

# Poesía y traducción testimonial: Claribel Alegría y Carolyn Forché<sup>1</sup>

(Poetry of Witness and Translation:  
Claribel Alegría and Carolyn Forché)

Marcela María Raggio<sup>2</sup>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)  
Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina

---



## RESUMEN

La poeta estadounidense Carolyn Forché ha desarrollado una amplia actividad como activista por los derechos humanos y como traductora de poesía. Este artículo estudia la poética de la traducción de Forché en la introducción a su antología *Against Forgetting. Twentieth-Century Poetry of Witness* (1993), y en su versión de *Flowers from the Volcano* (Claribel Alegría 1982). Se propone el concepto de «traducción testimonial», cuyo objetivo específico no es solo la difusión literaria en la lengua de llegada, sino también el deseo de dar a conocer la situación político-social centroamericana. Se toma como marco teórico el aporte de Antoine Berman y de Lawrence Venuti.




## ABSTRACT

American poet Carolyn Forché is also a human rights activist and a poetic translator. This article defines her poetics of translation as expressed in the Introduction to her anthology *Against Forgetting. Twentieth-Century Poetry of Witness* (1993), and her translation of Claribel Alegría's *Flowers from the Volcano* (1982). The article presents the term “translation of witness” which has a social-political in Central America objective beyond literary transmission in the target language. The theoretical framework is based on Antoine Berman and Lawrence Venuti.

---

1 Recibido: 20 mayo de 2022; aceptado: 6 de setiembre de 2022.

2 Facultad de Filosofía y Letras. Correo electrónico: [marcelar@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:marcelar@ffyl.uncu.edu.ar).  <https://orcid.org/0000-0002-2410-4555>.

**Palabras clave:** traducción poética, Carolyn Forché, Claribel Alegria, traducción del testimonio

**Keywords:** poetic translation, Carolyn Forché, Claribel Alegria, translation of witness

## Introducción

Carolyn Forché es una poeta estadounidense que se define además como traductora y activista social. En este artículo se aborda su faceta como traductora, inseparable de las demás, a partir de la consideración de su poética de la traducción. ¿Por qué traduce Forché, y según qué parámetros lingüísticos, culturales, sociales lo hace? ¿Para qué y para quién traduce? Enmarcamos estas preguntas en los aportes de Antoine Berman sobre la traductología, y de Lawrence Venuti sobre el papel del traductor.

En 1993, Carolyn Forché publicó la antología *Against Forgetting. Twentieth Century Poetry of Witness*, en cuya «Introducción» desarrolla algunas nociones que tienen que ver con la experiencia vital y la poesía en contextos de crisis. Diez años antes había aparecido *Flowers from the Volcano*, una antología bilingüe de poemas de la nicaragüense-salvadoreña Claribel Alegria, traducida al inglés por Forché. En el «Prefacio», Forché explora tanto sus ideas sobre la poesía como sobre la traducción. Si se leen ambos textos introductorios de Forché, es posible señalar las líneas que convergen en su poética de la traducción, que en este artículo denominaremos «traducción testimonial».

## Extranjería y lejanía, transparencia y visibilización

El traductor y teórico francés Antoine Berman define en un bello título a la traducción como «albergue de lo lejano»<sup>3</sup>. Al conjugar la traducción y la letra, Berman no implica que la traducción deba ser literal (palabra por palabra) sino «attention portée au jeu des signifiants»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (Paris: Editions du Seuil, 1999).

<sup>4</sup> Berman (1999), 14.

Si un traductor buscara la equivalencia más fluida posible, se estaría negando a introducir en el texto meta lo que Berman llama la extranjería del texto original; sería «refuser de faire de la langue traduisante ‘l’auberge du lointain»<sup>5</sup>. De esta primera aproximación bermaniana se desprende una importante consecuencia ética: la traducción no debe apaciguar al lector, hacerlo sentir cómodo en su propio idioma, sino que debe abrirle los ojos y el oído a esa extranjería y lejanía, hacer visible en el texto meta la otredad y lejanía. Podríamos decir que el traductor debe su fidelidad tanto al texto en su lengua original como a la versión en la lengua de llegada, en la que resuena lo lejano y la alteridad se encarna en el texto traducido.

El aporte de Berman consiste en una verdadera filosofía de la traducción, una reflexión sobre la ontología de la obra, que «ouvre à l’expérience d’un monde»<sup>6</sup>. De esto se desprende que una traducción que domesticara o aclimatará el texto a la lengua de llegada estaría cerrando la posibilidad de experimentar ese mundo propuesto por la obra. Por lo tanto, la ética de la traducción es aquella que respeta la extranjería. La traducción es «dans son essence meme, animée du *désir d’ouvrir l’Étranger en tant qu’Étranger à son propre espace de langue*»<sup>7</sup>. Si en esa apertura de lo extranjero se manifiesta un mundo propuesto por la obra original, Berman destaca los aspectos ético, filosófico y poético de la traducción como manifestación (en la lengua de llegada) de una manifestación (la del mundo total que crea cada obra literaria)<sup>8</sup>.

*La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain* reúne una serie de conferencias dictadas por Berman en 1984. Ese mismo año, publicó *L’épreuve de l’étranger*<sup>9</sup>, donde a partir del análisis del papel de la traducción en la Alemania del Romanticismo, reflexiona sobre las mismas cuestiones teóricas que en *La traduction et la lettre*. Berman (1984) plantea que la traducción tiene una ética y una analítica. Sobre la primera, afirma

5 Berman (1999), 15.

6 Berman (1999), 70.

7 Berman (1999), 75; resaltado en el original.

8 Berman (1999), 76.

9 Antoine Berman, *L’épreuve de l’étranger* (Paris: Editions du Seuil, 1984).

que se relaciona con la noción de fidelidad, y da un nuevo sentido a lo que se entiende por «mala» traducción: «J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'ouvre étrangère»<sup>10</sup>. Esta ética «negativa» al decir de Berman tiene su efecto en la analítica de la traducción, que no debería estar desligada de la obra original: «tout texte à traduire présente une systématité propre que le mouvement de la traduction rencontre, affronte et révèle»<sup>11</sup>. Si en determinadas épocas o si algunos autores proponen que la traducción debería acomodarse a los modos usuales de la lengua de llegada, desaparecer de la vista todo aquello que remite al original, la visión de Berman, que es la que orienta nuestro análisis desde el marco teórico, hace precisamente lo contrario: en el reconocimiento de lo extranjero, en la visibilización de lo lejano, en la reflexión sobre la propia traducción se halla el condicionamiento ético de toda traducción, pero muy especialmente de aquella en la que hace foco Berman, la traducción literaria.

En *The Translator's Invisibility*<sup>12</sup>, Lawrence Venuti trata el mismo asunto desde la perspectiva del traductor: en la lectura que hacemos de su texto, la invisibilidad del traductor está íntimamente relacionada con la invisibilización de lo extranjero. Paradójicamente, en el mundo anglófono (ya que el autor analiza muy particularmente los modos en que los angloparlantes leen literatura extranjera traducida) según sostiene Venuti, «The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text»<sup>13</sup>. Sin embargo, la fluidez y transparencia del texto traducido no implican que necesariamente se ponga en evidencia su *extranjeridad* (para usar el término de Berman), sino que así como los traductores quedan invisibilizados, ocultos en las sombras, lo lejano y extranjero de la obra original es domesticado para pasar por original

---

10 Berman (1984), 17.

11 Berman (1984), 20.

12 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (Nueva York: Routledge, 1995).

13 Venuti, 1-2.

en la lengua de llegada, según el estudio de Venuti: «An illusionism produced by fluent translating, the translator's invisibility at once enacts and masks an insidious domestication of foreign texts, rewriting them in the transparent discourse that prevails in English and that selects precisely those foreign texts amenable to fluent translating»<sup>14</sup>. Así como la domesticación produce no solo el ocultamiento del traductor, sino también de las marcas autorales y culturales del texto de origen. Si el propio acto de escritura conlleva una interpretación, por ser «diverse linguistic and cultural materials that neither the foreign writer nor the translator originates, and that destabilize the work of signification, inevitably exceeding and possibly conflicting with their intentions»<sup>15</sup>. Cabe preguntarse, entonces, hasta qué punto la intervención del traductor sobre un texto, al realizar la operación del traslado (*translation*) desestabiliza en segundo grado, a partir de la interpretación —que será a su vez variable entre una traducción y otra de un mismo texto original—. Es en este punto, precisamente, donde consideramos puede haber una intersección entre las teorías de Berman y Venuti: la ética de la traducción, que constituye una noción fundamental del nuestro análisis, surge de considerar, como hace Venuti, que la traducción siempre implica violencia, violentación de paradigmas culturales, tabúes, sistemas ideológicos etc. sobre el texto original. Esto abre las posibilidades al riesgo de la domesticación, y también a la apropiación del texto traducido para agendas políticas, económicas, y otras (en este sentido, la violencia que señala Venuti no se ejerce solo o necesariamente sobre el texto original, sino también sobre la lengua y/o sobre el texto meta):

All these conditions permit translation to be called a cultural political practice, constructing or critiquing ideology-stamped identities for foreign cultures, affirming or transgressing discursive values and institutional limits in the target-language culture<sup>16</sup>.

---

14 Venuti, 17.

15 Venuti, 18.

16 Venuti, 19.

Del mismo modo en que Berman destaca la preferencia de Schleiermacher (1813) por una traducción extranjerizante, Venuti lista esa posibilidad como una práctica de resistencia que atentaría contra el racismo, el etnocentrismo o el imperialismo (20); a la vez que señala que en el ámbito angloparlante prevalece la tendencia opuesta (la domesticación etnocéntrica). Si bien está claro que la violencia sobre el texto extranjero siempre estará presente, poner en evidencia su extranjeridad, incluso mediante el uso de recursos que necesariamente pertenecen a la lengua de llegada (por ejemplo, arcaísmos) es una manera de desocultar no solo al traductor, sino al propio texto de partida. En ese desvelamiento, puesta en página de la diferencia, de la lejanía, de lo extranjero, podría hallarse una respuesta al cuestionamiento ético de la traducción.

### Con lágrimas y uñas y carbón

Estas palabras, tomadas de un poema de Claribel Alegría, son (en su versión en inglés, «With Tears, with Fingernails and Coal») el título del «Prefacio» a *Flowers from the Volcano*, la edición bilingüe de poemas de la centroamericana traducidos por Carolyn Forché. *Flowers from the Volcano* bien puede ser estudiada desde la visión de Berman en la que la traducción es experiencia y reflexión. La propia traductora remite en este Prefacio y en otros textos y entrevistas a la época en que tradujo el poemario, junto a la propia autora: «I would like to express my gratitude for that summer of purpose and grace...»<sup>17</sup> dice casi sobre el cierre del prefacio. Comprender el contexto en el que Forché traduce, la cercanía de Alegría y el diálogo sobre el que se va revisando las versiones de los textos puede ser el primer acercamiento a la poética de la traducción de Forché, quien no es una traductora profesional, sino una poeta traductora. Varias décadas más tarde de ese verano que pasó viajando por el sur de España, primero en Andalucía y luego en Mallorca traduciendo, Forché recuerda:

---

<sup>17</sup> Carolyn Forché, trad., «Preface. With Tears, with Fingernails and Coal», *Flowers from the Volcano*, Claribel Alegría (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982) xiv.

After we returned from our Andalusian journey, something began to change within me. I was still translating in the morning and in the evening bringing the English versions of the poems first to Maya, and then to Claribel. Sometimes they seemed pleased with what I'd done, but at other times my versions baffled them as I didn't seem to understand their political and historical context, or, as Claribel would say, «the conditions from which the poems arose»<sup>18</sup>.

Puede que en esas primeras versiones Forché tuviera en cuenta el criterio de la transparencia, la legibilidad, y dejara fuera lo lejano, aquello propio del lugar (tanto geográfico como simbólico) de donde surgieron los poemas. Sin embargo, al trabajar sus versiones de manera sistemática y bajo la supervisión (solicitada) de la propia autora y de Maya (hija de Alegría y compañera de estudios de Forché), los textos en la lengua meta pasan a depender no de un diccionario, sino de las vivencias. La traducción se vuelve experiencia, aunque vicaria, de unos modos de vida que el lenguaje poético busca expresar:

I confided to Maya that the dictionary was of little use, the problem seemed to lie within me. I couldn't distinguish between literal and figurative language [...] Why did this poet believe herself to be a cemetery, and why does she imagine herself walking arm in arm with ghosts?<sup>19</sup>

En la pregunta de Forché aparecen cuestiones que tienen que ver no solo con el traspaso de una lengua a otra, de un sistema de significantes a otro, sino con todo el universo de significados con que las palabras recrean la historia y la cultura vividas. Es por eso que no alcanza ni con la traducción literal ni con la fluida, y la transformación que advierte Forché en ella misma se relaciona con el modo en que para traducir, debe aprender a mirar la realidad con otros ojos, desde otra perspectiva. No porque deba invisibilizarse, sino que en todo caso, elige mirar el mundo (un momento y un lugar concreto del mundo)

18 Carolyn Forché, trad., *What You Have Heard Is True. A Memoir of Witness and Resistance* (Nueva York: Penguin Press, 2019) 31.

19 Forché (2019), 31.

desde la perspectiva de una poeta centroamericana, y al hacerlo abre lo extranjero a su propia lengua, y abre para el lector de sus traducciones una experiencia del mundo que seguramente lo incomodará. En esta línea, retomamos la apreciación de Landers, quien señala:

The translation of another culture is only partly verbal. The complex web of mores and folkways, unconscious cues, popular imagery, informal usage, gestures, music, art, and a myriad of other elements that constitute a society can never be rendered in their fullness in printed form<sup>20</sup>.

Tales múltiples aspectos que hacen a una sociedad Forché no los encuentra en el diccionario, o los que la hacen cavilar al momento de traducir a una poeta que camina con fantasmas. Los poemas de Alegría surgen de una vivencia que no es necesariamente personal, individual, sino en todo caso social. En este sentido, es literatura testimonial. Si bien el testimonio es habitualmente entendido como un texto escrito en prosa, que suele ser transcripto por un/a entrevistador/a, utilizaremos en este artículo el adjetivo testimonial para referirnos a la poesía de Alegría, que remite a ciertas características que se reformulan en la expresión poética. El testimonio como género está vinculado a algunos rasgos que lo definen desde la década de 1980. Evidentemente, ese anclaje temporal se vincula con el contexto social y político de la enunciación, y a esto se suman dos rasgos: uno tiene que ver con el origen latinoamericano de quien enuncia el testimonio, y el otro es el hecho de que suele ser, al menos en los casos estudiados por la crítica, enunciado por mujeres. En el caso que estudiamos aquí, se suma la traducción como parte integral del corpus de análisis. De ahí que el Prefacio de Carolyn Forché pueda ser leído no solo como una introducción crítica al estilo de Claribel Alegría, sino como una poética de la traducción de Forché.

---

20 Clifford Landers, «Latin America and Translation: Three Contributions to Knowing the Other», *Latin American Research Review* 30, 3 (1995) 259.



## Traducir poesía latinoamericana

Cuestiones de mercado editorial, circulación de textos, redes intelectuales etc. han marcado la historia de la traducción literaria. En cuanto a traducción de poesía específicamente, los esfuerzos muchas veces han estado en manos de poetas que traducen a poetas, guiados por razones estéticas, de amistad o ideológicas. El monje, poeta y traductor Thomas Merton, por ejemplo, sostiene en una carta escrita durante la década de 1960 que se siente cercano a los poetas latinoamericanos (varios de los cuales son sus amigos, y a quienes traduce al inglés): «I am convinced that Latin American poetry has an ambience more pleasing and appropriate for me than that of the United States, which seems a little removed, less spontaneous, less fiery, more cerebral»<sup>21</sup>. La poesía que Merton prefiere y traduce es, por contraposición, espontánea, emocional, comprometida, en oposición a la norteamericana. Los adjetivos que utiliza Merton son parecidos a los que Forché elige para describir la poesía de Claribel Alegría. «She is nostalgic for the music of her own language, for the fraternity of dipping a warm tortilla into a common pot of beans and meat»<sup>22</sup>. Más allá de la evidente romantización que puede incluso llevar a una postura esencialista que pasa por alto diferencias culturales entre los distintos pueblos latinoamericanos, la música del idioma materno que señala Forché es uno de los rasgos imposibles de traducir:

In translating the work of contemporary Latin Americans, it is marginally possible to reproduce essential content, but in altering substance, there are always precipitates: those of music and atmosphere, specificities of tone. The unique characteristics are lost –in the case of Spanish [...] its onomatopoeic and emphatic qualities, its syntactical freedom and a subtlety that survives abbreviation<sup>23</sup>.

---

21 Thomas Merton, *The Courage for Truth. The Letters of Thomas Merton to Writers* (Nueva York: Farrar Straus Giroux, 1993) 183.

22 Forché (1982), xiii.

23 Forché (1982), xii.

Los aspectos que se pierden inevitablemente en la traducción tienen que ver con la musicalidad (no solo la poética, sino la propia del español más prosaico), la soltura sintáctica que contrasta con la rigidez del inglés y las sutilezas que se desprenden de estos dos primeros rasgos. ¿De qué modo pone en práctica Forché sus ideas sobre la traducción de poesía para poner en inglés «the stark cry of the human spirit, stripped by necessity of its natural lyricism, deprived of the luxuries of cleverness and virtuosity enjoyed by the poets of the north»<sup>24</sup>?

*Flowers from the Volcano* está compuesto por nueve poemas. Tomamos «Sorrow» y «Éramos tres» porque las interesantes decisiones tomadas a la hora de traducir permiten realizar un análisis según la propuesta teórica enunciada más arriba.

### **Traducir poesía testimonial**

Si en la crítica sobre literatura testimonial prevalece la caracterización del género en prosa, la poesía de Claribel Alegría remite no obstante a los demás rasgos: apoyada en una memoria que no es necesariamente personal, individual, sino en todo caso social o comunitaria, «The poet is finally silenced herself, taking on the persona of the imprisoned»<sup>25</sup>, como dice Forché en el prefacio de *Flowers from the Volcano*. Las circunstancias de la vida de Alegría la llevaron bastante temprano lejos de El Salvador; sin embargo, los lazos con su país, su historia y cultura no se cortan, sino que en esa voz compartida, multiplicada de los poemas, hallan mayor fuerza. El hecho de haber vivido en varios países de América y de Europa permite escuchar en la poesía de Alegría la voz de la patria grande. Para Forché, las frecuentes mudanzas por varios territorios le han permitido a Alegría abrazar el continente<sup>26</sup> y desarrollar «a truce between a consciousness that is distinctly and essentially Latin American and one that is globally aware of human fragility and

---

24 Forché (1982), xi.

25 Forché (1982), xvi.

26 Forché (1982), xiii.

mutual dependencies, social, political, economic, and cultural...»<sup>27</sup>. En la tregua que supone el encuentro y el diálogo, Forché halla la veta para traducir esta poesía que surge del recuerdo (no necesariamente de la propia memoria, sino del recuerdo colectivo). Pero es justamente esa veta la que provoca la mayor dificultad del pasaje interlenguas: «that of translating the human condition, the reality of one world, so that it may be intelligible to those of a world which has been spared its harshness»<sup>28</sup>.

Volvemos a las preguntas planteadas en la «Introducción», para analizar de qué modo resuelve Forché ese gran desafío de traducir a Alegría. ¿Por qué traduce Forché, y según qué parámetros lingüísticos, culturales, sociales lo hace? ¿Para qué y para quién traduce? En su declaración sobre la necesidad de hacer comprensible para una parte del mundo aquello a lo que no tuvo que ser expuesto, Forché manifiesta dos aspectos de su poética de la traducción: por un lado, el aspecto político y por otro, el discursivo. En el texto posterior a estas traducciones, la Introducción a la ya mencionada antología *Against Forgetting*, Forché distingue entre lo social y lo político en poesía: «We need a third term, one that can describe the space between the state and the supposedly safe havens of the personal. Let us call this space “the social”»<sup>29</sup>. Esa esfera de lo social le sirve a Forché para invitar a sus lectores estadounidenses (a quienes está dirigida la Introducción) para que reflexionen sobre la realidad favorable que les tocó en suerte, ya que las guerras han sido en otros territorios, no viven bajo la ley marcial, no han debido exiliarse, ni han sufrido las atrocidades a las que aluden los poemas que traduce. El impacto de la barbarie, que llega a esos lectores solo mediante la palabra poética, impulsa cambios en la propia carrera literaria de Forché. Y el punto inicial de ese recorrido es justamente su viaje a El Salvador en 1980, luego de conocer a Claribel y mientras se preparaba la edición de

27 Forché (1982), xiii.

28 Forché (1982), xii.

29 Carolyn Forché, *Against Forgetting. Twentieth-Century Poetry of Witness* (Nueva York: W. W. Norton, 1993) 31.

*Flowers from the Volcano*: «Something happened along the way to the introspective poet that I had been»<sup>30</sup>. Sus lecturas de lo que llama «poetry of witness» surgen del deseo de acercar posiciones entre poesía y política. Tal como señala en esta Introducción, su camino comenzó con el viaje a El Salvador, que es inseparable, a su vez, de la traducción de los poemas de Alegría (que surgiría, así, como una manera de plantear en términos claros una realidad que es ajena para sus lectores norteamericanos). Su traducción viene a dar testimonio de un testimonio, para aquellos que no leen español o que no están al tanto de la realidad latinoamericana. De ahí que el pasaje de la poesía de Claribel al inglés no es un acto solamente poético, sino político y social. Por eso entronca con su viaje a El Salvador, adonde llega convencida por Leonel Gómez Vides (tal como relata en *What You Have Heard Is True*, 2019), que dará como resultado un libro de poesía propia, *The Country Between Us* (1981). Las dimensiones de sus viajes, poemas y traducciones resultan inseparables para comprender la poética de la traducción que anima el trabajo de Forché, que traduce para que sus compatriotas comprendan realidades que les son ajenas.

Si consideramos ahora los aspectos discursivos, ¿qué pone en juego al traducir *Flowers from the Volcano* para que a pesar de la pérdida de la musicalidad y sutileza que señala como inevitable, no despoje a los textos de Claribel de su ser poético?

### «Sorrow»

Uno de los poemas que mejor se prestan para este tipo de análisis es «Sorrow». Dedicado a Roque Dalton, el tercer texto de *Flores del volcán* tiene, incluso en el original, un título en inglés, que manifiesta el tono del texto y, por qué no, también el género. «Sorrow» es una elegía. Exploraremos tres fragmentos del poema para señalar las decisiones de traducción en dos sentidos: por un lado, el modo en que Forché vuelca al inglés las palabras de Alegría y por otro, la cabida

---

30 Forché (1993), 30.

que se da en el texto en inglés a las citas de autores de habla hispana. Esto es porque «Sorrow» presenta un contrapunto con voces poéticas de España y Latinoamérica (el propio Dalton, César Vallejo, Neruda, García Lorca, Miguel Hernández, y hasta un tango de Gardel).

## I

Voces que vienen  
que van  
que se confunden  
cuando sepas que he muerto  
no pronuncies mi nombre  
sombras amigas que pregonan  
[...]<sup>31</sup>

Y en la versión de Forché:

## I

Voices that rise and are gone  
cuando sepas que he muerto  
no pronuncies mi nombre  
(when you know that I have died  
do not speak my name)  
the dark shapes of friends  
crying out  
[...]<sup>32</sup>

El segundo fragmento elegido para analizar está tomado de la sección II del poema:

[...]  
te hicieron el honor  
de arrancar los olivos  
combatientes

31 Claribel Alegría, *Flowers from the Volcano*, trad. de Carolyn Forché (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982) 18.

32 Alegría, 19.

torcidos  
cuántos siglos de aceituna  
los pies y las manos presos  
sol a sol y luna a luna  
pesan sobre vuestros huesos<sup>33</sup>

Y Carolyne Forché traduce:

[...]  
they did you the honor of tearing up  
the twisted, the stubborn olive trees  
cuántos siglos de aceituna  
how many centuries of olives  
los pies y las manos presos  
the feet and the hands prisoners  
sol a sol y luna a luna  
sun to sun and moon to moon  
pesan sobre vuestros huesos  
weigh over your bones<sup>34</sup>

Si se avanza en la lectura del poema, en la sección III leemos:

[...]  
un olor a guayabo  
nos asalta  
la indiferencia del mundo  
el mate atardecido<sup>35</sup>

Y en inglés:

[...]  
we smell guayabo  
the indifference of the world  
the evening maté<sup>36</sup>

---

33 Alegría, 24.

34 Alegría, 25.

35 Alegría, 26.

36 Alegría, 27.

En cuanto a la traducción de las palabras de Alegría, hay un método constante a lo largo de la versión en inglés: los tres versos iniciales en español se transforman en uno solo en inglés, e incluso el tercer verso en español desaparece en el texto en inglés. «Voices that rise and are gone» es un verso con una musicalidad propia; pero el hecho de que esas voces que « se confunden» en español no lo hagan en inglés elimina de la traducción el guiño que lleva a la interpretación de la intertextualidad. Las voces entremezcladas, confundidas, son las de los poetas que han precedido a Dalton en el camino de la muerte, y que lo van guiando en el inframundo al que se suma ahora él también. Si los tres primeros versos son subsumidos en uno, el sexto verso en español se desdobra al pasar al inglés: «the dark shapes of friends / crying out ». Pero en el segundo fragmento, nuevamente cuatro versos son reducidos a dos (aunque se mantiene el sentido); y en el tercer fragmento, « un olor a guayabo / nos asalta» se transforma en un único verso, «we smell guayabo », donde además el olor (sustantivo) se transforma en verbo; y al recurrir a la transposición, el olor que asalta de improviso es en inglés un objeto directo sin voluntad propia. La transposición y la reestructuración dan por resultado poemas bastante fluidos en inglés, versos más largos que en el original, en los que se produce, al reestructurar, un cambio incluso de recurso literario. Incluso en algunos poemas de esta colección, donde en español hay versos breves, de una o dos palabras, donde puede verse en algunos casos la repetición anafórica, en inglés se unifican en un verso y pasa a ser una enumeración. En otros casos, la traductora opta por la modulación, y si bien el sentido del original se mantiene, e incluso se crea un texto fluido en inglés, la musicalidad y hasta el efecto de la repetición en español se pierde en la traducción. Hasta aquí, la traducción es un acto poético, en el cual además se cuele el acto político: Forché ha emprendido la tarea de pasar los poemas de Alegría al inglés para que sus conciudadanos comprendan una realidad que les resulta ajena (no solo en el sentido bermaniano, sino también por las distancias sociales y políticas entre los Estados Unidos y El Salvador de la década de

1970). Y es este aspecto cultural, social y político el que se pone en juego también al analizar la manera en que Forché traduce las citas intertextuales dentro del poema de Alegría.

Alegría incluye e incorpora a su poema citas de poemas y canciones, y en tal incorporación hay, como señala Berman, una primera interpretación. Y una vez que el poema se traduce hay una interpretación de segundo grado que tiene que ver tanto con la versión del texto al inglés, como con el diálogo con las palabras en español dentro del texto meta, que se da de tres maneras distintas.

En el poema, el intertexto está señalado por el uso de cursivas. Forché mantiene en su versión los versos intertextuales en español en cursiva, pero resuelve el «conflicto» interlingüístico de diferentes maneras, según el caso. Si bien no es posible determinar si tal inconsistencia se debe a decisiones de la traductora consensuadas con la autora, a «errores» del editor, a fallas en la etapa de revisión, etc., en cambio sí es posible analizar el efecto que tanto las decisiones como las omisiones o descuidos producen en la lectura del poema en inglés. Podría decirse que, incluso en el caso en que es claramente una decisión de la traductora hacer concesiones al lector angloparlante, es menor grado de extranjería o presencia de lo extranjero en el poema traducido y viceversa.

Comenzamos por el ejemplo tomado de la sección I, que utiliza el procedimiento más común a lo largo del poema: en la versión en inglés se incluye la cita en español en cursiva, y luego esas líneas en español son traducidas al inglés entre paréntesis en los versos siguientes. Lo extranjero, lo lejano, aparece con su propia voz en el poema, pero claramente el texto busca acercarlo al lector que no sabe español, y aclara, traduce, entre paréntesis. En el ejemplo de la sección II, si bien la traducción está a continuación de los versos en español, se omiten los paréntesis. Aunque parezca un detalle menor, contribuye a que la lectura no resulte interrumpida por una aclaración parentética. Por el contrario, el texto en español se integra al poema sin sobresaltos. Por último, en el ejemplo de la sección III lo que se omite es directamente



el texto en español, y solo se presenta la versión en inglés. A eso se suma que al traducir «un olor a guayabo / nos asalta / la indiferencia del mundo» por «we smell guayabo / the indifference of the world», la transposición como recurso usado al traducir las dos primeras líneas aquí analizadas produce dos resultados: uno es la supresión de un verso (un detalle cuantitativo); pero además, en español el olor a guayabo asalta, es agente de la acción, y se puede leer en encabalgamiento con el tercer verso que también «nos asalta» la indiferencia del mundo (que es un verso de «Yira Yira», el tango de Enrique Santos Discépolo). Pero en inglés, ¿olemos la indiferencia? ¿Es pasiva esa indiferencia? El sentido del fragmento sufre un cambio inesperado en la versión de Forché, de tipo cualitativo y que puede relacionarse con la ética de la traducción. Es un solo caso en todo el poema traducido; y sin embargo, el impacto, al igual que la omisión de las voces «que se confunden» al inicio del texto, desata conclusiones que difieren de las del poema en español.

Hay además otro aporte de Forché para acercar el texto y el contexto a sus lectores estadounidenses: se trata de las notas que aparecen al final del volumen, donde se explican las referencias a Violeta Parra, Víctor Jara, Sandino y otros personajes y lugares que resultarían desconocidos fuera del mundo hispanohablante. Hay, sin embargo, algunas imprecisiones en la información; por ejemplo, se dice que el poeta peruano César Vallejo es guatemalteco, el «Romance sonámbulo» de García Lorca es llamado «Romance Somnámbulo», y el autor del tango «Yira Yira» es referenciado como cantante y llamado Tiepolo (sic). Se advierte la necesidad que percibe Forché de acercar a sus lectores aquellos detalles de la cultura extranjera que les resultarían ajenos (se explica qué es la guayaba, el mate; quiénes son los cantantes populares de Latinoamérica, etc.) Pero al existir estas imprecisiones y errores, puede llegar a crearse un efecto inesperado, o al menos confusión en los receptores. Claro está que los detalles pasarían desapercibidos para un público lector ajeno a la cultura latinoamericana, pero es justamente a ellos a quienes están destinadas las notas. Lo extranjero aparece

en el texto, entonces, y en el paratexto; pero hay una domesticación, que probablemente no haya sido notada por la propia traductora, y se evidencia aquello que sostiene Landers, citado más arriba: quedan sin entrar totalmente en la traducción o las notas, o si lo hacen, es en un entramado de imprecisiones, «The complex web of mores and folkways, unconscious cues, popular imagery, informal usage, gestures, music, art, and a myriad of other elements that constitute a society»<sup>37</sup>.

Luego de prestar atención a estas cuestiones vinculadas con la traducción poética, y en vinculación con esos aspectos que constituyen la sociedad, tomamos otro poema de *Flowers from the Volcano* para concentrarnos en el aspecto testimonial de la poesía (y de la traducción).

### «Éramos tres»

El género testimonial en las aproximaciones de las últimas décadas, no implica necesariamente que el/la narrador/a haya experimentado en carne propia aquello de lo que da testimonio. Por su propia naturaleza, sostiene Webb<sup>38</sup>, las definiciones del testimonio deben ser fluidas. Su voz, en todo caso, transmite una experiencia colectiva, o es una voz colectiva que transmite la experiencia común a varios. Frente a descripciones y definiciones de la literatura testimonial surgidas en las décadas de 1980 y 1990 que la constreñían al ámbito latinoamericano, a una expresión del subalterno, y que cuestionaban su veracidad histórica, aportes más recientes como el de Webb liberan al testimonio de consideraciones críticas que lo ataban ya sea a la individualidad emisora como a la ruptura de géneros literarios occidentales como rasgo *sine qua non* para ser considerado un género.

Si bien su análisis crítico sume al testimonio dentro de los estudios latinoamericanos, hay un aporte de mediados de la década de 1990 que contribuye a entender la voz de Alegría como poesía

---

37 Landers, 259.

38 Laura Webb, «Testimonio, the Assumption of Hybridity and the Issue of Genre», *Studies in Testimony* 2 (2019).

testimonial. En «The Aura of Testimonio», Alberto Moreiras sostiene que no puede disociarse el testimonio de la década de 1980 de la solidaridad implicada: las guerras civiles y prácticas genocidas de las dictaduras centroamericanas en esa época «made the dissemination of testimonial accounts one of the most important ways to express solidarity for those, generally outside Central America, in a position to do so»<sup>39</sup>. Tal como dijimos antes, Claribel Alegría no experimenta en su persona, in situ, la guerra civil ni los hechos que a ella conducen en El Salvador. Sin embargo, su testimonio poético cumple justamente la función de solidaridad a la que remite Moreiras. «The voice that speaks in testimonio [...] is metonymically representative of the group it speaks for»<sup>40</sup>. «Éramos tres» está dedicado «a Paco, a Rodolfo», en una clara referencia a Francisco Paco Urondo y Rodolfo Walsh, tal como señala Vicente Cervera Salinas<sup>41</sup>. Las voces aunadas de ellos, que eran tres, siguen reverberando, y la lucha continúa más allá de la muerte: «el muro de mis muertos / se levanta / se extiende del Aconagua / hasta el Izalco.» Son tres voces poéticas reunidas entre el aquí y ahora y el más allá y también el pasado; tres voces latinoamericanas, desde el extremo sur de América hasta El Salvador, dando testimonio (poético, solidario) de los desaparecidos, y de quienes quedan en pie para seguir dando testimonio:

la muerte cobra vida  
aquí en Deyá  
los arroyos  
los puentes  
mis muertos acechando  
en cada esquina<sup>42</sup>

39 Alberto Moreiras, «The Aura of Testimonio», *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Georg Gugelberger, ed. (Durham: Duke University Press, 1996) 196.

40 Moreiras, 199.

41 Vicente Cervera Salinas, «Claribel Alegría, la poética enraizada de una “fundadora”», *Poetas hispanoamericanas contemporáneas poéticas y metapoéticas (siglos xx-xxi)*, Milena Rodríguez Gutiérrez, ed. lit. (Berlín/Boston: De Gruyter, 2021) 126.

42 Alegría, 52.

Al dedicar el poema a Urondo y a Walsh, Alegría los hace partícipes de la voz poética (así como en «Sorrow» el conjuro de la dedicatoria llama a Roque Dalton). En este sentido, son iluminadoras las palabras de Moreiras sobre «Alturas de Machu Picchu» de Neruda, pues algo similar ocurre en «Éramos tres»: «Auratic practice is that which consists of producing a self-legitimizing locus of enunciation through the simultaneous positing of two radically heterogenous fields of experience»<sup>43</sup>. Si en el poema de Neruda, como sostiene Moreiras, los polos de la enunciación son el pasado incaico y el presente nerudiano, en el poema de Alegría el poema oscila entre el pasado (los recuerdos) y el presente; entre la primera persona plural y la primera singular; entre el espacio latinoamericano y el mallorquín donde Alegría compone el libro. En ese vaivén poético, la síntesis se produce porque Claribel pone su voz en solidario servicio de los muertos; y literalmente, pone el cuerpo: «soy cementerio apátrida / no caben». Alegría enuncia desde el «nosotros », que legitima su testimonio en la distancia del exilio. A diferencia de Urondo, Walsh y Dalton, Claribel alegría no tuvo participación revolucionaria; de hecho, el prefacio de *Flowers from the Volcano* comienza con la frase que le atribuye Forché: «I have no fusil [rifle] in my hands, but only my testimony»<sup>44</sup>. Y su testimonio consiste en dar asilo en su voz a los de quienes han sido víctimas y no hablarán ya con la palabra propia, sino de manera vicaria:

...  
 mis muertos acechando  
 en cada esquina  
 [...]  
 me sonríen de lejos  
 se despiden  
 salen del cementerio  
 forman muro

---

43 Moreiras, 210.

44 Forché (1982), xi.

se me vuelve translúcida  
la piel  
me tocan a la puerta  
gesticulan  
era de piedra el puente  
era de noche  
los brazos enlazados  
por el vaivén de un canto<sup>45</sup>

Los muertos que acechan desde el recuerdo, aquellos que cuando estaban vivos compartían la caminata de a tres, con los brazos enlazados y cantando, en una clara imagen de juventud, ahora salen del cementerio en tierra, y se alojan en el cementerio apátrida de Claribel, que los rememora y trae en su voz en Mallorca. Y la gesticulación de los muertos acechantes tiene su eco en los gestos de Claribel, que Forché describe en el prefacio: «Her hands sculpt her language as she speaks»<sup>46</sup>. Las manos que no sostienen un fusil, en cambio construyen con los gestos un soporte para la palabra poética y para el testimonio de los recuerdos, propios y ajenos.

Por medio de la traducción de Forché, hay un grado segundo de expresión por medio de la voz de la traductora, que traslada al inglés la voz de la poeta en cuya voz se escucha la de los amigos ausentes:

My dead wait  
at every corner,  
[...]  
They smile from the distance  
and wave to me,  
they leave the cemetery,  
a wall of the dead.  
My flesh emits light  
and they come to my door  
waving their arms.

---

45 Alegría, 52.

46 Forché (1982), xi.

The bridge was stone,  
it was night,  
our arms circled each other,  
we swayed to our songs<sup>47</sup>

En el original en español el cuerpo es translúcido, lo cual implica que la luz pasa a través suyo; y en este sentido es la voz de los otros la que la atraviesa como la luz, en una imagen sinestésica. En la versión en inglés, en cambio, el cuerpo de la poeta emite luz; de esto podría desprenderse la interpretación de que es una especie de faro para esos muertos que acechan. En el poema de Alegría, los brazos están enlazados por el canto (es el canto el que se mueve); y en la versión de Forché los amigos se mueven al compás del canto. En ambos casos, la traductora ha optado por la modulación, y si bien se mantiene el sentido, hay modificaciones que influyen en la interpretación que se puede hacer del poema. Los cambios en el texto en inglés tienen que ver también con la puntuación, inexistente casi en el original. Forché repone puntos, comas y mayúsculas, y al hacerlo «domestica» el poema ordenándolo, marcando claramente el inicio y final de las oraciones. En este proceso también podría hacerse referencia a la unificación de dos o más versos en uno: allí donde el ritmo en español se construye en frases breves, o donde el encabalgamiento de versos cortos de una o dos palabras suma sílabas para llegar a ocho, u once, en métricas tradicionales de nuestra lengua, en inglés Forché elige versos más extensos, y puntuación que ayude a comprender el sentido del texto, ya que la musicalidad original es intraducible y en todo caso debe recrearse en la lengua de llegada. Siguiendo a Berman, puede decirse que en este sentido hay una negación de la extranjería (de los versos breves que remiten a una expresión urgente, angustiada); si bien se mantiene la prioridad del sentido, que favorece la traducción como práctica político-cultural, al decir de Venuti.

---

47 Alegría, 53.

## Conclusiones

Forché desarrolla su teoría sobre lo que debería ser la poesía, sobre las diferencias entre la poesía estadounidense y la latinoamericana y entre lo personal y lo político, sobre lo que está o no permitido a un poeta, y sobre el impacto de las situaciones extremas en la imaginación poética. Su traducción de *Flowers from the Volcano* es un claro mensaje a los lectores norteamericanos, ajenos a la realidad y la cultura de Latinoamérica, para que a través de la lectura de los poemas adviertan el impacto que las situaciones extremas tienen en la poesía y en la vida de las personas. Las dictaduras que se remontan en el continente a tiempos inmemoriales (como relata irónicamente el primer poema de la colección, «Hacia la edad jurásica»<sup>48</sup>), las torturas y desapariciones que tienen nombre y apellido (en las dedicatorias de los poemas), la metáfora de «Santa Ana a oscuras»<sup>49</sup>, un poema en el que la oscuridad es aquella de los pueblos del interior adonde no llegan los avances del siglo xx, pero también el oscurantismo dictatorial; todas estas situaciones presentes en los poemas analizados y en el resto de los que componen el libro muestran el modo en que se imbrican lo político y lo personal, para dar lugar al nacimiento de ese tercer espacio que Forché llama lo social en la poesía. Si es necesario, para que sus lectores angloparlantes comprendan el surgimiento de tal espacio, domestica la puntuación y la versificación al traducir, e incluye de modo irregular más o menos notas explicativas y palabras en español con una «interpretación consecutiva». Su traducción da testimonio del testimonio de Alegría; pone en palabras en el paratexto (tal como se vio antes, en la «Introducción» de *Flowers from the Volcano* y en el «Prefacio» de *What You Have Heard Is True*) las dificultades que encuentra, las estrategias que elige para superarlas y poder transmitir el mensaje que, claramente, se ubica en la intersección de lo personal y lo político. Más allá de (o junto con) la extranjería

---

48 Alegría, 2-5.

49 Alegría, 6-17.

idiomática que Forché deja pasar a sus versiones, es la lejanía experiencial política la que transmiten para los lectores de Estados Unidos estos poemas vertidos al inglés. Si además se considera que Forché inicia su «conversión» poética con el viaje a El Salvador, si bien ya estaba traduciendo los poemas de Alegría previo a ese viaje, al poder ser testigo de la situación salvadoreña puede haber existido un impacto en la versión final de los poemas, que fueron publicados en 1982. Si sus versiones fueron comenzadas en el viaje a Deyá, cuando Forché no comprendía el contexto histórico y social del que nacían los poemas de Alegría, luego de la experiencia en El Salvador esa debilidad desaparece. *Flowers from the Volcano* (las versiones de los poemas de Alegría, traspuestos al inglés por Forché) se convierten en un modo de dar testimonio de lo que la norteamericana ha observado y vivido, de las personas que ha conocido y con quienes se ha involucrado, y de la misión que asume al aceptar hacer ese viaje: dar testimonio de cómo se gesta una guerra civil en Latinoamérica, y de quiénes son sus agentes y los responsables más allá de las fronteras salvadoreñas. La obra traducida se ha vuelto un espacio que tiene también el aura del testimonio. Se cruzan dos idiomas, dos voces enunciatoras, dos países con sus culturas y sus trasfondos político-sociales; y la traducción se vuelve testimonio de la propia experiencia y reflexión sobre la poesía y sobre lo vivido.