



Senyal, 1989
Acilico sobre tela, 140 x 130 cm

Manipulación ideológica y formal en la traducción literaria de Pablo Montoya Campuzano*¹

Wilson Orozco**

El presente artículo es una reflexión sobre el conversatorio realizado con el traductor y escritor colombiano Pablo Montoya Campuzano. En dicho conversatorio, se le indagó por su formación, sus estrategias de traducción, y su relación con la escritura y la traducción. Para la reflexión se tomaron los planteamientos de André Lefevere, sobre todo los que tienen que ver con la concepción de la traducción como un tipo de reescritura. En cualquier forma en la que se reescriba un texto literario (bien sea desde la misma elección, traducción o edición), existen dos tipos de manipulación, que son la ideológica y la formal. A la luz entonces de estos conceptos, se analiza lo dicho por Pablo Montoya, teniendo como telón de fondo su concepción de la traducción como una posibilidad de formación para la escritura.

Palabras clave: Pablo Montoya Campuzano, traducción literaria, literatura francesa, reescritura, manipulación, funciones históricas de la traducción

This article is a reflection on an interview with Colombian translator and writer Pablo Montoya Campuzano. Montoya was asked about his training as a translator, his translation strategies and his relationship with both writing and translation. In the reflection on Montoya's views, André Lefevere's theories were considered, particularly his conception of translation as a form of rewriting. According to Lefevere, in any form in which a literary text is rewritten—whether by choosing it for translation, translating it, or editing it—, there are two types of manipulation at play: ideological and formal manipulation. In light of these two concepts, Pablo Montoya's views are analyzed, taking into account his conception of translation as a writing exercise.

Key words: Pablo Montoya Campuzano, literary translation, French literature, rewriting, manipulation, historical functions of translation

L'on présente dans cet article une réflexion sur l'entretien public réalisé avec le traducteur et écrivain colombien Pablo Montoya Campuzano. Nous l'avons interrogé à cette occasion sur sa formation, ses stratégies de traduction et sa relation avec l'écriture et la traduction. Pour la réflexion, nous avons repris les exposés d'André Lefevere, sur tout ce qui est en relation avec le concept de traduction comme étant un type de réécriture. Quelque soit la manière de réécrire le texte littéraire (du choix

* Recibido: 11-08-08/ Aceptado: 12-01-09

1 Este texto es producto de la investigación “Traducción literaria en *Revista Universidad de Antioquia, Número* y *El Malpensante* (1996-2006)”, proyecto registrado en el Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia. Código de inscripción 471. Fecha de inicio: 1 de diciembre de 2006. Fecha de terminación: 20 de febrero de 2009.

lui-même, de la traduction ou de l'édition), il y a deux types de manipulation qui sont l'idéologique et la formelle. A la lumière de ces concepts, nous analysons ce que souligne Pablo Montoya, et en particulier, sa conception de la traduction comme une possibilité de formation pour l'écriture.

Mots clés: Pablo Montoya Campuzano, traduction littéraire, littérature française, réécriture, manipulation, fonctions historiques de la traduction

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo es uno de los productos del proyecto de investigación titulado “Traducción literaria en *Revista Universidad de Antioquia, Número y El Malpensante* (1996-2006)”. Una de las estrategias investigativas de dicho proyecto era la de obtener información de primera mano con un traductor de reconocida trayectoria. Para lograr tal objetivo, el 27 de agosto de 2007 se realizó un conversatorio con el traductor y escritor colombiano Pablo Montoya Campuzano² durante el evento denominado “Libro Abierto”, de la Escuela de Idiomas de la Universidad de Antioquia, con entrada libre para la comunidad universitaria.³ En consecuencia, la principal característica de las preguntas y las respuestas es la espontaneidad; sin embargo, en la medida de lo posible, se encauzó la discusión hacia su formación como traductor literario, sus estrategias de traducción y la relación existente entre su labor como traductor y como escritor.

A partir del conversatorio, se decidió realizar una reflexión que tuviera principalmente los siguientes objetivos:

1. Visibilizar las creencias, las decisiones y las formas de actuar del escritor y traductor Pablo Montoya, tanto a la hora de escoger los textos como de traducirlos. Al hacer lo anterior, sólo se toma como punto de partida la invitación que hace James Holmes en lo que él denomina los *estudios*

2 Véase, en la “Bibliografía”, sus libros publicados, además de sus traducciones.

3 Agradezco a María Cecilia Aguilar, Norman Gómez, Natalia Guzmán, Martín Jiménez, Liliana Mejía y Alejandro Ramírez, integrantes del Grupo de Investigación en Traducción Literaria, por su participación en la realización de este evento y por las observaciones realizadas a este artículo.

sobre la psicotraducción (1988). Dicha invitación consiste básicamente en intentar descubrir lo que pasa por la mente del traductor en el proceso de traducción.

2. Mostrar cómo las diferentes formas de intervención de Montoya sobre los textos que traduce, desde escogerlos hasta hacer la antología de ellos, es una forma de reescribir esos mismos textos. Esto se hace desde una visión ideológica, con vista a manipularlos. El análisis se hace desde la concepción de *reescritura* planteada por André Lefevere (1992) que, a la vez, se inserta en la Escuela de la Manipulación.⁴
3. Demostrar que en la manera en la que Montoya concibe la traducción subyacen ciertas funciones históricas de la traducción, entre las que se cuentan principalmente la formadora y la democratizadora. La concepción de las funciones históricas de la traducción se toma de Jean Delisle (2003).

Para cumplir con los anteriores objetivos, primero se hace un esbozo general de cada una de las visiones teóricas; a continuación se presenta la transcripción completa del conversatorio y luego se realiza un análisis de éste, que constituye una evidencia del marco teórico planteado al inicio, seguido de unas conclusiones.

2. MARCO TEÓRICO

James Holmes clasifica la investigación en traducción desde tres puntos de vista: *el producto, el proceso y el efecto* que producen esas traducciones en los lectores (Neunzig y Tanqueiro, 2007: 69). Si nos centramos en el proceso, una de las indagaciones que habría que hacer es la de saber lo que pasa por la mente del traductor (o cualquier reescritor, según la concepción de la Escuela de la Manipulación) al momento de tomar sus decisiones traductivas. Para esto se requiere de la comunicación directa con el traductor, estrategia planteada por los *estudios sobre la psicotraducción* (Neunzig y Tanqueiro, 2007: 70).

4 El término Escuela de la Manipulación surge, en 1985, a raíz de la publicación del volumen *The Manipulation of Literature* de Theo Hermans (1985), y su principal objetivo es centrarse en los factores ideológicos y sociales de la traducción.

André Lefevere (1992: 2),⁵ por su parte, plantea básicamente que el texto literario no se debería valorar solamente desde una visión idealista. Es decir, que éste no se da en abstracto y lo más importante, no “sobrevive” en un medio “vacío”. El texto se presenta y se traslada a medios concretos, por agentes concretos, encargados de su permanencia. Ésta es una visión opuesta a aquella que sólo tiene en cuenta la interpretación por sí misma, sin incluir a los actores que intervienen en ella.⁶ Lefevere señala la insatisfacción de estos mismos actores frente a la hegemonía de la visión interpretativa idealista, cuando afirma:

Parece que hemos llegado a un punto en la evolución de los estudios literarios en el que la actitud de una considerable cantidad de personas que trabajan en este campo ha experimentado una especie de insatisfacción con la posición dominante de la interpretación y de relativa disposición para intentar otras alternativas que reconocerían la importancia de la reescritura en todas sus formas, entre ellas la traducción, mucho más de lo que se puede lograr con un paradigma basado en la interpretación⁷ (1985: 222).

A partir de lo anterior, no se hablará más de “interpretación”, sino de *reescritura*, ya que ésta tiene realmente en cuenta la intervención de dichos actores o, en palabras de Lefevere, *reescritores* (1992: 4-5). Desde este punto de vista, se debe enfatizar más en quién reescribe el texto que en quién lo escribe. Así que, finalmente, lo que llamamos “literatura” es, en gran medida, la labor de los reescritores, es decir, aquellos que intervienen en el texto, como el editor, el corrector de estilo, el reseñador, el librero, el bibliotecólogo, el profesor, el crítico, el antólogo, el historiador, el lector y, para nuestro caso, el traductor. La intervención o manipulación que hacen estos reescritores no hay que concebirla, como suele suceder, en un sentido negativo. Por *manipulación* hay que

5 André Lefevere se conoce como uno de los teóricos de la Escuela de la Manipulación. Entre otros se encuentran Theo Hermans, James Holmes, José Lambert y Susan Bassnett.

6 Rafael Rojas ilustra esta idea en referencia a la defensa a ultranza que hace Harold Bloom del canon occidental, cuando dice: “Hay un genio personal, un *daimon*, detrás de cada gran obra del arte o la literatura; pero la perdurabilidad de la misma en la memoria y la imaginación colectivas indica, según Bloom, que también existe un orden universal de la estética” (2000: 31).

7 En adelante, a menos que se señale lo contrario en la bibliografía, mi traducción.

entender toda transformación, promoción o invisibilización que experimentan los textos por parte de los reescritores.

La manipulación obedece a parámetros que apoyan (o atacan) la *ideología dominante*, la cual se puede entender, en pocas palabras, como esa red de costumbres, convenciones y creencias que ordenan nuestras acciones. Según esto, los reescritores se encargan consciente o inconscientemente de perpetuar o subvertir toda ideología dominante. La batalla se da entonces entre quienes desean defender un canon establecido y aquellos que quieren subvertirlo. Así al menos lo piensa Lefevere cuando dice:

Es fácil entender por qué ciertas personas en posiciones de poder, quienes están inscritas en cierto paradigma, son reacias a cambiar su actitud y a estar dispuestas a desafiar ese paradigma. Como resultado se ha dado una batalla no solamente en el mundo de la edición, sino también entre aquellos que deciden lo que se publica y lo que no (1985: 222).

Así mismo, esta manipulación se puede dar desde dos vertientes: la *ideológica* y la *formal*. La primera tiene que ver con aquellas decisiones que toma el reescritor, de acuerdo con sus creencias, concepciones y formas de ver el mundo, al escoger, promover, leer o priorizar ciertos textos en detrimento de otros. La manipulación formal está relacionada con la intervención directa sobre un texto, al cambiarlo, modificarlo o atenuarlo.

Tomando ya a la traducción como un producto, Jean Delisle (2003) señala que la traducción cumple algunas *funciones históricas*, que se enuncian a continuación:

1. Interpretativa.

Las traducciones sucesivas de una misma obra revelan cada vez sus nuevas facetas. Las retraducciones son muchas relecturas actualizadas de una obra (p. 224).

2. Democrática. “La traducción se ha revelado siempre como un eficaz medio de vulgarización del conocimiento (p. 224)”.

3. Reactualizadora. “Modernizar obras antiguas retraducidas, dándoles nueva vigencia” (p. 234).

4. Cultural. “Enriquecer una cultura con diversos aportes extranjeros” (p. 234).
5. Importadora. “Hacer descubrir textos extranjeros a una sociedad que no los conocía” (p. 234).
6. Y la más importante, por lo menos para este trabajo, *la formadora: la práctica de la traducción ha servido como plataforma de ensayo a numerosos autores, para los que ha sido una verdadera escuela de estilo* (p. 224; el énfasis es mío).

Como se verá más adelante, estas funciones se cumplen de una manera u otra en la labor traductiva de Pablo Montoya, aunque unas en mayor medida que otras.

3. PABLO MONTOYA COMO REESCRITOR

El proyecto “Traducción literaria en *Revista Universidad de Antioquia, Número y El Malpensante* (1996-2006)” tuvo como uno de sus objetivos realizar un inventario sistemático de traductores, textos, idiomas, autores y géneros literarios publicados en las revistas culturales antes mencionadas (véase Orozco *et al.*, 2007). Al comparar el número de textos traducidos por cada traductor, se encontró que Montoya es quien tiene el mayor número de traducciones provenientes del francés.⁸ Aparte de ello, es amplia su participación como crítico literario en la *Revista Universidad de Antioquia*. Por esto, y por su labor como antólogo y profesor universitario (todas ocupaciones relacionadas con la reescritura), se decidió indagar sobre su labor traductiva de manera directa. A continuación se presenta la visión de Pablo Montoya, expresada en el conversatorio “Pablo Montoya: traductor como reescritor”, dirigido por el autor de este artículo.

3.1 Recorrido como traductor literario

Yo viví en Francia aproximadamente 9 años y medio. Me fui a estudiar literatura latinoamericana, pero también me fui seguido por los bombos y platillos de tener a París como ciudad literaria, es decir, me fui tras el mito literario. Tras ese mito

8 Al final de la “Bibliografía” se presenta las referencias de los textos traducidos por Montoya.

literario han ido muchos artistas y escritores latinoamericanos desde la época de la Independencia. Yo fui con la pretensión de estudiar a Alejo Carpentier, pero también me interesé en un principio por la literatura francesa.

Allá el conocimiento del francés se cumplió a través de diferentes facetas. Uno llega a París con bases del idioma aprendido acá en Colombia. Uno cree que va a descifrar un poco esa experiencia lingüística, pero generalmente las personas que hacen un curso aquí en la Alianza Francesa o estudian en una universidad se estrellan, porque una cosa es el lenguaje popular, que uno generalmente no estudia en los institutos, y otra cosa es justamente escuchar al locutor en la televisión, al presidente o al candidato político que hablan en un francés bien articulado. Entonces, el primer período de aprendizaje comenzó acá en Colombia, con un curso en la Alianza Francesa; luego siguió allá, a partir sobre todo de lecturas de escritores que ya conocía desde Colombia: sobre todo narradores del siglo XIX, como Maupassant, Flaubert, Balzac y Víctor Hugo.

El primer texto que comencé a traducir, recién llegado a Francia, fue “El pánico”, de Guy de Maupassant. Inclusive desde el mismo título comenzó el gran problema de cómo traducirlo. La sensación que tuve al leer el texto en francés, lo que me suscitó el cuento a mí como lector, fue pánico; entonces, me parecía que era mejor dejarlo así. Pero de todas maneras atentaba contra el título original, que es “El miedo”, si queremos ver una traducción literal. Esa traducción fue muy difícil, porque mi francés hasta el momento no era muy fuerte, pero desde ahí mismo comenzó una certeza mía como traductor literario y creo que es la certeza que acompaña a los reescritores y es basarse en el radar del escritor y no acudir justamente a la traducción literal. Cuando uno traduce literatura, tiene que haber una sensibilidad literaria, que es fundamental, porque primero ayuda a construir un texto que tenga el ritmo musical del propio traductor.

La traducción es una labor en cierta medida fallida, porque el lenguaje es sobre todo música y esa música se pierde en la traducción. Más aún en los textos donde el escritor original utiliza lenguajes populares, argot y voces familiares. Allí la labor es completamente frustrante para el traductor; pero viene entonces el conocimiento que el traductor tiene sobre el escritor, de su propia lengua y esa sensibilidad literaria ayuda mucho a que esa labor no sea tan deprimente. Cuando hablo de “labor deprimente”, pienso sobre todo en la traducción poética. Es una cosa verdaderamente horrible a la que se enfrenta el traductor. Es una labor que de entrada no va a funcionar, pero hay algo que se llama *historia de las traducciones literarias* y uno entra en ese juego, uno entra en esa tradición y acompaña a esa tradición que, particularmente en Colombia, comenzó en el siglo XIX.

Mi labor comenzó con esa primera prueba de fuego, que fue enfrentarme al cuento de Maupassant, que me sugirió de entrada esa necesidad de apoyarme en mi instinto

literario. Luego comencé a traducir ensayos, pequeñas reflexiones históricas, sociológicas y antropológicas. Otra traducción mía que se publicó en la revista *Cántiga* de Tunja fue el ensayo “Los abusos de la memoria”, de Tzvetan Todorov. Me pareció un texto completamente revelador, porque era una reflexión muy lúcida sobre lo que hay que hacer con nuestros muertos, no solamente los muertos de los campos de concentración, sino también los muertos que no han sido homenajeados, enterrados, ni nombrados. Esos muertos que han sido cobijados por la impunidad. Y como colombiano, sé que éste es uno de nuestros mayores males. Por eso fue que traduje ese texto y nuevamente por mi sensibilidad literaria. Pero era una traducción que en cierta medida yo ya podía manejar, porque era lector de muchos textos históricos. Leía mucho *Le Monde Diplomatique*, las reflexiones de muchas revistas, como *Le Nouvel Observateur*; que tratan sobre ese tema histórico y sociológico frente a la memoria y frente a las víctimas “no celebradas”. Con ese texto me sentí un poco más apropiado del papel de traductor.

Luego comenzó una labor muy fructífera con el Festival de Poesía de Medellín. Les traduje muchos poetas y también hice un trabajo que me enriqueció mucho, literariamente hablando. Me pidieron que escogiera los poetas africanos de expresión francesa y a los poetas franceses que vendrían al Festival. Evidentemente, hay unos poetas franceses y africanos muy importantes, pero la labor mía también era indagar en las nuevas voces, en las nuevas expresiones poéticas. Entonces, también hice un trabajo de búsqueda y de traducción de poetas jóvenes franceses. Algunos de ellos que traduje en 1995, ahora son importantes en el panorama de la literatura francesa. Recuerdo que esa poesía francesa que traduje y que publicó la *Revista Prometeo* en una “Antología de nueva poesía francesa” eran voces muy experimentales y fue un trabajo muy arduo de traducción; pero por fortuna estaba al lado de ellos en París, intentándoles explicar por qué ponía tal palabra en vez de la palabra que ellos estaban pensando que debía poner. Después vino el trabajo, a mi parecer el más importante, de traducción de poesía africana en francés y publicada en la segunda mitad del siglo xx. También fue muy interesante ese trabajo, porque estuve trabajando con el antólogo del Congo, Wilfrid Miampika, y fue muy fácil, porque él habla español y me ayudó mucho a mí y a la otra traductora, Miriam Montoya, a expresar todas esas voces africanas en lengua española.

La antología iba a ser publicada en Madrid y se nos impuso de entrada algo que rechazamos categóricamente: el uso del “vosotros”. Lo hicimos, porque éramos traductores colombianos, porque ese “vosotros”, para nosotros, tenía otra significación. Afortunadamente aceptaron nuestras razones, porque la traducción también es una opción social y política. Yo creo que los trabajos que yo he hecho están muy influenciados y muy permeados también, de alguna manera, por esas actitudes políticas o por esa conciencia política que me da mi condición de colombiano. No estoy negando, en absoluto, las voces, la musicalidad o la poesía del “vosotros”;

pero me parece que, como lectores latinoamericanos, ese “vosotros” tiene una fuerte carga colonial. También cuando traduje *El spleen de Paris*, de Baudelaire, me negué a emplear el “vosotros”, a pesar de que Baudelaire usa un *vous* que de alguna manera tiene mucha proximidad con el “vosotros” español.

También hice una traducción, que fue un ejercicio literario, de la escritora rumana Agota Kristof. Ella se radicó en Bruselas y empezó a escribir en francés. Ese cambio de ropaje lingüístico ha sido muy característico de ciertos escritores, sobre todo al francés, que es una lengua tan literaria. No creó que alguien que hable español se vaya para el Congo y cambie el español por una de sus lenguas, puesto que no son lenguas literarias. Las lenguas africanas son lenguas orales muy importantes, pero literariamente hablando no lo son. Por eso ellos han usado las lenguas del Imperio. Nunca han optado por las lenguas autóctonas, porque son lenguas de una gran riqueza oral, pero que no han tenido una evolución literaria. Entonces, Kristof optó por cambiar de lengua y escribe una primera novela que se llama *El gran cuaderno*. A mí esa novela me gustó mucho, porque estaba en un francés escrito por un inmigrante; ese francés lo entendía por completo. Sintácticamente era sencillo, era algo verdaderamente especial para traducir. Lo hice en el apartamento donde vivía, durante muchas noches, sabiendo que hacía un trabajo de aprendizaje.

Después comenzaron a publicarse algunas traducciones en la *Revista Prometeo* y en la *Revista Universidad de Antioquia*. En Editorial Norma me pidieron que tradujera *El spleen de Paris*, de Baudelaire. Fue una traducción muy interesante, porque me enfrentaba a un gran autor, a un clásico de la literatura francesa. Lo hice porque me parecía accesible, ya que es corto, y porque son poemas en prosa que es un género que escribo mucho. Me parecía que había una proximidad, una hermandad literaria que me enseñó mucho como escritor.

Las traducciones que he hecho de Pascal Quignard, Pierre Michon, Michel Houellebecq y Louis-Ferdinand Céline para la *Revista Universidad de Antioquia* son textos que he escogido, seleccionado con mucho cuidado. Son escritores que quiero, que he gozado traduciéndolos. Son escritores que he leído concienzudamente, de los cuales he rastreado gran parte de su obra. Esas traducciones han sido hechas bajo mi propia voluntad, sin ninguna petición. Y muy generosamente Elkin Restrepo le ha dado carta abierta a esa labor traductora.

3.2 Relación entre traducción y escritura

Cuando traduje a Michel Tournier, me encontré con sus reflexiones sobre su papel de traductor. Él tradujo, cuando estaba comenzando su labor de escritor, del alemán al francés. Él es un gran germanista, que tradujo a Günter Grass, Hermann Hesse y a Stefan Zweig. Él decía que fue una labor muy grata, literariamente hablando, pero

muy ingrata económicamente. Grata, porque con ella había aprendido a escribir. Yo creo que eso es muy importante en la labor del traductor. Uno se da cuenta de todo el engranaje literario, se da cuenta de las fallas literarias del escritor, se da cuenta de las repeticiones. Los escritores caen en muletillas a veces y tienen expresiones que son caras a ellos, tienen giros que son comunes, y uno se da cuenta de todo eso en la traducción.

Entonces, como a mí no me gusta repetir palabras, no soy amigo de la reiteración (no me parece efectiva, a no ser que se escriba una diatriba), cuando me encontraba con textos donde había mucha repetición de palabras o de verbos, se los cambiaba. Obviamente, tratando de no atentar contra el sentido del texto, porque ya ahí estaba pensando como escritor, porque estaba pensando en un credo literario, en no querer repetir palabras, porque me parece que se empobrece un poco el texto así. Pero las repeticiones de los textos que yo traduje eran pocas de todas maneras.

Considero que el conocimiento de la obra de los escritores que yo traduje me ha aportado mucho a mi labor de escritor. Inclusive algunos colegas colombianos han dicho, de mis trabajos literarios, que son muy afrancesados, y es posible que sea así. Ha habido durante mucho años una inmersión en algunos escritores franceses que considero grandes estilistas, como Flaubert, Michon y Quignard.

Cuando escribí la novela *Lejos de Roma* traté de leer textos bilingües de Ovidio, del latín al francés, y al español. Finalmente me di cuenta de que había escrito una novela que recoge toda la rítmica latina, la frase corta, como buscando una especie de repetición sintáctica; pero no lo hice siguiendo esa intuición musical, esa intuición literaria que tengo como escritor. Luego, alguien que sabe latín leyó mi novela y me dijo que era una especie de homenaje al estilo latino y yo no lo había hecho con esa pretensión.

Pero, por ejemplo, si uno lee la traducción que hizo Borges de *Bartleby* y después lee los textos que escribió durante la misma época en que lo tradujo, uno se da cuenta de la influencia literaria de Melville. Creo que eso sucede en todos los escritores que traducen.

3.3. Experiencia en torno a la traducción de *Mea culpa*, de Louis-Ferdinand Céline

Fue una traducción muy particular y es la que más problemas me ha causado. Traducir un texto como ése, sin tener un contacto con el lenguaje familiar francés, es bastante difícil. Céline es un escritor que tiene unas ciertas características: no se puede leerlo cuando se está aprendiendo el francés; hay que leerlo cuando uno

ha tenido una práctica de lectura más o menos fuerte en francés, porque él es un desbaratador del idioma. Y al mismo tiempo que lo dinamita y desbarata, genera una nueva escritura en francés.

En Francia conocí a Jean-Henri Madeleine, a quien está dedicada la traducción. Él me enseñó a Céline, en el buen sentido de la palabra. Él muy generosamente me regaló el primer tomo de *La Pleiade*, donde está *Voyage au bout de la nuit* (*Viaje al fondo de la noche*). Lo traduje así, pero la mayoría de traductores lo traducen *Viaje al fin de la noche* y la expresión *bout de la nuit* significa, en efecto, ‘fin de la noche’, pero también ‘extremo de la noche’ y ‘fondo de la noche’. Entonces, cuando uno lee la novela, se da cuenta de que no hay un viaje al amanecer (porque el fin o el extremo de la noche es el amanecer). Hay un viaje al fondo de la noche, hay un viaje a la mierda, a la gran putrefacción que hay en la humanidad. Yo leí la novela y quedé verdaderamente fascinado con esa capacidad de demolición de Céline, con esa riqueza lingüística. Los franceses dicen que después de Proust viene Céline. con la otra gran vertiente francesa que es la recuperación del lenguaje popular. Y para eso hay que pensar en *Gargantua y Pantagruel* de Rabelais, donde hay una fascinación por la mierda, por el culo, por el ano, por todo lo que es deglutir, porque inclusive en *Viaje al fondo de la noche* la guerra se representa como una gran bestia que traga a otras y las caga. Hay otros grandes satíricos, otros grandes críticos de la literatura francesa de los siglos XVI, XVII y XVIII; Céline llega en el XX y es como la gran madurez de esa tradición. Para traducir a Céline se necesita tener una familiaridad con el lenguaje popular y la sátira francesa.

Antes de traducir *Mea culpa*, encontré un libro de Céline que se llama *Carnet du Cuirassier Destouches*. Ésta es una especie de novela corta que cuenta la historia de un soldado francés enrolado antes de que estalle la Primera Guerra Mundial. Él llega al batallón adonde va a pasar su servicio y cuenta la primera noche en ese batallón. Inmediatamente llega, lo ponen a hacer una ronda nocturna con un pequeño batallón de guardias. Es un texto que demuele completamente la institución militar, usando un argot militar de comienzos del siglo XX. Cuando empecé a leer ese texto, no entendía absolutamente nada, no entendía los juegos, la riqueza, el humor. Entendía la historia un poco, pero no sabía en realidad qué significaban tales palabras. Es un ejercicio de comprensión verdaderamente arduo. Mi amigo francés me dijo que tenía que leer ese texto con un diccionario militar. Y ya con el diccionario militar se me aligeró completamente la comprensión.

Eso pasó más a menos con *Mea culpa*. Yo conversé muchas veces con Jean Marie, que es un franco-español, que habla un español completamente castizo, pero lleno de groserías. Es un hombre que sabe la riqueza del lenguaje popular. Él no conocía el español colombiano. Y fue ahí cuando empezamos a tratar de resolver algunas expresiones, como *fermer la gueule* (cerrar el pico); para *balpeau* creímos que era conveniente decir ‘¡nada, nada!’, como lo que hacemos los colombianos cuando

estamos bravos, y *haricots*, que es una verdura, pero en ese contexto significaba ‘ni mierda’; *popu* (pueblito), *prolo* (proleto). Céline utiliza muchos sinónimos de “pene”, que es una palabra casi inofensiva, pero él la emplea a veces como un término muy fuerte. Entonces, había que buscar en el léxico latinoamericano muchos de los diferentes sinónimos. García Márquez habla de más de cincuenta expresiones para designarlo; *putricule* lo traduje como ‘gonorrea’, que es más de Antioquia; *vacherie* como ‘cabronadas’; también quería poner ‘mierda’, pero como había tanta “mierda” en el panfleto, dije que había que reducir un poco, porque eso iba terminar siendo una cloaca... Son secretos del lenguaje popular que jamás hubiera accedido a ellos si no hubiera encontrado a este amigo franco-español, con el que leí y releí muchas veces la traducción; fue una traducción muy cuidada en ese sentido.

Ahora bien, a la hora de definir hacia quién iba dirigida la traducción, pensé en los jóvenes lectores de la Universidad de Antioquia y de Medellín. Aunque me parecía peligroso publicar en la Universidad de Antioquia un texto anticomunista, por obvias razones. Por eso, hago la nota crítica diciendo que no comparto esas ideas, esa visión de Céline; algunas sí las comparto, otras me parecen verdaderamente excesivas. Digo que no se necesita estar de acuerdo con Céline para entender la grandeza de ese panfleto, literariamente hablando. Pero jamás tuve problemas por traducir esa obra.

Me parecía importante que se conociera esa mirada de Céline sobre el comunismo. Esto es muy importante para la historia de la comprensión del intelectual frente al comunismo. Evidentemente, a Céline nunca lo van a querer por ese panfleto. También lo traduje porque me interesaban, a mí particularmente que he seguido un poco esos procesos, esas relaciones del escritor con la política. Me interesaba mostrarle ese texto a una generación de estudiantes que lo ignoraba. Me parecía interesante jugármela por ese lado. Céline es un escritor difícil, sin duda alguna, pero es un clásico.

3.4 Traducción y publicación

Yo pienso que si la traducción es buena, yo creo que abre las puertas. Yo no conocía a Elkin Restrepo, director de la *Revista Universidad de Antioquia*, pero mandé un primer artículo y lo publicaron, y me dijo que le siguiera colaborando. Antes de que me empezaran a abrir las puertas, tenía los nudillos completamente aporreados de golpearlas y no me decían nada. Mandé muchas páginas al *Magazín del Espectador* para que me publicaran, y jamás. En 1995 me encontré en París con su director, Juan Manuel Roca, y me dijo que le enviara cosas. Empecé a mandar mis crónicas, mis traducciones y empezaron a ser publicadas. Un poco porque estaba allá, porque somos así, porque qué bueno publicarle a alguien que está allá en vez de publicarle a alguien que está aquí en Colombia; porque siempre hemos tenido ese complejo de que todo lo que venga de Nueva York, de París, de Barcelona o de Madrid es bienvenido.

Para ser publicado, por lo general, hay que entrar en el círculo. Estuve fuera del círculo durante muchos años, pero no hago parte de ninguna capilla, y si hice algún día parte de ella, me retiré rápidamente, porque les tengo horror y fobia; pero sí sé que, para empezar, hay que tocar muchas puertas.

4. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

En la labor de Pablo Montoya Campuzano como traductor, se pueden observar los dos tipos de manipulación planteados por Lefevre: la ideológica y la formal.

Para comprender el porqué de estos dos tipos de manipulación, se debe tener en cuenta el deseo expresado por él mismo al inicio del conversatorio, cuando dijo estar tras “los bombos y platillos de [...] París como ciudad literaria”, es decir, “tras el mito literario”. En esto hay de por sí una fuerte carga ideológica, al priorizar a Francia sobre otras naciones como modelo de lo literario. Incluso reconoce una identificación completa al aceptar ser un “afrancesado”.

Esta idealización de ciertas ciudades como paradigmas de lo literario tiene sentido, ya que

Las ciudades en que se concentran y se acumulan los recursos literarios se convierten en lugares que encarnan la creencia, o, dicho de otro modo, en una especie de centros de crédito, de “bancos centrales” específicos. Así, Ramuz define París como el “banco universal de los cambios y los intercambios” literarios. La constitución y el reconocimiento de una capital literaria, es decir, de un lugar donde convergen el mayor prestigio y la más grande creencia literarios, derivan de los efectos reales que produce y suscita esta creencia. Existe, pues, dos veces: en las representaciones y en la realidad de los efectos mensurables que produce (Casanova, 2001: 40).

Aunque hay que aclarar que esta elección por París se remonta al siglo XIX, cuando ya Francia se ha instaurado como claro imperio mundial. Viajar a la ciudad del mito literario y sobre todo importar sus modas, tendencias y estilos literarios, era lo corriente. El papel de la traducción desempeñó un papel determinante en esta importación.⁹

9 Para ampliar este tema, véase Orozco (2000).

La valoración del francés no debe estar determinada por una visión idealista, ya que ésta no es más que un accidente, por ser la lengua de un imperio en un momento determinado. Sólo resulta ser la moneda corriente en la que se dan los intercambios literarios. Se lee, pero también se imita y se intenta escribir o ser traducido a ella (e incluso autotraducirse, como en el caso de Samuel Beckett).¹⁰

Aparte de la valoración y el estudio del francés, se puede observar en Montoya una valoración altamente positiva con respecto a ciertos autores franceses, señalando que son fuente de inspiración y modelo de escritura:

Francia y los franceses no han cesado de ejercer y de imponer, sobre todo en sus empresas coloniales, pero también en sus relaciones internacionales, un imperialismo de lo universal (“Francia madre de las artes...”) (Casanova, 2001: 42).

Esta excesiva valoración de lo francés implica una inmersión en sus autores y, por supuesto, en su idioma.

El francés sirve, además, como la posibilidad de conocer literaturas marginales, como las africanas. Es decir, la voz del marginado escuchada a través de la voz del dominador. Y éste es un punto un tanto ambiguo, ya que Montoya expresa que las lenguas africanas no son literarias, sino meramente orales. Pero queda la pregunta en torno a la antología y la traducción que hizo de autores africanos: ¿escribieron estos originalmente en francés o fueron traducidos de lenguas “no literarias” al francés? A este respecto es interesante el punto de vista de Pius Ngandu Nkashama:

El defecto de los autores de África ha sido a menudo creer que un texto literario carecía de valor si no se hacía acreditar como tal por un Occidente magnánimo [...]. Todo ocurre como si un autor en una lengua africana solo accediese objetivamente al acto literario en el momento en que produce un texto en otros lenguajes en este caso, los del colonizador [...]. Podría concedérsele un crédito moral basado en traducciones debidamente admitidas en el mundo (citado por Casanova, 2001: 183).

Pero volviendo a la escogencia de ciertos autores franceses (y la inevitable omisión de otros), no sólo está fundamentada en su visión de lo oficial y clásico

10 Al respecto, véase Casanova (2001: 189-190).

como paradigma, sino también en su visión como escritor que escribe desde la ciudad mítico-literaria. Esto se aprecia claramente cuando escoge traducir *El gran cuaderno* de Agota Kristof. Aquí hay una especie de comunión entre inmigrantes: el francés de la novela es “fácil” pero, a la vez, esta traducción le sirve como tarea formadora, en una clara alusión a la función formadora de la traducción. Dice él que tradujo la novela “durante muchas noches, sabiendo que hacía un trabajo de aprendizaje”.¹¹

Esta visión de sí mismo como un escritor en formación, hace que Montoya tome ciertas decisiones que tendrían que ver con la manipulación formal (el más claro ejemplo es el rechazo a la utilización del “vosotros”). Estas decisiones tienen que ver, además, con lo que él considera que debe poseer un traductor: sensibilidad literaria, conocimiento del autor y del idioma. Ello lo lleva a tomar ciertas decisiones desde su papel como escritor, como amante de la literatura¹² y como gran conocedor de la cultura y del idioma en el que se mueve.

Lo anterior se ilustra cuando el Montoya escritor siente o aprueba lo que él concibe como lo literario: el caso de la traducción de “El pánico” o la anulación de las repeticiones en un texto, son claro ejemplo de ello. Pero vale agregar algo más: para él la traducción también cumple la función de democratizar el texto como una opción política. Ello lo lleva obviamente a escoger ciertos textos que puedan decirle algo al contexto colombiano. Así mismo, tomar decisiones como la de pensar en un lector muy específico, como es el de la Universidad de Antioquia, en el caso de la traducción de *Mea Culpa*, de Céline.

Para concluir, Pablo Montoya Campuzano podría considerarse como el reescritor total. En él se conjugan la escritura creativa, la difusión de autores extranjeros, la crítica literaria y la enseñanza. Sus traducciones reúnen lo más representativo de la literatura contemporánea oficial francesa. La traducción de estos autores

11 Expresa, además, en torno a los otros autores que ha traducido, que con ellos “había una proximidad, una hermandad literaria que me enseñó mucho como escritor”.

12 “Son textos que he escogido, seleccionado con mucho cuidado. Son escritores que quiero, que he gozado traduciéndolos”.

franceses habla, además, de una labor traductiva puesta al servicio de la difusión de una literatura que en Colombia se remonta al siglo XIX.

Queda claro entonces que con lo expresado por Pablo Montoya hay, en la traducción, siempre una labor de reescritura, que se manifiesta precisamente en la escogencia de ciertos autores, la invisibilización de otros y la toma de decisiones formales, que en algunos casos no sólo están determinadas por las concepciones internas del traductor (su ideología), sino también pensando en las funciones formadora y democratizadora que subyacen a la traducción literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Casanova, P. (2001). *La república mundial de las letras*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- Delisle, J. (2003). La historia de la traducción: su importancia para la traductología y su enseñanza mediante un programa didáctico multimedia y multilingüe. [Traducción al español de Anna María Salvetti]. *Íkala*, 14, 221-234.
- Hermans, T. (Ed.), (1985). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. New York: St. Martin's.
- Holmes, J. (1988). *Translated! Papers on Literary Translation & Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Lefevere, A. (1985). Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. En T. Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (pp. 215-243). New York: St. Martin's.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London, New York: Routledge.
- Neunzig, W. y Tanqueiror, H. (2007). *Estudios empíricos en traducción: enfoques y métodos*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Orozco, W. (2000). La traducción en el siglo XIX en Colombia. *Íkala*, 9-10, 73-88.
- Orozco, W., Aguilar, M. C., Gómez, M. y Ramírez, A. (2007). Traducción literaria en *Revista Universidad de Antioquia, Número y El Malpensante* (1996-2006). *Con-Textos*, 19 (39), 187-198.
- Rojas, R. (2000). A la sombra de los cánones. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 360, 31-37.

Libros publicados por Pablo Montoya Campuzano

Montoya Campuzano, P. (1996). *Cuentos de Niquía*. Francia: Vericuetos.

- Montoya Campuzano, P. (1997). *La sinfónica y otros cuentos musicales*. Medellín: El Propio Bolsillo.
- _. (1999). *Viajeros*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- _. (2001). *Razia*. Medellín: Fondo Editorial Eafit.
- _. (2003). *Habitantes*. Medellín: Idea.
- _. (2004). *La sed del ojo*. Medellín: Fondo Editorial Eafit.
- _. (2006). *Cuaderno de París*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- _. (2006). *Réquiem por un fantasma*. Medellín: Hombre Nuevo.
- _. (2008). *Lejos de Roma*. Bogotá: Alfaguara.

Traducciones realizadas por Pablo Montoya Campuzano

- Abdourahman, W.; Babacar, S. y Mabanckou, A. (2000). Tres poetas jóvenes africanos. *Deshora*, 5, 48-61.
- Celine, F. (2003). Mea Culpa. *Revista Universidad de Antioquia*, 272, 22-33.
- _. (2003). Cartas de prisión. *Revista Universidad de Antioquia*, 272, 34-35.
- Chamoiseau, P. (2003). El último mordisco de un ladrón de bananos. *Revista Odradek*, 1, 3-9.
- Dongala, E. (2004). A love supreme. *Revista Odradek*, 3, 3-19.
- Malraux, A. (2003). Testimonios sobre Viaje al fondo de la noche. *Revista Universidad de Antioquia*, 272, 46-50.
- Quignard, P. (2002). El odio a la música. *Revista Universidad de Antioquia*, 268, 11-22.
- _. (2004). Dios. *Revista Universidad de Antioquia*, 276, 76-77.
- _. (2004). El nombre en la punta de la lengua. *Revista Universidad de Antioquia*, 276, 130-141.
- _. (2004). Lectio. *Revista de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Medellín*, 49, 7-21.
- Miampika, L. (Ed.). (2000). *Voces africanas*. Madrid: Verbum.
- Michon, P. (2004). Los dos cuerpos del rey. *Revista Universidad de Antioquia*, 277, 37-38.
- _. (2004). El elefante. *Revista Universidad de Antioquia*, 277, 38-41.
- Tournier, M. (2001). La familia de Adán. *Revista Universidad de Antioquia*, 264, 75-78.

EL AUTOR

** Wilson Orozco es filósofo y magister en literatura colombiana de la Universidad de Antioquia. Actualmente es docente del programa de traducción de esta misma universidad. Correo electrónico: worozco19@gmail.com

