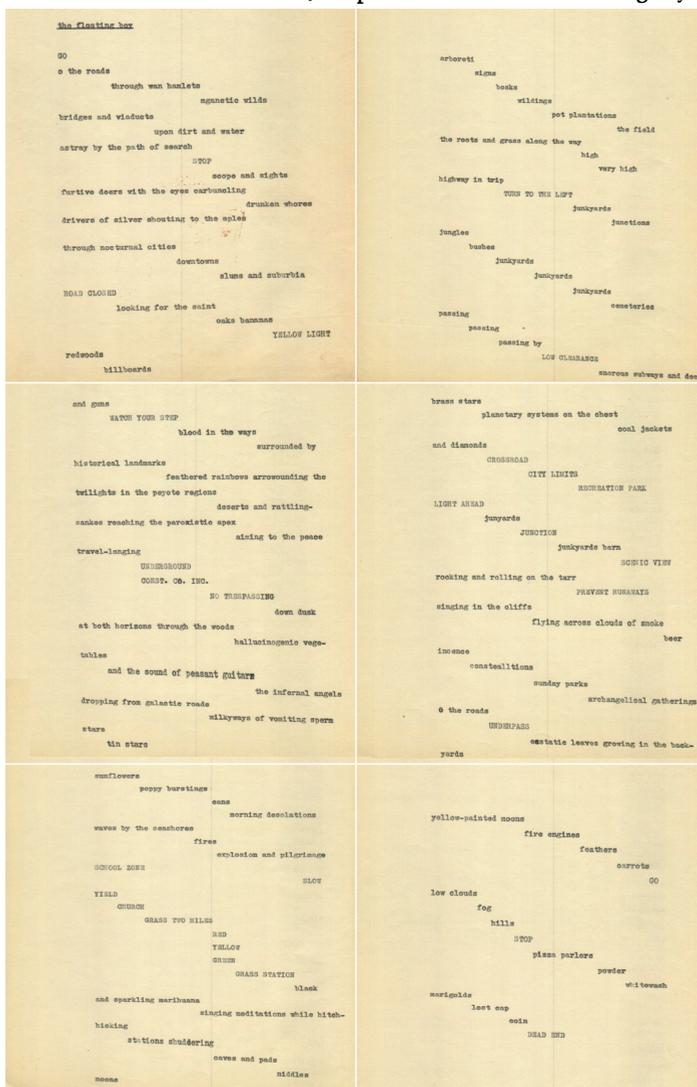
El poema concreto despliega todo lo pertinente y necesario para la expresión estética de una idea en el texto a partir de referencias y relaciones formales, usando jerarquías visuales, así como estructuras y deconstrucciones. En el diccionario de conceptos literarios de Otto F. Best (1991), el “concretismo” se encuentra definido así:

Una corriente de la lírica moderna que ajusta los elementos lingüísticos de sus composiciones según apreciaciones de tipo óptico y auditivo, renunciando de ese modo a copiar y comprender la realidad empírica y poniendo en cuestión, en su lugar, a la palabra individual: la cual es tomada como forma de pensamiento, haciéndose uso de ella en cada una de sus posibilidades concretas; en virtud de lo cual surgen ideogramas y constelaciones, en los que el contenido de significación y la estructura son idénticos; en que la realidad del texto por así decir reposa en la estructura, en la función (p. 270).

La poesía en inglés de Amílcar Osorio es una extensión de la obra *Vana Stanza*, lo que implica que lo hasta ahora publicado corresponde solo a una parte de este trabajo poético inconcluso. En la versión del archivo aquí estudiada aparecen de manera exclusiva propuestas visuales que pueden denominarse poesía concreta. Los ritmos logrados a partir de la manipulación de los espacios creados con la máquina de escribir imprimen una carga

de sentido no lingüístico a sus poemas. Tal intención poética produce imágenes vívidas y sensaciones cercanas a la visualidad. En Osorio, el texto configura una propuesta gráfica que se expresa con palabras, y en tal aspecto la poesía concreta —en la que el texto se convierte en un elemento compositivo visual— constituye un puerto estético inevitable en el devenir de la obra del artista. Como se verá más adelante, todo ello deriva en una propuesta que complementa los ejercicios de autotraducción contenidos en el archivo.

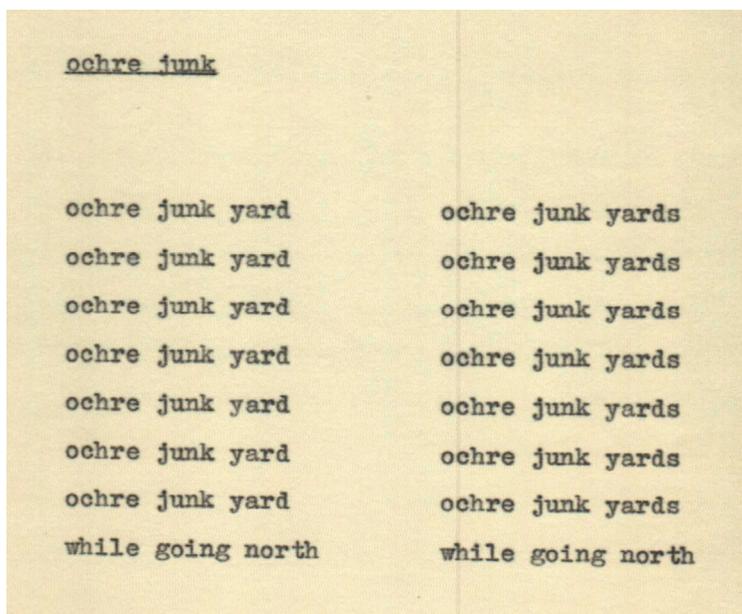
Imagen 6. Amílcar Osorio. Poesía concreta, Máquina de escribir. “The floating boy”. Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

Este viaje —“El niño flotando”— se refleja no solamente desde los parajes naturales y urbanos que pueden observarse a través de las palabras en el poema, sino que los signos gráficos van dibujando sobre la hoja una cartografía rítmica que da cuenta de las tensiones del recorrido, los momentos fluidos, los cambios abruptos y las detenciones. De esta forma, se crea una obra en la que los elementos compositivos ya no son solo las de la lengua escrita, sino también las formas tipográficas, el uso de las mayúsculas como énfasis, la distribución o diagramación en el formato y el espacio vacío, atributos que, en conjunto, permiten una percepción total de sentido, una concreción redundante que expresa de manera sintética un concepto poético.

Imagen 7. Amílcar Osorio. Poesía concreta, Máquina de escribir. “Ochre junk”. Sin fechar.

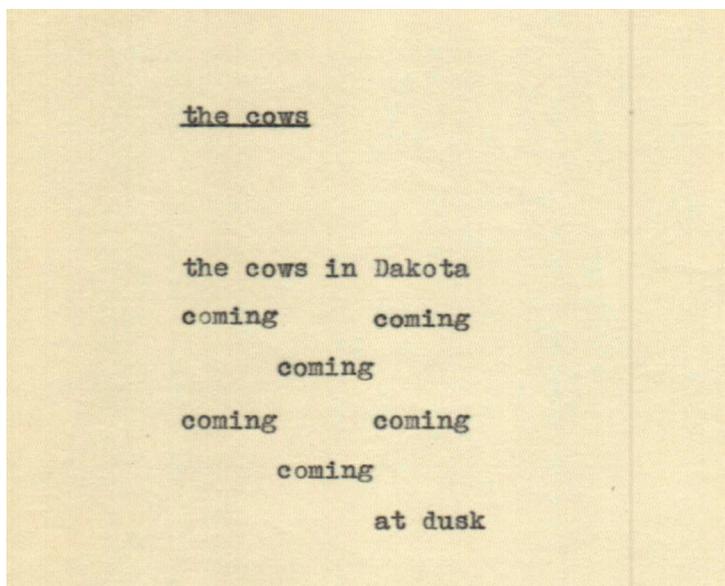


Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

“Chatarra ocre” es el título de un poema que aparece en la versión en inglés de *Vana Stanza*. Este mecanoscrito se despliega en dos columnas: en la izquierda se repite la frase “depósito de chatarra ocre” en singular. De manera paralela, a la derecha, el texto sufre un cambio y se escribe en plural “depósitos de chatarra ocre”. Las dos columnas culminan con la misma oración en el mismo número gramatical: *while going north* (“mientras que va hacia el norte”). Las letras y las palabras se van acumulando una sobre

otra, ascendiendo progresivamente. A partir de la acumulación, se pasa de tener solo un enunciado o un objeto a varios que se superponen. En esta medida, se produce un crecimiento textual y otro visual. En este poema, el sentido se simplifica y se abstrae en términos formales, usando de nuevo el espacio en el formato para lograr un efecto de extrañamiento.

Imagen 8. Amílcar Osorio. Poesía concreta, Máquina de escribir. “The cows”. Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

En “*The cows*” se presenta un grupo de vacas que se aproxima al atardecer. Sobre la hoja, las palabras y las imágenes evocan las acciones que se realizan. La simplicidad se usa a modo de estrategia poética y visual creando un dispositivo artístico unificado que es tanto texto como imagen. Las formas concretas en la poesía de Osorio no son de orden literal. Esto quiere decir que, si bien la disposición de las palabras y las frases en la página no responde de forma precisa a las imágenes que evoca, da cuenta de un sentido menos obvio o evidente. Este sentido es comprensible, hace parte del poema y, al acudir a una suerte de giro, no se repite, sino que se completa. Osorio se mueve dentro de una dualidad objetual-antiobjetual en la que cuestiona el objeto artístico tradicional sin superarlo de manera absoluta. Sus *performances* y *happenings*, que hasta ahora continúan sin estudio detallado, configuran el grado máximo de no-objetualismo

de su obra,¹ mientras que en su propuesta literaria y visual la condición objetual de la obra tradicional se interroga a partir de niveles de indefinición de las categorías del arte o de la mezcla de las mismas.

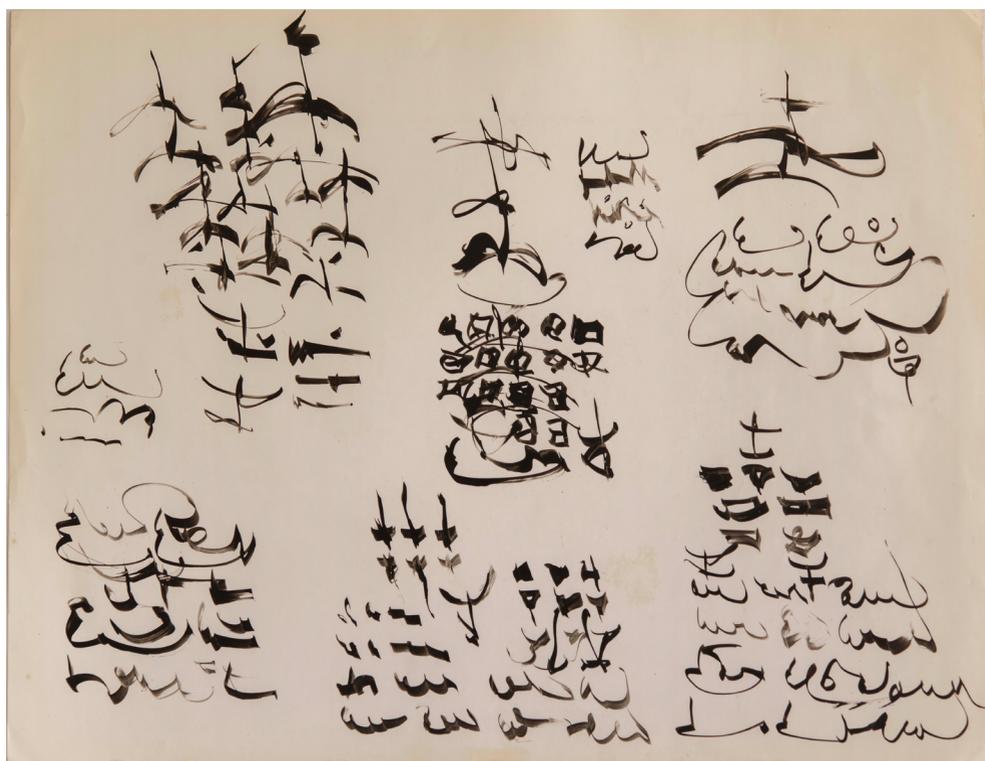
Sus propuestas dan cuenta de una hostilidad-fascinación frente al objeto artístico tradicional y a la extensión del campo del arte, que produce una sensibilidad a partir de la cual sus obras se ocupan de la forma visual. Es así como en el archivo pueden observarse experimentos caligráficos, pinturas abstractas cercanas al tachismo, *collages* en los que la imagen, la palabra o las letras se integran, y fotografías en las que también se considera a la palabra como motivo principal o complementario de la imagen. La producción de Osorio, que se inicia bajo el seudónimo de Amílkar-U en el grupo nadaísta, presenta un permanente ir y venir entre el objeto tradicional y su disolución en nuevas formas estéticas. Esta fluctuación está presente en su obra literaria, sus derivas visuales concretas y abstractas, series y repeticiones gráficas, autorrepresentación como artista, retratos fotográficos y en la producción de imágenes abstractas y piezas caligráficas e icónicas.

En la obra de Amílcar Osorio, el vínculo entre literatura —texto— y artes visuales —imagen— se hace evidente en los rodeos por la poesía concreta, pero no se limita a esta mezcla categorial, sino que está presente en la forma poética misma antes de recurrir a cualquier estrategia compositiva visual. Esto implica que la obra de este artista ha sido abordada desde la écfrasis, aunque su producción poética y visual permite análisis que sobrepasan las aproximaciones más amplias que se asocian al estudio de su materialidad y estrategia conceptual. De ahí que la figura de la écfrasis en la obra de Amílcar Osorio resulte limitada en tanto la relación del texto y la imagen en sus creaciones literarias no es descriptiva, crítica ni analítica, y tampoco da cuenta de un nexo inverso de orden ilustrativo. La morfología de la correlación imagen-texto se da desde múltiples niveles. El más obvio, pero a la vez el más descuidado en los trabajos críticos sobre Osorio, tiene que ver con las propuestas de poesía concreta, en donde el texto deviene imagen a partir de la disposición de las palabras en el plano. Las proposiciones de este tipo encontradas en la versión en inglés de *Vana Stanza* son, además, no figurativas, y sus sentidos se conectan con el texto más desde lo emocional

¹ En el archivo se encuentran indicios testimoniales y fotográficos de lo que puede ser considerado hoy como *performance* y *happenings*, prácticas artísticas que en los años sesenta en Medellín no eran comprendidas como una manifestación artística, sino más bien como un comportamiento impropio y escandaloso.

que desde lo literal. Otra conexión visual-textual en la obra de Amílcar propone la dirección inversa. Algunas de sus propuestas visuales tienen rasgos caligráficos y se ordenan compositivamente de la misma manera en que lo hacen las palabras, de modo que no es posible “decidir si la letra se convierte en imagen o la imagen en letra” (Varga, 2000, p. 117). Esto produce un efecto cercano al que poseen los alfabetos del islam y el Lejano Oriente en los que, con base en imágenes no inteligibles, se provoca un extrañamiento, toda vez que invitan a ser leídas en tanto texto, aunque solo pueden ser percibidas como imagen.

Imagen 9. Amílcar Osorio. Caligrafías, Tinta sobre papel. Sin fechar.



Fuente: Jaime Osorio (archivo familiar).

Según Aron Kibédi Varga, los objetos imagen-texto individuales tienden a ser más argumentativos, mientras que las series tienen características narrativas. En el caso de la obra de Osorio, además de la condición móvil —en cuanto a las distintas posibilidades de ordenamiento—, se suma la propuesta vivencial o de arte del yo que lleva consigo el com-

ponente de performance, la autorrepresentación y el tiempo. En términos de recepción, esto implica que “incluso cuando nada parece ligar efectivamente los elementos a los que las imágenes sucesivas remiten, tenemos tendencia a aceptar la falacia *post hoc ergo propter hoc* y a establecer un orden cronológico y por lo tanto narrativo” (Varga, 2000, p. 116). El artista propone un esquema en el que se da una relación poética en la que se abordan los mismos temas o intereses sensibles desde diferentes formas expresivas, creando estratos de sentido intercambiables. En esa medida, la relación es más del orden del complemento y la conexión que de la subordinación.

Conclusiones

La obra de Amílcar Osorio es una de las más interesantes para la historia de la poesía colombiana, no solo por la relevancia de su libro *Vana Stanza*, sino también por sus diferentes experimentos en los que exploró diversas fronteras interartísticas. *Collages*, fotografías, pinturas abstractas y diversos ejercicios de poesía concreta, que se encuentran en su archivo, aguardan una revisión editorial y crítica cuidadosa.

Dentro de este acervo, tienen especial importancia las traducciones que Osorio hizo de sus propios poemas, publicados después, pero solo en español, con el título *Vana Stanza. Diván selecto*. Se trata de ejercicios de autotraducción que fundan un espacio creativo autónomo de experimentación. En lugar de practicar un vertimiento pasivo al inglés de una obra escrita originalmente en español, Osorio vio en la lengua inglesa una posibilidad para afrontar de una manera nueva la composición poética. Transformaciones sintácticas, semánticas y fonéticas nos permiten identificar una conciencia creativa con residencia en la poliglosía. El estudio de sus borradores, con sus particulares elecciones, correcciones y adiciones, visibles en las anotaciones manuscritas sobre el mecanoescrito, suponen la adopción de una gestualidad aún pendiente de evaluar plásticamente, es decir, más allá de la crítica genética.

Traductor él mismo, Osorio no solo cultivó una disciplina de escritura que abarcaba los más diversos géneros, sino que también encontraba en la autotraducción y en la traducción intersemiótica líneas de trabajo y experimentación. Específicamente al incorporar valores de la imagen y al apropiarse de las posibilidades ofrecidas por el espacio tipográfico, sus mecanoescritos ofrecen un corpus que resulta de necesaria revisión para la historia de la poesía, los comportamientos de vanguardia, la interdisciplinariedad literaria y la traducción de poesía en Colombia.

Referencias bibliográficas

- Alvarado Tenorio, H. (2010). Amílkar-U (1940-1985). *Revista Universidad de Antioquia*, 299, pp. 97-99. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/5524/4978> [10.03.2022].
- Arboleda Toro, A. (2017). Creación, traducción y autotraducción en la obra literaria de Juan Ramírez Dawkins. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción* 10 (1), pp. 86-115. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/327014> [10.03.2022].
- Berman, A. (2009). *Toward a Translation Criticism: John Donne*. The Kent University Press.
- Best, O. (1991). *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bujaldón de Esteves, L., Bistué, B. y Stocco, M. (2019). *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts - La autotraducción literaria en contextos de habla hispana: Europe and the Americas - Europa y América*. Londres: Pallgrave Macmillan.
- Cadavid Ochoa, J. J. (2017). Los estados fronterizos de un arte impuro. *Revista Universidad de Antioquia* 327, pp. 66-69. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/327592> [10.03.2022].
- Cadavid Ochoa, J. J. (2018). “Una percepción imposible”. Nadaísmo, campo artístico, comportamientos conceptuales y societales. (Tesis doctoral, Universidad Eafit). Repositorio Institucional Universidad Eafit. Recuperado de <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/13674> [10.03.2022].
- Cadavid Ochoa, J. J. (2020). Amílkar-U. Una travesía poética intermedial entre palabras, acciones e imágenes. *Co-Herencia* 17 (33), pp. 197-223. DOI: <https://doi.org/10.17230/co-herencia.17.33.7> [10.03.2022].
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac.
- Chamizo Domínguez, P. J. (2005). Variaciones representacionales y falsos amigos. *Contrastes. Suplemento*, (10), pp. 73-103. Recuperado de <https://www.uma.es/contrastes/pdfs/SUPL2005/ContrastesE05-05.pdf> [10.03.2022].
- Dasilva, X. M. (2009). Autotraducirse en Galicia: ¿bilingüismo o diglosia? *Quaderns: revista de traducció* 16, pp. 143-156.
- Dasilva, X. M. (2016). Entorno al concepto de semiautotraducción. *Quaderns: revista de traducció* 23, pp. 16-35. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/310614> [10.03.2022].

- Dasilva, X. M., Tanqueiro, Helena (Eds.). (2011). *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Giraldo, E. (2017). Amílcar Osorio, el arte total y los comportamientos de vanguardia. *Revista Universidad de Antioquia* 327, pp. 59-63. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/327590> [10.03.2022].
- Goenaga, F. E. (2012). "Introducción. La traducción de poesía en Colombia: un homenaje" en F. E. Goenaga (Ed.), *Poéticas de la traducción*. Ediciones Uniandes.
- Grutman, R. (1998). Auto-Translation. En M. Baker (Ed.). *Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 17-20). Londres: Routledge.
- Hewson, L (2011). *Approach to Translation Criticism: Emma and Madame Bovary in translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Hokenson, J. W. y Munson, M. (Eds.). (2007). *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Londres: Routledge.
- Levy, J., Corness, P. y Jettmarova, Z. (2011). *Art of translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Lombana Riaño, R. (2015). *Voces de la revista Acuarimántima (1973-1982)* [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. Recuperado de https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/128198/DLEH_LombanaRia%C3%B1oR_Vocesrevistaacuarim%C3%A1ntima.pdf?sequence=1&isAllowed=y [25.11.2022].
- Lusetti, C. (2018) I self-translation studies: Panoramica di una disciplina. En G. Cartago y J. Ferrari (Eds.). *Momenti di storia dell'autotraduzione* (pp. 153-167). Milán: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Mancosu, P. (2019). Mito y resistencia en la obra de Gamaliel Churata. *Mitologías hoy*, 19, pp. 51-62. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/359488> [25.11.2022].
- Onetto Muñoz, B. (2004). Una mirada escéptica a la poesía concreta: Eugen Gomringer: ¿publicista o poeta? *Estudios filológicos* 39, pp. 191-202. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132004003900012> [10.03.2022].
- Osorio, A. (1962). Manifiesto poético 1962: explosiones radioactivas de la poesía nadaista. *Mito* 8 (41-42), pp. 257- 260.
- Osorio, A. (2001). *Vana Stanza*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Recuenco Peñalver, M. (2011). Más allá de la traducción: la autotraducción. *TRANS. Revista de Traductología*, 15, 193-208. Recuperado de https://www.academia.edu/3703059/Más_allá_de_la_traducción_la_autotraducción_2011 [25.11.2022].

- Restrepo, E. (2017). Amílcar. *Revista Universidad de Antioquia* 327, pp. 64-65. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/327591> [10.03.2022].
- Restrepo, J. C. (2014). La poesía en busca del objeto: acercamiento a la poética de Amílcar Osorio. Relación artes plásticas y literatura en un poeta nadaísta (investigación de maestría, Universidad de Antioquia).
- Steiner, G. (2002). *Extraterritorial*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Torop, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco* 9 (25), pp. 1-30. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/351/35102502.pdf> [10.03.2022].
- Varga, A. K. (2000). *Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.
- Venuti, L. (2011). Introduction. *Translation Studies* 4 (2), pp. 127-132. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/14781700.2011.56>
- Weiss, C. (1982). *Seh-Texte: Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten*. Zirndorf: Verlag für Moderne Kunst.