

Poética de la autotraducción: María Victoria Atencia

Poetics of Self-Translation: María Victoria Atencia

María Isabel López Martínez
Universidad de Extremadura

RESUMEN

La autotraducción es una práctica antigua, pero poco estudiada. El presente artículo analiza un caso excepcional: la reflexión sobre la autotraducción expuesta en la lírica. Para ello, se analiza el poema de M.^a Victoria Atencia «Voz traducida», perteneciente al libro titulado *De la llama en que arde* (1988). Es un ejemplo de que la tarea de traducir funciona como un motivo que origina una nueva creación. Además, permite que el lector conozca facetas importantes del pensamiento literario de la escritora. M.^a Victoria Atencia, además de poeta, es una experta traductora. El libro contiene también dos versiones del poema «Rosas», en gallego y en español, pruebas de la dimensión práctica de los planteamientos teóricos de la autora y de su coherencia estética. Ambas facetas, la traducción y la reflexión, son complementarias en la obra de la autora.

Palabras Clave: autotraducción; teoría de la literatura; traducción literaria gallego-castellano; M.^a Victoria Atencia.

ABSTRACT

Self-translation is an ancient but poorly researched practice. This article analyses an exceptional case: the reflection on self-translation as exposed in poetry. A case in point is the poem «Voz traducida», from the poetry collection *De la llama en que arde* (1988). Indeed, the poem selected for examination was written by M.^a Victoria Atencia (Málaga, 1931), an expert both in writing poetry and in translating literature. Her book of poems also contains an original text, «Rosas», in Galician, and its corresponding Spanish translation. Both translation and reflection are complementary in her compositions. These poetic creations attest to the fact that artfulness works as a depiction of the next creation. Furthermore, this study will deeply explore the poet's most important literary thoughts.

Key words: Self-Translation; Literary Theory; Galicien/Spanish Literary Translation; M.^a Victoria Atencia.

En las poéticas históricas, uno de los rasgos constatados del mensaje literario es la literalidad, que propugna el respeto a la entidad de la obra, y ello

a pesar de los problemas de transmisión que tantas cortapisas han puesto. El citado atributo va ligado a la «durabilidad», característica relacionada con la idea de que el texto no debe cambiarse, pues su destino sobrepasa la recepción inmediata y, en palabras de Paul Éluard, lleva implícito el «dur désir de durer». Además, la literalidad y la durabilidad vinculan la literatura a otras artes (Steiner, 1992). Se ha argumentado que las obras literarias son transmisiones de sentido de larga vigencia y están destinadas a un receptor universal (Lázaro Carreter, 1976). Pero asimismo forman un campo adecuado para que en ellas se entable la «tensión entre historicidad y ahistoricidad», entre la recepción concreta y los mensajes dirigidos a personas de todos los tiempos¹. La intangibilidad entendida en esta línea no es exclusiva del lenguaje literario, pues se da en otros sistemas verbales cuya tendencia al estatismo asegura que se perpetúen; nos referimos a la máxima, el eslogan publicitario, la plegaria, la jaculatoria, el conjuro, el precepto legal, la inscripción...

La intangibilidad de los textos literarios ha sido defendida con denuedo, pero también sometida a debate y no solo en casos de reconstrucciones filológicas discutibles o en estéticas que abogan por la experimentación². En este sentido, la rebeldía vanguardista, deseosa de romper con los estigmas del pasado, ha intentado vulnerar este componente en *performances* o creaciones destinadas a desvanecerse, es decir, siguiendo la estela del llamado «arte efímero» que tiene sus correspondencias también en la literatura y que, por supuesto, cuenta con antecedentes históricos.

La traducción de los textos literarios supone un escollo en la literalidad, que se salva solo parcialmente por medio de diferentes estrategias. George Steiner (1980: 65) dota al término «traducción» de un sentido sumamente amplio pues, según consta en uno de los epígrafes de su libro *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, «entender es traducir» y, por

¹ Félix Martínez Bonati (2001: 167) plantea esta «tensión entre historicidad y ahistoricidad», entre recepción concreta y mensajes dirigidos a hombres de todos los tiempos. Afirma: «Parece que son las formas de la literatura las que pierden su vigencia, no las obras» y aboga por despejar al concepto de «mensaje literario» de sus connotaciones corrientes de oportunidad circunstancial.

² En relación con la intangibilidad de los textos literarios, Carlos Bousoño («Uno de *Mis cien mejores poemas ajenos*», *ABC*. 29, V, 1995) defiende la tesis de que el receptor puede corregir obras literarias ajenas si percibe en ellas recaídas, conservando la integridad de estas. Escribe: «Siempre he abominado de la beatería cultural que considera intocable el texto de un maestro reconocido, y más si ese maestro es un clásico. Pienso que, al revés, la obra de un artista, mucho más que un testimonio biográfico de cierto momento psicológico de aquel (creencia evidentemente romántica) es un “objeto” que está ahí y que, como toda realización humana, admite perfeccionamiento». Otros puntos de apoyo de la argumentación de Bousoño son la permisividad en las adaptaciones teatrales y, en otro plano, la posibilidad de que el lector se introduzca en los poemas que comporta este «divertido entretenimiento». Acaba su artículo cambiando de lugar los tercetos del famoso soneto de Quevedo «A un hombre de gran nariz» y razonando los motivos.

lógica, los actos de lectura se asemejan a los de traducción. El carácter extensivo de su tesis es tal que llega a aducir: «Dentro o entre las lenguas, la comunicación humana es una traducción. Un estudio de la traducción es un estudio del lenguaje».

Si ahondamos en estos presupuestos, descubrimos también que el poeta puede traducirse a sí mismo cuando lee aquello que forjó en el pasado. Entonces se comporta como un receptor externo; ahora bien, si enmienda el texto previo y crea una nueva versión, entabla una comunicación distinta. Un caso diferente surge cuando él mismo traslada su composición a otro idioma, circunstancia que lo sitúa en la posición de emisor y receptor simultáneamente y, en consecuencia, en condiciones para atravesar las dos fases del proceso de traducción, la lectura-comprensión y la escritura-reformulación³. Surge el fenómeno denominado autotraducción.

En otro plano, la propia tarea de traducir, ya en el sentido de releer ya en el de pasar a otro idioma, puede ser objeto de reflexión y funcionar como un motivo que origina una nueva creación, algo que supone una vuelta de tuerca, uno de los bucles de los sistemas literarios que justifican la complejidad de este tipo de comunicación.

M.^a Victoria Atencia, en el libro titulado *De la llama en que arde*, ofrece ejemplos diáfanos tanto de la autotraducción como del uso del texto lírico como soporte para la reflexión metaliteraria sobre este asunto en concreto. En este artículo se procede en principio al análisis del poema «Voz traducida», que revela el pensamiento literario de Atencia cuando ella se enfrenta a un texto propio, pero vertido en otro idioma. Después, se contrastan dos versiones de un mismo texto de Atencia —«Rosas» / («Rosas»)—, en gallego y en español, pruebas de la forma en que la autora malagueña lleva a la práctica sus planteamientos teóricos respecto a la autotraducción y también botón de muestra de su coherencia estética, que se percibe asimismo a partir de las vinculaciones con otros versos del libro de origen y con poemarios y fragmentos de discurso reflexivo.

El interés por la traducción se configura como el sustrato semántico sobre el que germina «Voz traducida» (Atencia, 1988: 13), que discurre así:

Vuelve de nuevo el trance del traslado, y entorno
 los ojos: tierna herida a un poema quizás
 ya ni siquiera mío. Adolescentemente
 me remito no obstante a otra voz, a otra vez,
 a otras verdes olmedas del viento meneadas
 que los pájaros saben en no importa qué lengua.

³ Andrés Neuman, en su artículo «Del accidente a la zarpa», de *ABC Cultural* (20, X, 2012, p. 20) da la siguiente definición *sui generis* de TRADUCCIÓN: «Único modo de leer y escribir al mismo tiempo. ||2. Historia de amor entre dos hablantes que jamás se han hablado».

La traducción precisa recreación y ayuda a que la autora resucite el entorno y la génesis de un poema allá donde y cuando fue compuesto por ella misma y la traslade a aquel tiempo y circunstancias. La labor de traducción comparte características con el acto de crear en tanto que ambos implican la necesidad de vaciar en unas palabras —que son buscadas y sopesadas— las experiencias, los pensamientos o sentimientos, en suma, los motores que han inspirado. Por ello, Atencia habla del «trance del traslado». Según la línea de pensamiento heideggeriana, el lenguaje supone la presencia de lo ausente y posee la capacidad de acercar la lejana realidad, aunque, como apuntaba José Ortega y Gasset (1983: 431-452) en su famoso ensayo *Miseria y esplendor de la traducción*, aquello que nos acerca el lenguaje no es la cosa misma, sino su esqueleto en forma de nombre. Para Ortega, la traducción no implica un movimiento de atracción de la obra original a la lengua del lector, sino que impulsa el desplazamiento opuesto, aquel que saca al lector de sí y lo conduce a la lengua del autor. En virtud de ello, argumenta que «la traducción no es la obra, sino el camino hacia la obra» (Ortega, 1983: 449)⁴. Cuando se traduce un poema propio, tal y como precisa Atencia, reviven los momentos de la creación prístina y se traza, en consecuencia, una vía de introspección y de inmersión en el propio pasado⁵. En este orden teórico también se había pronunciado Paul Ricoeur en *Sobre la traducción* cuando exponía los conceptos de traducción como «trabajo del recuerdo» y «trabajo del duelo».

En su poema M.^a Victoria Atencia considera la escritura como una ocupación teñida de dolor y de ahí los contenidos aflictivos del vocablo «trance»⁶. Puesto que los libros son hijos, su elaboración se ha ligado al parto según un frecuentado lugar común; por ejemplo, en el prólogo del *Quijote* de 1605, Cervantes, el mago de las espirales entre ficción y realidad y el *miglior fabro* de los juegos metaliterarios, anuncia que se proponía narrar «la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo, y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno», descripción que corresponde a su inmortal novela.

En los primeros alejandrinos del texto lírico también subyace la visión platónica y romántica de poeta como médium encargado de atraer hacia la realidad aquello que es de carácter divino, perspectiva ampliamente aceptada

⁴ Para una explicación de estos conceptos, véase Martín (1993: 241-253).

⁵ En las modulaciones del concepto de traducción como desplazamiento o camino orteguiano, se ha llegado a asemejar la traducción con el exilio en cuanto viaje a la lengua extranjera (Ruiz Casanova, 2001).

⁶ Según el Diccionario de la RAE, *trance* procede del fr. *transe*, de *transir*, y este del lat. *transire*, y tiene las siguientes acepciones: 1. m. Momento crítico y decisivo por el que pasa alguien. 2. m. Último estado o tiempo de la vida, próximo a la muerte. *Último trance*. *Trance postrero*, *mortal*. 3. m. Estado en que un médium manifiesta fenómenos paranormales. 4. m. Estado en que el alma se siente en unión mística con Dios (Real Academia Española, 2001: s. v. *trance*).

en corrientes estéticas del siglo XX, con la obra de Juan Ramón Jiménez como claro exponente⁷. Este concepto del estro asociado al poder externo y arrebatador de la voluntad del poeta —el *furor divinus* expuesto en el *Fedro* de Platón— asume una formulación clásica en otros poemas del libro de Atencia, como «El huésped» (1988: 41) y se modula a la manera contemporánea en «Voz en off» (1988: 47).

El trance, concebido en su acepción de ‘estado en que el alma se siente en unión con Dios’, deja resonancias de la mística, pues la creación así entendida es comunión de dos planos: el humano y el divino. La poética de M.^a Victoria Atencia, perenne admiradora de San Juan de la Cruz y hábil al extraer inéditos valores a los grandes símbolos del ilustre carmelita, se muestra sumamente receptiva a estos ecos de procedencia sacra (García Martín, 1990: 10)⁸. Además, el sustantivo «trance» ligado a un asunto religioso que cobra vuelo general atrajo a la escritora, quien lo engasta en el marbete general del libro *Trances de nuestra Señora*, publicado en 1986, solo dos años antes que *De la llama en que arde*. En él muestra la capacidad de desplazar con suma delicadeza motivos sagrados hacia lo profano, algo que había sido clave en el decisivo y hermoso poemario *Marta & María* (1976), según se aprecia ya desde el título⁹.

La iconoclastia del arte pop que influyó tanto en los Novísimos, dispuestos a combinarla con la devoción por el culturalismo, se halla latente asimis-

⁷ En un poemita Juan Ramón Jiménez (1983: 189) escribía: «Poder, que me utilizas, / como médium sonámbulo, / para tus misteriosas comunicaciones; / ¡he de vencerte, sí, / he de saber qué dices, / qué me haces decir, cuando me cojes; / he de saber qué digo, un día!»

⁸ Por su valor metapoético, citemos como ejemplo del influjo de San Juan el poema «Noche oscura» de *Compás binario* (Atencia, 1984) cuyo motivo central es el vacío vital en el que «encuentra mi poema su hechura», puesto que la poesía lo plasma. En el Discurso que pronuncia en el acto de investidura como Doctora Honoris Causa de la Universidad de Málaga, Atencia (2011, *Discurso pronunciado en el acto de investidura como Doctora Honoris Causa de la Universidad de Málaga*, disponible en: http://www.infouma.uma.es/joomla/index2.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3442&Itemid=43 [ref. de 11 agosto 2015]) señala que San Juan «ha sido para mí amparo durante el curso de mi vida de mujer diciéndose en palabra poética». Añade que comenzó su primer cuaderno de poesía citando unos versos del carmelita: «Amado con Amada, / Amada en el Amado transformada».

⁹ La mencionada estrategia de proyección de lo sacro a lo religioso se arraiga en la poesía renacentista y barroca; sirvan de botón de muestra los sonetos de las *Rimas* de Lope de Vega elaborados sobre mitos bíblicos que se expanden hacia el tratamiento amoroso (por ejemplo, el dedicado a Raquel y Jacob que comienza «Bajaba con sus candidas ovejas / por el valle de Aram Raquel hermosa»). Pueden también caminar hacia predios existenciales (v. gr. la vanidad en el soneto protagonizado por Absalón, cuyo primer verso es «Suspenseo está Absalón entre las ramas»), o incluso inclinarse hacia lo intrascendente (véase el deseo erótico en el centrado en Sansón: «Yo vi, sobre dos piedras plateadas, / dos columnas gentiles sostenidas»). El *modus operandi* consistente en utilizar el elemento sagrado como ejemplo para cuestiones profanas es seguido también por poetas más jóvenes que Atencia, como la gaditana Ana Rossetti que provoca una revuelta al modular de manera incluso libertina tales materiales.

mo en los libros que Atencia publica en la década de los 70 y 80, algunos anteriores a los de los artistas de la Movida. Las sorprendentes mixturas sobrepasan el acercamiento de lo sacro y lo profano, ya que siguiendo la senda desbrozada por Ovidio en *Amores*, se ensambla la humilde actividad cotidiana con lo mítico. Ahí está el poema «El conde D*» perteneciente a *Los sueños* (1976), cuyo eje son los miedos nocturnos infantiles provocados por el recuerdo de la película sobre Drácula. El cine, que ya irrumpía en los textos de las vanguardias históricas, se convierte ahora en un elemento que, a pesar de su componente cultural, integra la vida cotidiana y la poesía, incluso la depurada y con tintes esencialistas. Para la revisión de los mitos atraídos a la cotidianidad, léase especialmente el poema «Godiva en blue jeans» de *El mundo de M. V.* (1978) que además contiene ráfagas metaliterarias¹⁰.

Volviendo al texto que nos ocupa, la selección de la persona gramatical del primer verbo («Vuelve el trance del traslado») sugiere que el impulso hacia la lectura-traducción de los textos propios no parte de la voluntad sino que se impone. Además, el fenómeno se repite y entonces el sujeto poético adopta una actitud introspectiva según manifiesta la expresión «entorno / los ojos», cuyo encabalgamiento apoya icónicamente el movimiento de bajada de los párpados. La autora ha declarado en alguna ocasión que, a diferencia de la música o la pintura —artes también por ella bien conocidas e incluso practicadas—, la poesía carece de exigencias externas, puesto que «no exige más que un ensimismamiento en cualquier momento o en cualquier sitio» (Keefe Ugalde, 1991: 4). La inmersión en el ser llevada a cabo por el intelecto resulta *conditio sine qua non* para que brote el discurso artístico.

Si el afán creativo causaba dolor al poeta, también la interpretación de la palabra inflige una «herida» al texto en tanto que el traductor ha de adentrarse en su esencia, desbaratarlo antes de componerlo de nuevo para tal vez traicionarlo. Sin embargo, y siguiendo con la tendencia al oxímoron heredada de San Juan de la Cruz, la herida es «tierna» porque no implica destrucción total («¡Oh, llama de amor viva / que tiernamente hieres / de mi alma en el más

¹⁰ A propósito de este poema David R. Thompson (2002) realiza una lectura en clave de autoría femenina y señala: «El propósito de la revisión de mitos en la poesía española contemporánea escrita por mujeres no es desarmar los mitos ni invalidar del todo la representación de figuras femeninas en ellos. De hecho, las escritoras exigen implícita o explícitamente en su poesía que nosotros recordemos las historias de figuras populares como Penélope, la Virgen María, Lilit y Ariadna. Ellas destacan estereotipos y suposiciones asociados con estos personajes para contrastarlos con la ambigüedad latente que rodea toda figura mítica. La revisión se lleva a cabo mediante el acto de situar la tradición mitológica y literaria al lado de representaciones nuevas que surgen una vez que las ambigüedades se reconozcan y se exploten en la poesía contemporánea. El resultado de este proceso es que los mitos se renuevan mediante la agregación de interpretaciones nuevas y se establecen conexiones intertextuales con la poesía de generaciones anteriores. El discurso revisionista les permite a las poetisas españolas buscar la originalidad mediante el desarrollo de identidades femeninas autónomas sin dejar de situar su obra en el canon de la poesía española».

profundo centro!» clamaba el místico). La exégesis-traducción lesiona «a un poema ya ni siquiera mío». Esta afirmación plantea el debatido problema de la libertad de la obra literaria una vez que ha sido publicada y la consiguiente pérdida del control de su sentido por parte del autor. En este orden, y polarizado el asunto en el ámbito de la recepción literaria, Roland Barthes hablaba de la «muerte de autor», expresión que indica la voluntad de quebrar el concepto de interpretación ligado a la *intentio auctoris*. La cuestión ha estado candente en especial a partir de la Estética de la Recepción y ha trazado los derroteros de un importante vector de la teoría literaria a partir del segundo tercio del siglo XX.

Las dudas respecto a la posesión de la propia obra se perciben en el adverbio «quizás» y en la negación «ya ni siquiera mía». La distancia temporal entre la fase de composición y una posterior lectura también influye para que la pieza, una vez creada, parezca externa. Al respecto, en una entrevista de ámbito académico aducía M.^a Victoria Atencia: «Algunas veces los poemas, algún tiempo después de escritos y publicados, pueden llegar a serte enteramente ajenos y hasta los puedes leer con toda objetividad: como desde fuera de ellos» (Keefe Ugalde, 1991: 11). El neologismo «Adolescentemente» propone que la lectura de versos antiguos requiere un *flash back*, o un corrimiento temporal y una inmersión en las circunstancias de la creación primigenia, que se percibe como un salto «a otra voz, a otra vez». Sin embargo, el paralelismo y la paronomasia de la secuencia citada transmiten la impresión de simultaneidad entre el acto creativo del pasado —de ahí la noción de lejanía del adjetivo «otra» reiterado en anáfora— y las circunstancias que lo rodearon. Al leer un poema del ayer, renacen en el autor unas vivencias irremediablemente perdidas y el hoy imanta una expresión que este siente ya extranjera, por la evolución personal y artística. Además, durante el proceso conviene adoptar una postura de curiosidad con un toque receptivo y pleno de sentimiento, e incluso tal vez de primitivismo según se infiere del llamativo adverbio «Adolescentemente».

Las tesis anteriores tienen cabida en estéticas de muy distinto signo. Por ejemplo, el artista plástico y también poeta Michel Seuphor (Amberes 1901-París 1999), poco antes de morir compuso «El poeta», que engastó en el libro *Solféo* compuesto en 1997, del que nos interesan estos versos:

Dejadle hacer
no critiquéis sus comas
tiene dieciocho años
es la edad propia de la poesía
es la edad propia del poeta
y cada vez
que escriba un poema
a lo largo de su muy larga vida
tendrá dieciocho años (2012: 49).

Volviendo a *De la llama en que arde* y como muestra de su coherencia semántica, en el libro proliferan las menciones a las edades anteriores, especialmente a la infancia de una autora cuyas notas confesionales se adivinan entre líneas, aunque trascendidas. Por ejemplo, la voluntad de recobrar la niñez mediante la palabra poética se aprecia en «Olvera de la Sierra», poema que contiene el ilustrativo sintagma «atenta cada hora / a la niña que fuiste» (Atencia, 1988: 18)¹¹. La lucha entre lo imperecedero y lo que cronos desmorona es un leitmotiv en este poemario e incluso uno de los asuntos más reiterados en la producción general de la escritora.

Así acaece en el primer texto del libro, titulado «Con las luces del alba», en donde el sujeto lírico femenino («yo misma») establece un balance entre «fruta y olvido» y, por otro lado, entre las «yertas palabras» que son acogidas por un «labyrintho de nácar» y vertidas «contra el rumor del puerto» (1988: 11), imágenes ancestrales que remiten a la fuerza de la poesía para contrarrestar a la muerte. De todas formas, también se desvela que el verbo es al fin y al cabo transitorio¹². En este sentido discurre el final del poema «Los Jerónimos»: «Bajo la piedra fría, orante en inscripciones, / un rumor de ceniza alienta con mis pasos» (1988: 26). En paralelo a lo que sucede en la lírica de muchos miembros de la denominada «Generación del 50» a la que a veces se ha adscrito a la autora, la memoria se convierte en tabla de salvación pues, aunque en continua lucha, puede vencer a la destrucción que supone el devenir cronológico (*tempus aedax rerum*). Testimonio de ello son los poemas de Atencia titulados «Memoria» (1988: 19) y «Hacia las tres» (1988: 25); en este último la memoria rescata el pasado y lo hace tangible incluso frente a una borrasca que todo lo mueve y arrasa.

De nuevo en el motivo axial del poema, la traducción, para la autora existe un paliativo del fracaso ante la fuga de elementos que comporta el traslado del poema al idioma del presente. Constata que atesora una «sustancia» indeleble ante los cambios. Los dos alejandrinos finales marchan por las sendas sanjuanistas, que según la autora fueron abiertas «por el mayor poeta de nuestra lengua» (Keefe Ugalde, 1991: 13). Rezan: «a otras verdes olmedas del viento meneadas / que los pájaros saben en no importa qué lengua». La lectura o la traducción de los versos del ayer inspiran al traductor, que experimenta entonces instantes de incipiente creatividad, según sugiere la connotación de energía vital del adjetivo «verdes» aplicado a «olmedas».

¹¹ En el poema que precede a «Voz traducida», titulado «Plaza de la Merced», la autora bosqueja la infancia de Picasso y la visión de una paloma volando en el entorno malagueño, que será una premonición de la famosa paloma de la paz dibujada por el gran pintor. La vida y el arte se conectan.

¹² Para entender el significado borgiano de «labyrintho de nácar» como enlace de vida y creación poética, véase el poema «El laberinto» (1988: 38), también perteneciente a *De la llama en que arde*. La autora ha sentido atracción por Borges (Atencia, 2012).

Dentro de la poética de Atencia y operando con los valores simbólicos que impregnan a algunos de los vocablos, en un libro de madurez como *Las contemplaciones* una composición se titula precisamente «El verde» y celebra su «esplendor llamativo, / su esplendor de renuevo» que se convierte en «perpetua imagen mía», es decir, en reflejo de las ansias de «crecer haciendo nueva» la «vieja cobertura» (1997: 17). El árbol, o en el caso que comentamos las «olmedas», acoge el viejo significado de persona; recuérdense el «olmo seco» machadiano, el «árbol talado» del herido Miguel Hernández y en especial los versos de «Raíces y alas» de Juan Ramón Jiménez que influyen directamente en la autora¹³.

Como tantas veces desde la Biblia, el viento representa la inspiración que mueve y provoca sonidos o palabras, pero en la obra de la autora también se asimila al devenir cronológico, como manifiesta el poema «El viento» (*Las contemplaciones*) en estos versos representativos: «¿Qué viento el de aquel día? Y yo dejada / allí sobre los montes, sin historia [...] No queda sino tiempo, Victoria Atencia, tiempo; / No queda tiempo. Queda todo el tiempo» (1997: 59).

En el verso final del poema que comentamos la escritora superpone otro símbolo de valor metapoético: el ave igualada al poeta. La secuencia «que los pájaros saben en no importa qué lengua» marca que la esencia poética permanece pese al sistema expresivo en el que se articula y está latente tanto para comunicarse a nuevos creadores como a los sucesivos lectores que han de recrear el texto en su lectura-traducción. Surge, por tanto, otra dualidad que se engarza con la relativa a lo finito y lo perdurable, en este caso relacionada con la esencia de la palabra literaria y lo accesorio. Ello afecta, como decimos, incluso al idioma seleccionado. El vuelo cobra el valor de proyección y trascendencia. Sharon Keefe Ugalde (1988: 672-680) desvelaba estos significados en la producción de la autora cuando aducía: «En la obra de Atencia el estremecimiento del vuelo anuncia la anulación de la temporalidad. La palabra poética lograda detiene el fluir del tiempo confundiendo el pasado y el presente y transformando la memoria en texto». En «El pájaro caudal», poema de *El hueco*, tales valores se enlazaban a una evocación del gran místico:

El pájaro que vuela sabe de un dios menor que sabe
—aunque a tientas— de un vuelo

¹³ En 1954 M.^a Victoria Atencia publicó en la revista *Caracola* «Sazón», el primer poema que considera válido, tras tanteos iniciales. En él, Francisco Ruiz Noguera (1989: 30) sitúa una de las claves fundamentales de la poesía de la autora. Reproduzco algunos endecasílabos del soneto: «Ya está todo en sazón. Me siento hecha, / me conozco mujer y clavo al suelo / profunda la raíz, y tiendo al vuelo / la rama cierta, en ti, de su cosecha [...] / Me remueve tu voz. Por ella siento / que la rama combada se endereza / y el fruto de mi voz se crece al viento» (Atencia, 1990: 53). El libro de 1997 de la autora se titula precisamente *El vuelo*. Juan Ramón Jiménez (1948) sentenciaba en el *Diario de un poeta recién casado*: «Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen / y las raíces vuelen».

que se proyecta a punta de lápiz en las cartas
 frente a la infinitud de una noche o su número.
 El pájaro solitario y caudal. Quien a solas se alza
 —San Juan no lo ha advertido— a solas
 desabridamente cae (Atencia, 2003).

El poeta es un «dios menor» cuyo ámbito se circunscribe a la escritura, materia en la que proyecta la capacidad de elevación y trascendencia, pero también de manera irremisible el acto de componer con palabras implica la caída de Ícaro en la realidad, y todo ello en medio de una labor íntima y solitaria. De todas formas, la constatación del mundo exterior e interior que presuponen los momentos de creación lírica proporciona un empuje vital, tal y como aparece en el poema «El mirlo» de *Las contemplaciones* (1997: 51), que vuelve a esgrimir el símbolo del pájaro para marcar tales cometidos. La reflexión metaliteraria, que pivota en torno a la trascendencia conseguida por la escritura artística, late en los textos y especialmente en la pieza denominada «Cobijo» del mismo libro. Describe el vuelo del «pájaro interior» que parte desde el alma; acaba el poema con esta sentencia: «Nada fui con la noche y seré nada; / pero una nada —ahora— gozosa por el vuelo» (1997: 87).

La dimensión trascendente conferida a la fauna y a la flora se reitera en el *De la llama en que arde*. Es una herencia de San Juan, palpable por la selección de elementos concretos como los árboles y los pájaros y asimismo por las claves para su tratamiento; léase al respecto el poema «Puerta de la Justicia» (Atencia, 1988: 27). En «La noche oscura del alma» el carmelita señalaba que «el ventalle de cedros aire daba» y versos adelante mencionaba «el aire de la almena» como agente que «en mi cuello hería / y todos mis sentidos suspendía», símbolos de la gracia que propicia la unión de los amantes o de alma y Dios.

Curiosamente, en *De la llama en que arde* la traducción no constituye solo un motivo literario sobre el que se yergue una composición concreta, ni una simple muestra de la preocupación por los engranajes de la literatura, faceta reflexiva que también M.^a Victoria Atencia ha ejercido en su última publicación, *El oro de los tigres*, que transita por un género literario ajeno a la lírica (2012). Prueba de la sólida estructura de los contenidos es que la traducción se muestra asimismo en su vertiente de ejercicio práctico, pues *De la llama en que arde* alberga una pieza en gallego dedicada a Rosalía de Castro y la misma en castellano, debidas ambas a M.^a Victoria Atencia, que suponen un ejemplo de «autotraducción translingüística» en tanto que operan con dos lenguas que forman parte de una misma realidad nacional.

Ella ha confesado su profundo interés por la trabazón interna de los libros: «Escribo muy poco. O escribo mucho y borro más. Muy de tarde en tarde, con lo que voy conservando, formo un libro cuando me persuado de que estos poemas se apoyan los unos en los otros y a su vez les dan profundidad y

sentido»¹⁴. En *De la llama en que arde* la coherencia formal es muy destacable y opera en muchos niveles (Miró,1990). Resulta un tanto sorprendente dentro de un volumen en español que el poema en gallego «Rosas» (Atencia, 1988: 34) anteceda a «(Rosas)» (1988: 35), compuesto en el idioma vernáculo para la autora. Aunque es difícil, podría tratarse de una autotraducción inversa, o lo que se ha dado en llamar «autotraducción rentable», esto es, la que se realiza desde una lengua minoritaria hasta otra mucho más extendida geográficamente. El concepto de rentabilidad contemplado desde la perspectiva de la búsqueda de más lectores no funciona para este caso concreto, porque se trata de un solo poema en gallego que se engasta en un libro en español. El carácter del mismo determina la función de homenaje a Rosalía de Castro, cuyo culmen es adoptar la lengua de la poetisa celebrada. Lo más probable es que estemos ante una modalidad de la «autotraducción reparadora», es decir, la que parte de una lengua mayoritaria y está motivada por factores psicológicos o afectivos (Recuenco Peñalver, 2011: 193- 208). Escribe M.^a Victoria Atencia en gallego:

ROSAS

Aquela nada e todo ao mesmo tempo
 eran a vida. E foron reluzentes criaturas
 umhas cantas palabras que a alva desvanece,
 un alento de luz sobre a geadá suja.
 Por este oficio noso e compartida sede,
 meio morrendo imos, denomeadas, perdidas,
 a raia do silencio já cruzada,
 doridas rosas rotas no recanto de um quarto.

En la página siguiente inserta la versión española:

(ROSAS)

Aquella nada y todo al mismo tiempo
 eran la vida. Y fueron relucientes criatura
 unas cuantas palabras que el alba desvanece,
 un aliento de luz sobre la escarcha sucia.
 Por este oficio nuestro y esta sed compartida,
 medio muriendo vamos, perdidas, desnombradas,
 cruzada ya la raya del silencio,
 dolientes rosas rotas en el rincón de un cuarto.

Con un hermoso trazo de retrato, la melancólica Rosalía y la propia M.^a Victoria son «doridas rosas rotas», a pesar de lo cual poseen empuje para crear «umhas cantas palabras que a alva desvanece». Las frases parecen finitas, pero prenden la luz en la «geada suja», tal es el sino de la belleza en un mundo

¹⁴ Véase Amelia Castilla, «M.^a Victoria Atencia: la poesía española se lo debe todo a la generación del 27», *El País*. 7, IV, 1988.

inhóspito y en vidas sujetas al *tempus* que *irreparabile fugit*. De nuevo el aire, ahora en forma de «aliento» vital, se vincula a la inspiración.

En *Las contemplaciones*, poemario que reúne los principales símbolos que deambulaban en libros anteriores y que están sometidos a un filtro de depuración, el poema titulado igualmente «Rosa» (1977: 89) torna a establecer el paralelismo entre la hermosa y fugaz flor y el sujeto lírico que roza la belleza por su poder creativo, pero su destino inexorable es el acabamiento. La crítica literaria ha percibido las huellas de la gran escritora romántica en la malagueña y así, Manuel Ramos Ortega asegura: «Atencia es de la estirpe de Bécquer y Rosalía de Castro; con ellos confluye y se deja influir, en un mundo frágil y elegíaco, con ellos participa del gusto por el matiz emocional, del voluntarioso equilibrio como vía de distanciamiento; como sus maestros, practica un estoicismo nunca indolente» (Ramos Ortega, 2001:171). La presencia de Rosalía de Castro es frecuente en los versos de M.^a Victoria Atencia, como demuestra el poema «Saudade» de *Marta & María*, adonde el sujeto lírico femenino, trasunto de la autora, pide a la malhadada gallega: «Déjame que me vea reflejada en tu espejo / y no falte a mi canto la palabra precisa» (1990: 77).

Estamos ante un caso de la denominada «autotraducción», asunto que según opinión generalizada entre estudiosos y teóricos es rarísimo, pero que, enfocando con perspectiva histórica, ha resultado más común de lo que parece a primera vista, según ha demostrado Julio César Santoyo (2005: 858-867) en su artículo «Autotraducciones. Una perspectiva histórica», en el que cita ejemplos desde el siglo I (el judío Flavius Josephus), pasando por la afluencia renacentista (Nebrija, Pietro Bembo, Fray Luis de León, sor Juana Inés de la Cruz) y desembocando en la literatura contemporánea con casos señeros como Tagore o Nabokov. Las disciplinas que se ocupan de los estudios literarios han esquinado esta práctica. Escribe Julio César Santoyo: «Nada extraño resulta, pues, que la autotraducción esté hoy considerada como algo absolutamente marginal, una especie de rareza cultural o literaria, residuo menor, rincón oscuro y apartado quizá de la Literatura Comparada, tal vez de los estudios de Traducción, acaso de la Lingüística Contrastiva». No obstante, el estudioso concluye con un juicio de carácter general: «La realidad, sin embargo, es muy otra [...]. La traducción de autor cuenta con una larga historia y es hoy en día uno de los fenómenos culturales, lingüísticos y literarios más frecuentes e importantes en nuestra aldea global y desde luego merecedora de mucha más atención de la que hasta ahora se le ha prestado»¹⁵.

¹⁵ En los últimos años crecen los estudios dedicados a la autotraducción, tal y como demuestra el dossier que contiene cinco artículos sobre el tema publicados en el número 16 de *Quaderns. Revista de traducció* (2009). Incluye un trabajo que cubre el ámbito gallego (Dasilva, 2009: 143-156), que repasa la autotraducción en la literatura gallega durante el período contemporáneo. En España, otro número monográfico puede hallarse en el número 210 de *Quimera* (2012); en el Reino Unido, véase el volumen 25 de *In Other Words* (2005); en

Además de la autotraducción de la lírica con la peculiaridad de ser inversa y la reflexión metaliteraria sobre el tema, M.^a Victoria Atencia también ha seguido otro derrotero intelectual complementario, porque desde joven ha llevado a cabo una cuidada labor de traducción de obras de diferentes lenguas, incluida la latina, al español. El interés por Rosalía de Castro la indujo a trasladar al español *N'a tumba d'o xeneral inglés Sir John Moore, morto n'a batalla d'Elviña o 16 de xaneiro de 1809* (Málaga, 1981). El gusto por la lengua del noreste peninsular propició su traducción de los *Seis poemas gallegos* de Federico García Lorca (Málaga, 1982). Se ha señalado que la autora es capaz de casar en sus versos experiencias de muy diferente cariz que han ido delineando una idiosincrasia en la que conviven los avatares familiares y domésticos con las preocupaciones artísticas y culturales. Por ejemplo, sus palabras, esas que «fueron piedras mágicas ordenadas un día», asimilan sin discordancia la mención de Marcel Duchamp, la de Bach o los nombres en latín de las plantas («*Chorisia speciosa*», «*Anastatica hierochuntica*») con los movimientos felinos de la gata Tulia o la mermelada inglesa.

La anterior mixtura se ofrece en *De la llama en que arde*, libro cuyo título, explicado por la autora en 1988 cuando aún olía a tinta fresca, remite más que a la experiencia mística implícita en la luz, a lo consuetudinario que marca con su devenir nuestra vida. Señala que la cita extraída de la *Divina comedia* de Dante para servir de marbete es proyectada en otras dimensiones: «La llama en la que uno arde es la de aquello en que esa llama se alimenta [...] Y cada uno ardemos de lo cotidiano; ardemos en la llama que nos va consumiendo en cada instante» (Keefe Ugalde, 1991: 17).

En el mundo personal también cabe la realidad exterior que envuelve a la escritora y que ella nombra, no en vano *Paseo de la Farola* es el título de un poemario que recoge la denominación del lugar malagueño donde se sitúa la casa de M.^a Victoria Atencia. Asimismo ocupan su lugar los elementos de la cultura de masas provenientes del cine o de la música pop; léase al respecto el espléndido poema «Qué hacer si de repente» cuyo *quid* está en una referencia final a la isla de Wight contenida en la canción de The Beatles titulada *When I'm sixty four*. En la producción de la escritora no quedan extramuros las menciones a obras canónicas del arte o de la literatura; véanse las écfrasis contenidas en *El coleccionista*, libro de tendencia culturalista¹⁶. To-

Rumanía, véase el volumen 7 de *Atelier de traduction* (2007). Para otro enfoque véase Whyte (2002). Para una tipología de la autotraducción, véase Râbacov ([s. f.]. «The Hispanic Literary Words as one the Richest in Self-Translation», en *Itinerarios Hispánicos*, pp. 180-191, disponible en <http://gribacov.ulim.md/wp-content/uploads/2011/04/180-189.pdf> [ref. de 16 octubre 2012]). La práctica de la autotraducción es más rara cuando no existe un bilingüismo de base. Para una revisión de planteamientos teóricos, véase López López-Gay (2008: 97-183).

¹⁶ Es una canción escrita por Paul McCartney (aunque acreditada a Lennon-McCartney) incluida en la cara B del álbum de 1967 *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Comienza: «When i get older losing my hair, / Many years from now».

das estas experiencias conforman el *humus* en que crecen los poemas de M.^a Victoria Atencia. La traducción ha formado parte de su vida por lo menos desde 1964 en que el libro de Margarita Guidacci era convertido por Atencia en *La arena y el ángel*, y el de Rainer M. Rilke en *Nacimiento de Cristo*. Por eso es lógico que este quehacer aflore y se configure como motivo literario, como poesía en suma según advierte en el poema «Voz traducida», que parece atesorar esas «orientaciones» que guían «hacia un puerto feliz al que siempre regreso» (1997: 115), ese puerto que, convertida en Ulises, ella anhela.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Atencia, M.^a Victoria (1988). *De la llama en que arde*. Madrid: Visor Libros.
- Atencia, M.^a Victoria (1990). *Antología poética*. Madrid: Castalia – Instituto de la Mujer.
- Atencia, M.^a Victoria (1997). *Las contemplaciones*. Barcelona: Tusquets.
- Atencia, M.^a Victoria (2003). *El hueco*. Barcelona: Tusquets.
- Atencia, M.^a Victoria (2012). *El oro de los tigres*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Dasilva, Xosé Manuel (2009). «Autotraducirse en Galicia ¿bilingüismo o disglosia», *Quaderns. Revista de traducció*. 16, pp. 143-156.
- García Martín, José Luis (1990). «Introducción», en M.^a Victoria Atencia, *Antología poética*. Madrid: Castalia – Instituto de la Mujer.
- Jiménez, Juan Ramón (1948). *Libros de poesía*. Madrid: Aguilar, 1948.
- Jiménez, Juan Ramón (1983). *La realidad invisible*. London: Tamesis Books Limited, 1983.
- Keefe Ugalde, Sharon (1988). «La poesía de M.^a Victoria Atencia o cómo contener el vuelo de la oropéndola», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (ed.), *Actas del XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas, II*, Madrid, pp. 672-680.
- Keefe Ugalde, Sharon (1991). «Conversación con M.^a Victoria Atencia», en Sharon Keefe Ugalde (ed.), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, pp. 3-17.
- Lázaro Carreter, Fernando (1976). *¿Qué es literatura?* Madrid: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- López López-Gay, Patricia (2008). «La (auto)traducción literaria», en *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez Arcos y Jorgen Semprún*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma.
- Martín, Francisco José (1993). «La teoría de la traducción en Ortega», en *Scrittura e riscrittura. Atti del Convegno AISPI*. Roma: Bulzoni, pp. 241-253.
- Martínez Bonati, Félix (2001). *La ficción narrativa, su lógica y ontología*. Santiago: LOM Ediciones.
- Miró, Emilio (1990). «De la llama en que arde de M.^a Victoria Atencia», *Ínsula*. 517, 1990, p. 1.
- Ortega y Gasset, José (1983). *Obras completas*, 5. Madrid: Alianza Editorial – Revista de Occidente, pp. 431-452.
- Ramos Ortega, Manuel (2001). *Las revistas literarias en España entre la edad de plata y el medio siglo*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2001.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Libros.
- Recuenco Peñalver, María (2011). «Más allá de la traducción: la autotraducción», *Trans*. 15, pp. 193-208.
- Ruiz Casanova, José Francisco (2001). *Dos cuestiones de literatura comparada. Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra.

- Ruiz Noguera, Francisco (1989). «Sobre la poesía de M.^a Victoria Atencia», *Anthropos*. 97, pp. 30-32.
- Santoyo, Julio César (2005). «Autotraducciones. Una perspectiva histórica», *Meta*. 50, 3, pp. 858-867. doi: 10.7202/011601a
- Seuphor, Michel (2012). *Sol. Un secreto muy bien guardado de la literatura francófona*. Cáceres: Universidad de Extremadura – Communauté Française de Belgique.
- Steiner, George (1980). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. México: F.C.E.
- Steiner, George (1992). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino.
- Thompson, David R. (2002). «Cambiar de vestuario a Lady Godiva: la revisión de mitos en la poesía contemporánea escrita por mujeres», *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 22, disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/godiva.html> [ref. de 11 agosto 2015].
- Whyte, Christopher (2002). «Against Self-Translation», *Translation & Literature*. 11, Part 1, pp. 64-71.

Fecha de recepción: 27 de febrero de 2013.

Fecha de aceptación: 12 de septiembre de 2013.

