Siglo diecinueve, 2023, vol. 29

págs. 439-475, ISSN: 1136-2308, ISSN electrónico: 2695-9240

IMPORTAR POESÍA CHINA A COLOMBIA VÍA FRANCIA: TRADUCCIÓN Y *CHINOISERIES* EN *CATAY* DE GUILLERMO VALENCIA

IMPORTING CHINESE POETRY TO COLOMBIA VIA FRANCE: TRANSLATION AND *CHINOISERIES* IN GUILLERMO VALENCIA'S *CATAY*

Marco Ramírez Rojas
City University of New York, Lehman College
ORCID: 0000-0003-4732-2288

Resumen: En este artículo se aborda la adaptación hecha por Guillermo Valencia de la antología francesa de poesía china *La flûte de jade* (1920) publicada por Franz Toussaint. Se propone interpretar la versión en español de este texto, que Valencia publica en 1929 bajo el título de *Catay,* como un ejemplo paradigmático de las lógicas mediadas de traducción, importación y cosmopolitismo que durante el período modernista caracterizaron los diálogos entre Latinoamérica, Europa y Asia. En primera instancia, se considera este libro como un objeto cultural cuya elaboración hace visibles los flujos de circulación de bienes y capitales que conectaban y vehiculaban la circulación de ideas y objetos entre los tres continentes. En una segunda sección, se adelanta una lectura contrastiva de algunas de las versiones incluidas por Valencia, Toussaint, algunos traductores previos y los textos originales en chino, para contestar la noción de que el libro del colombiano pueda ser considerado como una traducción. En su lugar, se plantea la posibilidad de leer *Catay* como una *chinoiserie* francesa importada y adaptada por Valencia a los cánones estéticos y las expectativas de los círculos intelectuales colombianos de principios del siglo XX. Por último, se considera este libro como una adición al catálogo del museo imaginario modernista y al archivo latinoamericano de literatura mundial.

Palabras clave: Guillermo Valencia, Franz Toussaint, Orientalismo, Modernismo, Traducción, Poesía China

Abstract: This article offers a study of the adaptation made by Guillermo Valencia of the French anthology of Chinese poetry *La flûte de Jade* (1920). I propose to read the Spanish version of this book, published under the title of *Catay* (1929), as a paradigmatic example of the mediated dynamics of translation, import and cosmopolitanism that characterized the dialogues between Latin America, Europe and Asia during the *modernista* period. First, this book is approached as a cultural object that in the process of its production makes visible the transcontinental lines circulation of cap-

ital and commodities. Secondly, it provides a contrastive reading of selected versions of Valencia, Toussaint, previous translators and the original texts. By doing so, I contest the idea of labeling *Catay* as a translation of Chinese poetry. Instead, I propose to interpret this book as an import of a French *chinoiserie*, adapted by Valencia to the taste and fashion of Colombian intellectual elites of early 20th century. Lastly, this book is considered as an addition to the catalogue of the modernista imaginary museum and the Latin American archive of world literature.

Keywords: Guillermo Valencia, Franz Toussaint, Orientalism, *Modernismo*, Translation, Chinese Poetry

> Y sobre todo, ¡la gran afición! Japonerías y chinerías
> (Rubén Darío. "La muerte de la emperatriz de China")

Como un movimiento radicalmente cosmopolita, el modernismo marcó una época de enorme curiosidad cultural e intelectual en los países de habla hispana de América Central y Suramérica. Su pulsión expansiva y el deseo de exploración del mundo llevó a los intelectuales del continente a dirigir su mirada más allá de los territorios americanos, hispánicos y europeos hasta entonces trajinados. Movidos, como dice Saúl Yurkievich, por una avidez "omnívora [que] quiere absorber vertiginosamente la historia y la geografía mundial", los modernistas construyen un arte de "viajeros y políglotas" (1976: 5) que se sustenta en desplazamientos translingüísticos y prácticas de acumulación cultural. Asumiendo el rol de traductores y coleccionistas de cultura, los poetas y cronistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX ampliaron sus rutas de viaje, los anaqueles de sus bibliotecas y las mesas de sus salones para hacer suyas experiencias y objetos exóticos que reivindicaran su carácter moderno y sus derechos de ciudadanía global. Uno de los espacios que mayor interés suscitó entre estos fue justamente el de la tradición y las culturas de oriente, a las que se acercaron siguiendo la guía de *hommes de lettres* franceses que durante los siglos XVIII y XIX importaron y adaptaron a Europa un muestrario "orientalista" –utilizando aquí término con todo el peso colonialista que le otorga Edward Said– de literatura, filosofía, arte y pintura provenientes en su mayor parte de China y Japón. Muy pocos serían los modernistas que aventurándose de viaje lograsen adquirir un conocimiento directo de oriente, como fue el caso de Efrén Rebolledo, Arturo Ambrogi o Enrique Gómez Carrilo. La mayoría de los poetas fascinados con Oriente como lo fueron Rubén Darío, Julián del Casal o José Asunción Silva, se limitarían a un conocimiento libresco de Asia, a un acercamiento mediado por lecturas y relatos de otros. Ellos mismos derivarían un conocimiento facilitado por la contemplación y acumulación de objetos decorativos, piezas artísticas, álbumes de imágenes, y

todo tipo de "japonerías y chinerías" que llegaban a sus manos gracias a las activas rutas comerciales y los intercambios mercantiles que llenaban los gabinetes de curiosidades y buscaban satisfacer los deseos de consumo de las pujantes clases burguesas del continente durante las primeras décadas del siglo XX. En este artículo me acerco, precisamente, al estudio de una obra cuya creación, recorrido y puntos de anclaje conectan el triángulo Asia-Europa-América. Se trata de la adaptación que el poeta colombiano Guillermo Valencia hace de la antología francesa de poesía china *La flûte de jade*, publicada por Franz Toussaint en 1920. Mi propuesta es la de interpretar la versión en español de este texto que Valencia publica en 1929 bajo el título de *Catay* como un ejemplo paradigmático de las lógicas mediadas de traducción, importación y cosmopolitismo que durante el período modernista caracterizaron los diálogos entre Latinoamérica, Europa y el continente asiático. En primera instancia, considero este libro como un objeto cultural cuya elaboración hace visibles los flujos de circulación de bienes y capitales que conectaban y vehiculaban la circulación de ideas y objetos entre los tres continentes. En una segunda sección, adelanto una lectura contrastiva de algunas de las versiones incluidas por Valencia, Toussaint, algunos traductores previos y los textos originales en chino, para contestar la noción de que el libro del colombiano pueda ser considerado como una traducción. Posteriormente, planteo la posibilidad de leer *Catay* como una *chinoiserie* francesa importada y adaptada por Valencia y destinada a añadirse a la colección de su propio museo imaginario modernista y al archivo de literatura mundial.

GUILLERMO VALENCIA: TRADUCTOR E IMPORTADOR DE POESÍA

Guillermo Valencia (1873-1943) ocupa un breve capítulo en la historia del modernismo y la literatura colombiana, donde destaca como poeta de una sola obra y traductor prolífico. Eduardo Jaramillo Zuluaga nos recuerda que su escritura oscila entre dos maneras: el humanismo y el modernismo (2009: 258). Aunque manifiesta una afiliación modernista en sus inicios, su producción literaria queda marcada por un parnasianismo escultórico en la forma y un anclaje conservador en su ideología y su visión religiosa. Esto lo aleja de posturas estéticamente más innovadoras e ideológicamente más heterodoxas que otros coterráneos como José Asunción Silva y Baldomero Sanín Cano habían defendido. Para algunos críticos, incluso, la obra de Valencia viene a cerrar en Colombia las posibilidades de renovación y las vías expresivas de sus predecesores modernistas y sus contemporáneos. Esta es la opinión, por ejemplo, de David Jiménez Panesso, quien afirma que "[d]espués de un momento de breve intensidad, representado por Silva, la poesía colombiana regresa, con Valencia, al plano meramente literario y cancela toda aventura de trascendencia" (1994: 106). Lo anterior resulta

comprensible cuando se tiene en mente que Valencia no guardaría la misma devoción poética y literaria que sus predecesores y contemporáneos. Desde un momento muy temprano en su juventud, el escritor nacido en Popayán optaría por dejar al margen su carrera literaria para dedicar sus energías a la vida política de Colombia, optando por encausar su carrera literaria como una tarea subsidiaria y estrechamente dependiente de sus aspiraciones, filiaciones y vicisitudes políticas. El único volumen que contiene composiciones de su autoría, *Ritos*, se publica por primera vez en 1899, poco antes de que Valencia partiera hacia Europa en una misión diplomática que duraría poco más de un año. Este libro compila, además, un número considerable de traducciones del inglés, francés, italiano y alemán. En 1914 vería la luz una reedición de *Ritos*, en la que se añaden algunas composiciones originales más y otro número de traducciones. Para este momento Valencia goza ya de una tremenda popularidad como político conservador, que se halla muy estrechamente imbricada con su aura de letrado, intelectual y orador. Es por este motivo que su figura pasa a convertirse en un emblema del político-letrado ortodoxo que generaría tanta admiración como rechazo en el país.[1] Luego, no sería sino hasta 1929 cuando el político cedería espacio nuevamente al hombre de letras para volver a dar a la imprenta *Catay*, un libro enteramente compuesto por traducciones hechas del francés.

Así, entonces, si la contribución de Valencia a la poesía colombiana resulta discutible tanto por la brevedad de su obra como por una tímida trascendencia en los años posteriores a su muerte, sus aportes en el ámbito de la traducción se enmarcan en un momento de discusiones político-culturales y debates cosmopolitas que han merecido una gran atención por parte de lectores y críticos.[2] José María Rodríguez García reconoce al colombiano como "uno de los poetas-traductores más prolíficos de las letras hispánicas" (2006: 156) y dedica sendos artículos al estudio de las conexiones y reverberaciones políticas de las traducciones que el payanés elabora de textos paradigmáticos del canon europeo de finales del siglo XIX, prestando especial atención a sus versiones de John Keats, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Oscar Wilde. De sus aportes críticos me interesa señalar, sobre todo, su lectura de Valencia como un productor de bienes artísticos que sabe insertar de manera estratégica en el campo cultural colombiano de principios del siglo XX. Rodríguez García reconoce que, en el contexto particular del cambio de

1 A propósito de la recepción de la obra de Valencia, pueden consultarse los trabajos de Felipe García Quintero y José María Rodríguez García.

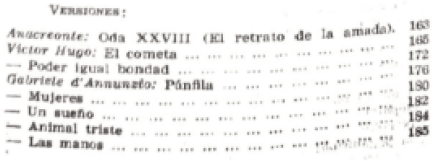
2 Sonia Karsen hace una de las primeras lecturas críticas sobre la labor de traducción de Guillermo Valencia. En su artículo "Guillermo Valencia: El poeta como traductor" estudia tanto sus métodos de traducción como su influencia como difusor de cultura cosmopolita en Colombia.

siglo se realizaron en Colombia una enorme cantidad de traducciones tanto de textos clásicos y de lenguas antiguas como de publicaciones modernas en francés, inglés, alemán y otras lenguas. A esta sobreproducción contribuyeron figuras tan determinantes como los "presidentes gramáticos" Rafael Nuñez y Miguel Antonio Caro, con sus numerosas versiones castellanas de textos en latín y el griego. La sobreabundancia de textos vertidos de otras lenguas, afirma el crítico, buscaba compensar una sentida falta de modernidad industrial y comercial respecto a Europa y el resto de países latinoamericanos (2007: 548-549). Dentro de esta línea, las traducciones literarias elaboradas por Valencia cobran especial relieve dado que pueden interpretarse como una intervención calculada en un complejo proceso de modernización y adquisición de capitales culturales.

Desde un acercamiento que retoma los estudios de Pierre Bourdieu sobre la configuración de campos literarios y la acumulación de capitales simbólicos, Rodríguez García califica a Valencia como un traductor-artesano, que manufactura "bellos objetos de lujo" para el disfrute de la élite intelectual colombiana que es su público directo (2006: 175). Coincido con esta observación y propongo una lectura complementaria de este acercamiento. Si se considera que la traducción, en un sentido lato, consiste en un ejercicio de traer a la lengua propia un texto originalmente expresado en un idioma foráneo, esta práctica puede equipararse en términos económicos a un proceso de importación. De manera comparable a la de un comerciante que introduce mercancías extranjeras en un mercado determinado, el trabajo de un traductor también consiste en trasladar un producto lingüístico extranjero a un espacio de circulación en el que se inserta como una novedad. Tanto el hombre de negocios como el hombre de letras que invierte tiempo, recursos y capitales, espera derivar ganancias de los objetos extranjeros que importa para el consumo local. Si el primero busca un beneficio monetario, el segundo apuesta por un incremento en su capital literario y simbólico. Ambos, sin embargo, efectúan un proceso de transformación de su entorno material y cultural, que se verifica desde el momento en el que estos nuevos elementos empiezan a circular de forma independiente en los espacios de su realidad concreta. Si se acepta esta comparación y el poeta-traductor puede asimilarse a un importador, resultan válidas las siguientes preguntas: ¿qué ganancia pretendía derivar Guillermo Valencia con su continua importación de composiciones extranjeras? ¿de qué manera pretende modificar el panorama literario colombiano con la introducción de sus traducciones?

El primer beneficio que el poeta colombiano deriva de su empresa de importación literaria es la de afianzar su capital simbólico y su posición como intelectual cosmopolita, corroborando su lugar de primacía en la élite de gobernantes letrados. Al poner a circular en el campo literario colombiano las versiones de poetas canónicos europeos, Valencia introduce un repertorio de textos destinados a servir como significantes de modernidad cultural que, gracias a su intervención, se hallan a dis-

posición de la reducida clase letrada colombiana de su época. De esta forma se sitúa, asimismo, en un lugar privilegiado de interprete cultural entre la dimensión de la cultura nacional y la cultura mundial. Con esto, aúna a su rol de político dirigente, el de guía intelectual y modernizador de su patria. Al igual que otros poetas-traductores, Valencia busca sincronizar la oferta cultural nacional con el mercado literario global regido a partir de aquello que Pascale Casanova denominaría como el "meridiano Greenwich de la literatura"[3], y que para los intelectuales latinoamericanos de entre-siglos tenía su centro incuestionable en París. Una revisión al índice de las traducciones compiladas en sus obras completas nos permite observar que su tarea, más que la de profundizar en el conocimiento de un autor, una escuela, o una tradición específicos, era la de poner al día un inventario de lecturas cosmopolitas[4]:


VERSIONES:
Anacreonte: Oda XXVIII (El retrato de la amada). 163
Víctor Hugo: El cometa ... 165
— Poder igual bondad ... 172
Gabriele d'Annunzio: Pánfila ... 176
— Mujeres ... 180
— Un sueño ... 182
— Animal triste ... 184
— Las manos ... 185

3 Según Casanova: "Literary space creates a present on the basis of which all positions can be measured, a point in relation to which all other points can be located. Just as the fictive line known as the prime meridian, arbitrarily chosen for the determination of longitude, contributes to the real organization of the world and makes possible the measure of distances and the location of positions on the surface of the earth, so what might be called the Greenwich meridian of literature makes it possible to estimate the relative aesthetic distance from the center of the world of letters of all those who belong to it. This aesthetic distance is also measured in temporal terms, since the prime meridian determines the present of literary creation which is to say modernity" (2007: 88).

4 Esta es la misma tarea que Analía Costas subraya en la tarea de compilador y coleccionista que Rubén Darío ejerce en la composición de *Los Raros*: "La modernidad de Darío proveía de un anaquel completo de lecturas cosmopolitas a sus contemporáneos, oficia de guía por la vasta biblioteca universal, actualizando el diálogo intercultural ... Darío glosa, cita, traduce, traduce de traducciones, funda un universo de lecturas e inventa su biblioteca cosmopolita, su nueva babel o ciudad de libros, en un movimiento parabólico que cruza el atlántico, en nombre de una «mitología de la originalidad» (10) como instancia prometedora de lo nuevo" (2011: s.p).

Charles Baudelaire: El albatros ... 188
— El retrato ... 189
Gustavo Flaubert: Los caballos de Herodes ... 190
Giovanni Pascoli: Los dos niños ... 192
Arturo Graf: Atenas ... 195
— Regina Mors ... 196
— Idea fija ... 198
— Azul ... 199
Victoria Aganoor: El enfermo gritó ... 200
Condesa Lara: El crucifijo ... 201
Ada Negri: Los vencidos ... 202
Paul Verlaine: César Borgia ... 204
— Mujer y gata ... 206
— Agonía ... 207
Mauricio Maeterlinck: El infiel ... 208
José María de Heredia: Sol poniente ... 209
Stéphane Mallarmé: Aparición ... 210
— Brisa marina ... 212
Augusto de Armas: Justicia ... 214
Oscar Wilde: El artista ... 216
Peter Altenberg: Oíd ... 218
— Sapientia ... 219
Enrique Heine: Problemas ... 221
Hugo von Hofmannsthal: La balada de la vida exterior ... 223
— Sueño vivido ... 225
Stefan George: El señor de la isla ... 228
— Mozo de aldea ... 230
— Las guacamayas ... 232
— Aniversario ... 233
Peter Altenberg: Interpretación ... 234
Luis de Camoens: Constancia ... 236
Eugenio de Castro: Nocturno ... 237
— La corona de rosas ... 240
— Amor verdadero ... 241
— Después del Diluvio ... 242
— Crepúsculo ... 243
— Catalina de Athaide ... 246
Machado de Assis: La Mosca Azul ... 247
Olavo Bilac: Soneto ... 250

VERSIONES

Oscar Wilde: Balada de la cárcel de Reading ... 735
Victor Hugo: Waterloo ... 762
— A doña Bel ... 766
Luis Veuillot: Para entonces ... 767
Jacobo Vallée Des Barreaux: Soneto ... 769
Juan Passerat: Soneto a la muerte de Thalena ... 770
Andrés Rivoire: Reliquias ... 771
Cristóbal Plantín: La dicha de este mundo ... 772
Teófilo Gautier: El arte ... 773
José María de Heredia: El techo ... 776
— La muerte del águila ... 777
— La espada ... 778
— La visión de Khem ... 779
— El estoque ... 782
Leconte de Lisle: A un poeta muerto ... 783
— El fin del hombre ... 784
Paul Verlaine: Languidez ... 788
— Mi sueño habitual ... 789
Charles Baudelaire: Los gatos ... 790
Alberto Samain: Hay tardes de misterio ... 791

Gabriele d'Annunzio: En la muerte de una obra maestra ... 793
— A Dante ... 802
— Exhortación ... 807
Enrique Heine: María Antonieta ... 808
Goethe: Palabras primitivas (Poesía órfica) ... 811
— Comentarios de Goethe ... 813
— A Carlota ... 818
— Canto de mayo ... 819
— Ganimedes ... 821
— Inconstancia ... 822
— Canto nocturno del peregrino ... 823
— Prometeo a Pandora ... 825
— Canto a Mahoma ... 826
— Llegada y despedida ... 828
— A la luna ... 830
— Nuevo amor, nueva vida ... 832
— El rey de Thule ... 834
— Canto fúnebre ... 836
— Consejos ... 838
— Elegía de Marienbad ... 839
— Testamento ... 842
— Meditación ante el cráneo de Schiller ... 844
— Símbolos ... 847
— Dios y el mundo ... 848
— Estrofas ... 849
Rilke: El caballero ... 851
Otavo Bilac: Vírgenes muertas ... 852
Fontoura-Xavier: Victoria Regia ... 853
Kristof: Los gansos ... 854
Tennyson: La carga de la Brigada Ligera ... 856
John Keats: A una urna griega (Encabezada con un soneto de Guillermo Valencia) ... 858
Wilfrid Scawen Blunt: Esther *(Dos sonetos)* ... 863
Walter Pater: Monna Lisa ... 865
Rabindranath Tagore: Libertad ... 866
María Cantolát: Soneto a Su Excelencia Augusto B Leguía ... 867
Erik MacKay: Beethoven ... 868
Tridasa: Caridad de pega (Fábula) ... 869
— La zorra forma Ministerio ... 870

Este largo listado de poemas adaptados al español puede leerse como el catálogo de un importador y coleccionista de refinados objetos literarios adquiridos en Europa y dispuestos en las estanterías de un museo que adapta y dispone al gusto de la intelectualidad colombiana.

Ahora bien, si este repertorio de poetas franceses, ingleses, alemanes, italianos y portugueses que hallamos incluidos cumple de forma coherente con los propósitos de sincronización cultural y acumulación de capital simbólico ya mencionados anteriormente, resulta sorprendente encontrarse con que el último libro que Valencia publica en vida se trata de una colección de poemas chinos. ¿Qué despierta el interés por Oriente en un autor tan devotamente eurófilo, o más precisamente francófilo? ¿Cuál es el propósito que lo mueve a importar estos objetos tan exóticos dentro del contexto colombiano e insertarlos para que circulen dentro del mercado literario local? Para responder a estas preguntas es necesario comentar primero la fascinación modernista por Oriente en la que se enmarca su empresa de importación de *chinoiseries*.

ORIENTE Y ORIENTALISMOS MODERNISTAS

La historia de los diálogos culturales entre Asia y América Latina puede rastrearse mucho antes de los siglos XIX y XX. Sin embargo, es durante el período modernista –que para propósitos de este ensayo puede datarse aproximadamente entre las décadas de 1880 y 1930– cuando estos lazos comienzan a estrecharse. A partir de las obras de pioneros como Martí, Silva y Casal, el imaginario de países de medio y lejano Oriente comienza a hacer su aparición en textos de crónica periodística, anuncios comerciales y escritos literarios diversos. En "Haschish", uno de los poemas tempranos de Martí, este elabora un texto que responde a los estereotipos del orientalismo y que dibuja una imagen estereotipada del mundo árabe como espacio de sensualidad y paraísos artificiales.[5] Luego, en uno de los números de *La Edad de Oro*, remite imágenes estereotípicas de la China imperial en el cuento "Los dos ruiseñores" que traduce al español a partir de la versión de Hans Christian Andersen. Silva, por su parte, hace demoradas descripciones de colecciones de objetos preciosos traídos de China, Japón y Medio Oriente, que han sido adquiridos –o pueden ser adquiribles– en almacenes de lujo como el que él mismo administró y para los que elabora catálogos publicitarios.[6] La escena inicial de *De sobremesa* nos ofrece ya un catálogo de lujosos productos venidos de Oriente. Allí encontramos, entre otros productos, "tazas de China, doradas en el fondo por un resto de café espeso", "tabaco opiado de Oriente", "cojines del diván turco" (1996: 229-230). Similar es el caso de Casal, quien también presta su pluma para componer anuncios publicitarios de tiendas refinadas donde circulan objetos de arte, cerámicas, pinturas o grabados de diversa proveniencia que luego hacen nuevamente su aparición en estilizados poemas de inspiración oriental tales como "Kakemono" y "Sourimono", composiciones directamente inspiradas por la contemplación de impresiones de fácil reproducción hechas con bloques de madera tradicionales en el arte japonés, que resultaban asequibles en el mercado cubano de la época. La construcción de estos imaginarios orientales, como nos lo recuerda Araceli Tinajero, se debe primeramente a un contacto con objetos y mercancías provenientes de oriente que a finales del siglo XIX llegaban a los puertos luego de ser comprados "por las casas importadoras en Hispanoamérica a precios

5 Sobre la visión orientalista de este texto temprano de Martí, puede consultarse el ensayo de Jorge Camacho "Los imaginarios de la droga, orientalismo y sexo en el poema "Haschisch" de José Martí".

6 El análisis que Erika Beckman hace a propósito de las coincidencias entre los textos que Silva escribe como textos publicitarios y su reutilización en ciertos fragmentos de la novela resulta notable y esclarecedor a este propósito. Véase el capítulo 2 de su libro Capital Fictions, donde también elabora el concepto de "catálogo deimportaciones modernistas"al que volveremos más adelante en este artículo.

mucho más altos porque primero tenían que emprender una travesía a Europa y luego cruzar el Atlántico para llegar a ciudades como La Habana, México o Buenos Aires" (2004: 12). Siguiendo la opinión de Ángel Rama, Tinajero apunta que el exotismo característico de estos modernistas se halla condicionado de una manera definitiva por ese "contacto directo" que los escritores establecen con productos de lujo importados que se exhiben a su vista y se ponen a su alcance tales como cerámicas, reproducciones, objetos de arte, etc. Es, entonces, en el contexto de circulación comercial de objetos que propongo enmarcar un primer acercamiento a la fascinación modernista por Oriente.

El cuento "La muerte de la emperatriz de China" que Rubén Darío incluye en *Azul* ejemplifica de forma paradigmática esta relación con Oriente mediada por objetos y rutas de tránsito comercial. La trama puede resumirse brevemente. Recaredo es un escultor de gustos refinados con una gran pasión por objetos provenientes de China y Japón. Vive en su estudio, rodeado de estatuas, junto con Susette, con quien se había casado recientemente. Como regalo de matrimonio su amigo Robert –un viajero y comerciante de "sedas, lacas, marfiles y demás chinerías" (2018: 82)– le envía desde Hong Kong un busto de porcelana que traía en su base una inscripción en tres lenguas: "La emperatriz de China". Recaredo nunca ha viajado y su conocimiento de China y Japón, territorios que venera, se circunscribe a la contemplación de los objetos que colecciona en su taller de artista, y a los que ahora suma el regalo de su amigo como una pieza central de su museo personal. Regocijado por este obsequio, pone a "la emperatriz" en un pedestal y le construye un pequeño santuario, al que dedica toda su devoción y por el que termina por descuidar a su esposa. Esta última, celosa al sentirse relegada en los afectos del artista, no tiene otra opción que tomar venganza de la estatuilla y destruirla para ganar de nuevo la atención de Recaredo. No me detengo en detalle en el estudio de este cuento, que ya ha sido comentado desde diversas perspectivas por otros críticos.[7] Me limito únicamente a señalar tres elementos centrales en esta historia, que en mi opinión ilustran las características centrales del orientalismo modernista. La primera línea es la que marca la importación de objetos como puente de conexión entre China y Latinoamérica. De no ser por los intercambios comerciales que facilitan el movimiento y la circulación de objetos los artistas latinoamericanos que no tenían posibilidades de embarcarse en un viaje real no habrían podido acceder los mismos. El exotismo fetichista de artistas como Recaredo se posibilita por el flujo de mercancías y capitales que abren los puertos comerciales. La segunda línea que señalo es la de las intermediaciones

7 La lectura de Tinajero es central para la elaboración de este artículo, pero también considero importante mencionar el acercamiento de Pablo García Loesa en su artículo "El humor crítico de 'La muerte de la emperatriz de china'."

que se establecen en el tránsito de conocimientos y objetos. El busto de la emperatriz lleva inscrito en su propia materialidad un proceso de triple traducción. El narrador del cuento se toma el trabajo de enfatizar concienzudamente este detalle: "En la base tenía tres inscripciones, una en caracteres chinescos, otra en inglés y otra en francés" (2018: 82). Mientras la forma delicada del busto despierta todas las evocaciones de enigma, misterio y erotismo típicas del orientalismo rubeniano, la base sobre la que se sostiene porta las marcas de su tránsito, sus traslados y conversiones. En una primera modificación, la denominación original escrita en caracteres sufre una doble conversión al inglés y al francés, lenguas necesarias para poder insertarse en redes mercantiles globales. Hay una tercera conversión que considero pertinente señalar precisamente porque opera de manera más sutil. Significativamente, tanto el original en caracteres chinos como las versiones en inglés y francés se hallan excluidas del texto, y solo se nos ofrece la transcripción en español. Aquí debe subrayarse una tercera instancia de traducción efectuada tanto por la voz narrativa como por el propio Recaredo. Este proceso de invisibilización oculta estratégicamente las transformaciones sufridas por el nombre original de la escultura en el paso por las dos pantallas lingüísticas que cruza en su tránsito. La tercera línea de mi análisis se encamina a señalar la inserción de este objeto exótico en el espacio de la cultura local y la colección personal del artista. Mediante la adición de esta pieza a su museo personal, sostengo, el paradigma del hombre culto modernista encarnado por Recaredo busca satisfacer su deseo cosmopolita y enriquecer su museo personal negociando simultáneamente una transformación de los límites de su localidad latinoamericana en contacto con la cultura global.

Me detengo el cuento de Darío porque quiero tomarlo como guía para mi lectura lectura de la relación que Valencia establece respecto a Oriente y su introducción de este volumen de poesía china tanto en su catálogo de traducciones como en el ambiente intelectual colombiano. Mi interpretación busca trazar un paralelo entre la fascinación exotista que Recaredo experimenta por la estatua de la emperatriz de China y la relación que el colombiano entabla frente a la colección de poemas chinos *La flûte de Jade*. Salvando las distancias y manteniendo un acercamiento prudente, sugiero que el escultor imaginado por Darío prefigura al estereotipo del intelectual modernista fascinado por una visión estereotipada y reductiva de China, a la cual tiene acceso a través del tamiz de la cultura europea, de la cual recibe un conjunto de imágenes y nociones orientalistas prefabricadas. Pero, así como el propio escultor del cuento, Valencia también consigue reapropiar dichos elementos para adaptarlos, reorganizarlos y resignificarlos en un espacio creativo característicamente latinoamericano que se desmarca de las lógicas coloniales del orientalismo europeo.

DE *LA FLÛTE DE JADE* A *CATAY*

> Recaredo era en esto un original. No sé qué habría dado por hablar chino o japonés. Conocía los mejores álbumes; había leído a los buenos exotistas, adoraba a Loti y a Judith Gautier
>
> (Rubén Darío. "La muerte de la emperatriz de China")

En 1920 el intelectual, traductor y reconocido orientalista Franz Toussaint (1879-1955) publica en Paris una compilación de 170 poemas chinos vertidos al francés que titula *La flûte de jade.* Para este año, Toussaint era ya una figura notoria por sus versiones de textos persas como *Le tapis des jasmins* (1918) y una adaptación del árabe titulada *Le jardin des caresses* (1911). No obstante, a pesar de su renombre en los círculos intelectuales parisinos, ninguno de sus trabajos anteriores había alcanzado el éxito que conocería *La flûte de jade*. En su estudio sobre la recepción de poesía china en Francia, Yu Wang apunta que entre 1920 y 1938 este libro es objeto de 131 reimpresiones (2016: 271). Consagrado, pues, como un texto meritorio en la capital cultural europea, empezaría a circular por fuera del espacio francés y pasaría a ser admirado internacionalmente. En décadas posteriores se convertiría en objeto de numerosas retraducciones: su versión en inglés sería elaborada por Gertrude Laughlin en 1924; en 1929 Guillermo Valencia se ocuparía de adaptarla al español en el libro del que trato en este artículo; y en 1942 Mauro de Freitas daría a la luz una versión en portugués.

Desde el meridiano parisino de cultura –retomando la expresión de Pascale Casanova–, *La flûte de jade* empieza a circular a través de otras geografías y espacios culturales, donde su capital simbólico le permite ser recibido como texto autorizado en el conocimiento de Oriente. Es bajo esta impresión, justamente, como Guillermo Valencia se acerca a esta antología que pudo haber adquirido en una de las varias librerías bogotanas de la época que distribuían libros europeos en sus lenguas originales. Puesto que ni el prólogo del libro ni los estudios críticos que se acercan a este texto esclarecen de qué forma la antología de Toussaint llega a manos del poeta payanés, quizás me puedo permitir una fantasía crítica. Imaginemos que Valencia haya recibido una copia de *La flûte de jade* como regalo por parte de un amigo importador, de la misma forma que el personaje del cuento de Darío recibe su porcelana china. Sea como fuere, me interesa señalar que el tránsito de este objeto que viene de Asia y pasa por Francia para llegar luego a Latinoamérica cifra simbólicamente la ruta de mediación comercial e intelectual que siguen los escritores modernistas en sus diálogos con Asia. En sus estudios sobre el modernismo Ivan Schulman ya había observado con claridad que, si bien las manifestaciones orientalistas del modernismo no son derivaciones ni copias de modelos europeos, "las fuentes de los orientalismos modernistas de Hispanoamérica a fines del XIX y principios del XX son los textos literarios franceses" (2001: 42). Siguiendo el trazado inverso al de los productos comerciales y culturales que reciben, los intelectua-

les latinoamericanos realizan un salto transatlántico para encontrar en la literatura orientalista francesa una puerta de entrada a territorios localizados al este del continente europeo. Recuérdese, a este propósito, por ejemplo, que si en "Divagación" Darío menciona su inclinación por "amores exóticos" es, precisamente, porque "Gautier adoraba las princesas chinas" (2018: 412).

La cuestión que quiero subrayar aquí, sin embargo, va más allá de un rastreo de las rutas de contacto entre estos espacios culturales. Pretendo, más precisamente, realizar una indagación sobre cómo los textos franceses son asumidos de manera acrítica por parte de un poeta como Valencia, quien los asimila como pantallas transparentes para lograr un conocimiento de Oriente. El colombiano abre su volumen con un prólogo en el que hace explícita la total confianza que deposita en la traducción de Toussaint:

> Este librito no marca una reacción en mí. Ni es un programa. Preferiría que se tildase de ingenuo.
>
> Tampoco es original, porque como el traductor payanés ignora apaciblemene la lengua china, se ha resignado a ofrecer una versión sencilla de otra que, en noble prosa francesa de edición lujosísima, hiciera Franz Toussaint para aficionados curiosos. Se trata, pues, de una traducción en segundo grado, en la que el texto francés suministró las líneas que intenté velar con los colores de mi paleta castellana. (1955: 253)

Resultan significativas las estrategias textuales que en funcionamiento para marcar su posición secundaria a *La flûte de jade*. La primera toma de distancia se subraya en la excusada ingenuidad de su propósito: traducir de una lengua que no entiende.[8] La segunda, aparece en la calificación que otorga a su desconocimiento: una ignorancia "apacible". A pesar de que presenta esta publicación como un divertimento que no reviste pretensiones de seriedad, la confianza intelectual que enviste en la fuente de la que parte para pintar en su "paleta castellana" resulta reveladora. Si Valencia se permite desconocer con despreocupación la lengua y los textos chinos es porque parte de dos presupuestos fundamentales. El primero: deposita una total e incuestionada confianza en el conocimiento de Franz Toussaint sobre el lenguaje y la literatura de

8 Debe mencionarse aquí, por supuesto, la semejanza con otras dos traducciones de poesía china realizadas por poetas que no conocían directamente la lengua, y que han dejado una importante marca en las letras hispánicas y de habla inglesa. Se trata, por supuesto, de las versiones de Octavio Paz y Ezra Pound. Existen numerosos estudios sobre los métodos de traducción y las implicaciones culturales de sus acercamientos a la literatura china. Lo que diferencia la tarea de estos dos últimos respecto a la de Valencia es que el colombiano no recurrió ni a la guía de un traductor con el que pudiera dialogar directamente, ni tampoco se interesó por llevar más a fondo su estudio de la lengua y la tradición literaria chinas. No existe hasta la fecha, según mi conocimiento, una investigación que compare la tarea de Valencia con la de Pound y Paz.

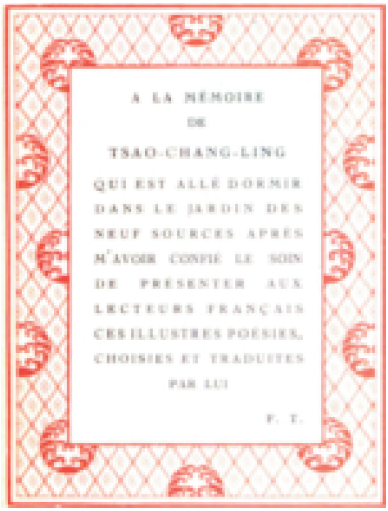
China. El segundo: concibe la traducción bajo lo que Lawrence Venuti califica como una "ilusión de transparencia".[9] Es decir que se acerca a la versión en francés bajo la ilusión de que el trabajo de Toussaint opera como un cristal que rinde una imagen fiel del original chino y lo hace legible a los lectores de lengua francesa. En términos de políticas de conocimiento, el valor incuestionado que Valencia atribuye a la labor mediadora de Toussaint revela una actitud prevalente entre los modernistas latinoamericanos, para quienes los intelectuales europeos no solamente hacían visibles sino también legibles los objetos culturales, las producciones literarias, y las prácticas de países de oriente. Valencia confía, pues, en la antología francesa porque esta última aparece respaldada por lo que Said reconoció como la "institución colectiva" del orientalismo que, desde una posición de autoridad, establece un discurso político-epistemológico que pretende nombrar, definir, conocer, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente (2009: 20-21). En otras palabras, Valencia se fía de Toussaint, porque su traducción le ofrece una versión coherente de las características y los parámetros definidos por el entramado de conocimientos que desde Europa construyeron la otredad oriental como un espacio alejado, misterioso, extraño e incluso irracional, contrapuesta al mundo de occidente. No es de extrañar, entonces, que sean estas precisamente, las características que el colombiano subraye en su prólogo, cuando define a la China como un "pueblo de tan rancias tradiciones, de tan intenso y largo ejercicio mental" (1955: 253); o cuando compara su tradición literaria con la de "los bardos de la India" por su "contacto muy íntimo con la vida opulenta y monstruosa de las primeras edades" y confiesa su limitada comprensión excusando la "complejidad insondable del Celeste imperio" (1955: 256).

Resulta curioso que de entre los acercamientos críticos publicados a propósito de *Catay*, en ninguno se haya reparado en la problemática fiabilidad de la versión francesa de Toussaint y las complejas relaciones de adhesión al discurso orientalista europeo que manifiesta Valencia. A pesar de Julián Malatesta reconoce que la "traducción de segundo grado" elaborada por el colombiano puede calificarse de estilizada y caprichosa (2004: 38) y Luisa Shu-Ying Chang pone abiertamente en duda la precisión de un escritor que sin conocer el chino "deduce y traduce según su talento y gusto, o el gusto general del público lector" (2020: 1045), ninguno de ellos va más allá de un análisis estilístico y una lectura comparativa entre las versiones en español y los textos en

9 De acuerdo con Venutti: "The illusion of transparency is an effect of a fluent translation strategy, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning. But readers also play a significant role in insuring that this illusory effect occurs because of the general tendency to read translations mainly for meaning, to reduce the stylistic features of the translation to the foreign text or writer, and to question any language use that might interfere with the seemingly untroubled communication of the foreign writer's intention" (2002: 1).

chino. Pareciera que, al igual que Valencia, sus lectores siguieran otorgando al intermediario francés el mismo grado de incuestionable confianza. Sus lecturas saltan de la orilla de la poesía china antigua a la de las versiones modernistas en español, silenciando u ocultando los puentes que median entre una y otra. Partiendo de la acertada observación de que "ignorar apaciblemente la lengua china es ignorar radicalmente su sustento material" (2004: 38), Malatesta ve como un fallo de la práctica traductora de Valencia el no haber explorado a fondo las características formales y los códigos culturales que rigen la composición de los originales. Esta desatención, añade el crítico, resulta todavía más reprobable en un intelectual que, durante las primeras décadas del siglo XX, "mantenía una estrecha comunicación con poetas europeos" y que pudo tener acceso a los múltiples trabajos disponibles "que retomaban el legado de Oriente" (2004: 39). Coincido en todas estas observaciones con Malatesta pero quiero llevar su crítica un poco más a fondo y cuestionar en su lectura el mismo punto ciego que este señala en Valencia.

Para 1920 Franz Toussaint no era un desconocido en los ámbitos literarios y no era poco frecuente que sus publicaciones le atrajeran tantos halagos como reproches. Como lo recuerda Yu Wang, una de las críticas más severas que recibe es dirigida por el poeta Pierre Louys. Este último rechaza escribir un prólogo para *Les jardins des caresses* por considerarlo un fraude, "une supercherie" (2016: 271). El motivo de esta acusación es que a pesar de que el libro se presentaba como una traducción del árabe, se trataba en realidad de una reescritura a partir de versiones ajenas. El procedimiento que Louys condena en *Le jardín des caresses* es, por cierto, el mismo que Toussaint sigue para la realización de *La flûte de jade* donde Yu señala otra estrategia de engaño adicional: incluir una falsa dedicatoria:


A LA MÉMOIRE
DE
TSAO-CHANG-LING
QUI EST ALLÉ DORMIR
DANS LE JARDIN DES
NEUF SOURCES APRÈS
M'AVOIR CONFIÉ LE SOIN
DE PRÉSENTER AUX
LECTEURS FRANÇAIS
CES ILLUSTRES POÉSIES,
CHOISIES ET TRADUITES
PAR LUI
F. T.

Para Wang estos trucos de Toussaint que ella califica como "petites astuces" están destinados a engañar al lector y mantener una cierta ilusión de originalidad respecto a las fuentes chinas (2016: 270). Toussaint compensa su falta de competencias lingüísticas para acercarse a las versiones chinas con este recurso a un mediador fantasma. Los lectores y retraductores posteriores de esta obra, no obstante, parecen no haber puesto en cuestión ni la identidad ni menos aún la veracidad de la existencia de Tsao-Chang-Ling. Tampoco parecen haber puesto en duda el valor de autoridad conferido a esta antología. Lo anterior resulta todavía más sorprendente cuando se tiene en cuenta que el desconocimiento del chino, el persa y el árabe por parte del pretendido traductor francés era una información conocida en los círculos literarios, tal como se comprueba en una reseña periodística recuperada por Wang:

> M. Franz Toussaint […] ne s'est donné la peine d'apprendre ni l'arabe, ni le persan, ni le chinois. Les littératures arabe persane, chinoise, japonaise, le passionnent. Il les lit dans des traductions qu'il fait faire par des spécialistes. D'intuition il écrit lui-même dans un français qui donne l'image de ces langues dont il saisit bien l'esprit […] A la vérité, si ses œuvres ont pu tromper les savants en même temps qu'elles séduisaient tous les amateurs des arts orientaux, c'est qu'il est non pas un orientaliste, mais bien plutôt un Oriental, un Extrême-Oriental.
>
> (El señor Franz Toussaint […] no se ha tomado el trabajo de aprender ni el árabe ni el persa ni el chino. Las literaturas árabe, persa, china, japonesa, lo apasionan. Las lee en traducciones que encomienda a especialistas. De manera intuitiva, las transcribe en un francés que ofrece la imagen de estas lenguas de las que captura su espíritu […] En verdad, si estas obras han podido engañar a los conocedores al mismo tiempo que seducían a los amantes de los artes orientales, es porque él no es un orientalista, sino más bien un Oriental, un Extremo Oriental) (Autor anónimo, cit. por Wang, 2016: 271)

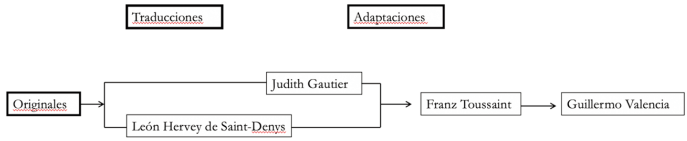
Este artículo aparece en la revista *Nouvelles littéraires* el 26 de abril de 1924, cuatro años antes de que Valencia firmara el volumen que daría a la imprenta en 1928. Si durante este tiempo Valencia llegó o no a tener noticia de estos debates resulta, por el momento, materia de especulación. Lo que sí es verificable es que ni el poeta colombiano ni los críticos que han analizado *Catay* han hecho mención de este dato fundamental. La "plácida ignorancia" de esta información revela una actitud de complacencia (o complicidad) tanto por parte del autor como de la crítica. El primero pudo no haberse sentido impulsado a cuestionar la fiabilidad de Toussaint como traductor porque aceptaba sin reproches el capital simbólico con el que su obra venía investido. O, alternativamente, en caso de estar al día en los debates que antes traíamos a la luz, comulgaba con la opinión del reseñista que excusaba la ignorancia lingüística con la experiencia adquirida en sus viajes y su talento intuitivo. Los segundos, por su parte, han dejado de lado su tarea de investigación probablemente por las mismas razones que enga-

ñaron con éxito a los contemporáneos de Toussaint: sus publicaciones hacían parte de esa institución colectiva que constituyó el orientalismo europeo y venían revestidas de la potestad intelectual que le permitía hablar sobre Oriente. Retomando la terminología de Said, podría decirse que Toussaint escribía desde una "localización estratégica" que investía sus obras de la autoridad instrumental para ser recibidas como un saber aprobado e institucionalizado que incluso un siglo después no ha sido cuestionado seriamente. ¿Por qué dudar de un nombre bien conocido en materia de orientalismos si viene respaldado por la industria editorial parisina y el mismo poeta que lo traduce al español deposita su confianza en la versión que escoge para su reescritura? Como bien nos lo advierte el intelectual palestino-estadounidense, es allí donde la autoridad "apenas se puede distinguir de ciertas ideas que dignifica como verdades, y de las tradiciones, percepciones y juicios que forma, transmite y reproduce" a donde la crítica está llamada a cuestionar y analizar (2009: 43).

Teniendo en cuenta lo anterior, vale la pena seguir la pista de este encadenamiento de reescrituras y trasvases. Para escribir *Catay*, Valencia no tuvo acceso a los textos originales, dado que su tarea de adaptación se produce enteramente a partir de la versión de Toussaint. Este, a su vez, tampoco trabaja directamente con las composiciones en chino. Detrás de la figura ficticia de Tsao-Chang-Ling se esconde su tarea de recomposición y adaptación de las versiones elaboradas por otros. Para este trabajo se sirve de elementos tomados de predecesores suyos que, en la mayoría de los casos, sí tuvieron acceso a los originales. Wang menciona como principales materiales de trabajo de Toussaint las antologías *Poésies de l'époque des Thang* (1862) de León Hervey de Saint-Denys y *Le livre de jade* (1867, 1902, 1908) de Judith Gautier,[10] quienes contaban con una formación literaria y un conocimiento del idioma.[11] Como puede verse, entonces, entre el último y el primer elemento de esta serie de adaptaciones e iteraciones traductivas median tres pantallas de refracción:

10 Si bien luego de la publicación de *Le livre de Jade*, muchos de sus lectores pusieron en duda el nivel de fidelidad y el grado de conocimiento del chino de Judith Gautier, su relación directa con los textos nunca es cuestionada. Tal como nos lo relata Yu Wang en el capítulo que dedica al examen de la traducción de esta antología, es su padre, el propio Théophile Gautier, quien contrata a un tutor de chino para que instruya a su hija en la comprensión de esta lengua por la cual mostraba una gran inclinación. El trabajo de adaptar los originales al francés se hace con la colaboración de este tutor.

11 Para resaltar la importancia de estas dos antologías, vale la pena recordar las observaciones que sobre ellas hace Pauline Yu en dos artículos a propósito de las traducciones de poesía china al francés. Para esta última, mientras la publicación de Saint-Denys constituye "the first substantial translation of Chinese poetry into any European language" (2007: 468), la popularidad que gana el libro de Gautier lo convierte en "the introduction of Chinese poetry to Europe in the nineteenth century" (itálicas en el original, 2015: 34).



Sin tener en cuenta estas instancias de mediación, los valiosos estudios de Malatesta y Chang que ponen en contraste los formatos de composición y los textos en chino y español dejan de lado una serie de elementos fundamentales que intervienen en las radicales transformaciones de estas producciones literarias que transitan enormes distancias temporales, geográficas y culturales. Luego de haber pasado por el tamiz de dos reelaboraciones que domestican al gusto francés de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, la versión que llega a manos del colombiano se halla bastante tergiversada como para buscar en ella elementos "originales" de la poesía china. Lo que hay en ellas es, ciertamente, una creación textual que, desde su espacio de producción, se adapta al inventario de tópicos orientales vigente. Lo que Valencia pasaría a elaborar en *Catay*, llegado su turno, es una nueva domesticación de las iteraciones precedentes, que tiene como objetivo hacerlas legibles en el contexto de la tradición modernista latinoamericana y, más específicamente, dentro de los círculos intelectuales colombianos donde este producto exótico resultaría una verdadera novedad. Para volver al paralelo entre el personaje del cuento de Darío y la figura de Valencia, podría decirse que el colombiano, como Recaredo, "había leído buenos exotistas" y conocía seguramente a Pierre Loti. Pero, al igual que este, tal vez esta versión de Loti y Gautier era todo lo que conocía sobre China.

漢語 / FRANÇAIS / ESPAÑOL

> Era un fino busto de porcelana […] en la base tenía tres inscripciones, una en caracteres chinescos, la otra en inglés y la otra en francés: La emperatriz de la China.
> (Rubén Darío. "La muerte de la emperatriz de China")

En "La muerte de la emperatriz de China" la porcelana que recibe Recaredo lleva inscritas las traducciones que se le imponen en su tránsito. Sin embargo, como se recordará, el cuento solamente menciona esta referencia y no muestra ni los caracteres ni los textos en inglés y francés que aparecen en la base de la escultura. Sus lectores reciben un texto exclusivamente en español. Al hacerse con una copia de *La flûte de jade*, Guillermo Valencia también recibe una versión francesa de la cual se han borrado tanto las versiones previas en esta lengua como las composiciones originales en chino. Y nosotros, los lectores de *Catay*, a nuestra vez,

nos encontramos con un libro en español en el que se han borrado todas las huellas de traducción previas. Esta sucesión de reescrituras esconde, pues, una serie de ocultamientos estratégicos que podría denominarse –reelaborando el término marxista– como un fetichismo de la traducción. Cada una de las instancias que reelabora una traducción anterior borra esta última antes de insertarse nuevamente en un mercado de circulación donde, más tarde, se convierte en materia de consumo y reelaboración. De esta forma, si las composiciones originales en chino se ocultan tras un primer velo en las antologías de Gautier y Hervey de Saint-Denys, Toussaint y Valencia vienen a añadir otro manto de mistificación. El propósito de lectura comparativa que adelanto en esta sección busca efectuar una recuperación de la historia de estas traducciones y traer a la superficie estas capas invisibilizadas.

Al contrastarse la selección de poemas que incluyen los traductores en los que se basa Toussaint, puede constatarse que sus tablas de contenido difieren ligeramente El criterio de selección de cada uno de ellos responde no solamente sus preferencias personales sino que también revela elementos importantes de su propia formación intelectual, sus preocupaciones estéticas, los presupuestos socioculturales en los que se enmarca, y el mercado literario al cual se dirige. Para seguir la pista de las transformaciones que sufre un texto al pasar por las distintas etapas de reelaboración que se destacan en el cuadro precedente se hace necesario hallar un poema que aparezca en las cuatro antologías listadas y cuyo original sea identificable. Una de las composiciones que conectan cumple con estos requisitos es el poema que se atribuye a Zhang Ji 張繼, poeta de la dinastía Tang, y que aparecerá en *Catay* bajo el título de "Una mujer fiel". A continuación, copio la versión en chino (con su correspondiente transcripción en el sistema pinyin), junto a la traducción en verso de Hervey de Saint-Denys. Enseguida pongo en paralelo las dos versiones francesas en prosa:

(Quan Tang shi 全†唐†詩 (Beijing: Zhonghua shuju), 282.4282.)

Une femme fidèle à ses devoirs

Seigneur, vous savez que j'appartiens à un époux;
Cependant vous m'avez offerte deux perles brillantes.
Mon cœur s'est ému, mon esprit s'est troublé ;
Et ces perles, un moment je les ai fixées sur ma robe de soie rouge.

Ma famille est de celles dont les hauts pavillons se dressent à côté du parc impérial;
Et mon époux tient la lance dorée dans les palais de Ming-Kouang.

Je ne doute point que les sentiments de Votre Seigneurie ne soient purs et élevés comme le soleil et la lune;
Moi, je reste fidèle á celui avec qui j'ai juré de vivre et de mourir.
(Hervey de Saint-Denys, 1862: 233)

L'épouse vertueuse

Tu m'offres deux perles brillantes ;
bien que je détourne la tête, mon cœur pâlit et s'émeut malgré moi.

Un instant je les pose sur ma robe, ces deux perles claires ;
la soie rouge leur donne des reflets rosés.

Que ne t'ai-je connu avant d'être mariée !
Mais éloigne-toi de moi, car j'appartiens à un époux.

Au bord de mes cils, voici deux larmes tremblantes ;
ce sont tes perles que je te rends.
(Gautier, 1955: 47)

Une femme fidèle

Seigneur, je vous suis très reconnaissante de m'avoir offerte ces deux perles. Ma confusion est extrême.
Mais permettez-moi de vous dire que j'appartiens à un homme auquel j'ai juré fidélité.

Vous ne savez peut-être pas que les étendards de ma famille flottent dans le parc impérial et que mon époux tient la lance d'or dans le palais de Ming-Kouang…

Comme je ne doute ni de votre sincérité ni de votre déférence, j'ai posé ces deux perles sur ma robe de soie. Emportez-les, maintenant. Et prenez aussi les larmes qui tremblent à mes cils…
Ah! Que ne vous ai-je connu quand j'étais libre!
(Toussaint, 1920: 78)

Señalo a continuación las variaciones más notables entre estas versiones. Nótese, en principio, que solamente Hervey de Saint-Denys opta por una traducción versificada. Esta versión guarda una cercanía formal con la composición de Zhang Ji aunque altera el número de versos para

adaptarse a las necesidades de la gramática y construcción sintácticas francesas. A pesar de que esta traducción mantiene una gran fidelidad semántica con el original y conserva las referencias a rangos sociales y localizaciones específicas, hace una supresión importante al final: la expresión de lamento de la mujer que habría querido recibir la atención de este pretendiente antes de casarse. Este detalle aparecerá en las versiones de Gautier y Toussaint, aunque situado en emplazamientos distintos: en el centro del poema para la primera, y en el cierre del segundo. Ambos, igualmente, optan por transformar el texto en poemas en prosa, género popularizado en la segunda mitad del siglo XIX en Francia gracias a las contribuciones de Aloysus Betrand, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud. Con esta adaptación, Gautier y Toussaint concilian los elementos foráneos y, en cierta medida, arcaicos de la poesía china clásica que importan al francés, con los elementos innovadores de la lírica moderna de la segunda mitad del siglo XIX. La composición de Gautier, no obstante, es más breve y sugerente que la de Toussaint, en la que reaparecen elementos de trato formal y precisiones sobre la nobleza y la localización específica de la voz poética femenina. Ahora bien, mientras Gautier parece guardar un tono de diálogo y familiaridad (utiliza el "tú" en lugar del "vous"), Toussaint modela su texto en un formato cercano al de una misiva formal. El cierre del poema, no obstante, le confiere un mayor peso al lamento de la oportunidad perdida.

Por la fusión de elementos que presenta, podría deducirse que la versión incluida en *La flûte de Jade* es el resultado de una síntesis creativa de las versiones de sus dos predecesores. El siguiente paso en la tarea comparativa es el de examinar cómo esta síntesis lograda por Toussaint se reelabora en el trabajo de reescritura del poeta colombiano. Valencia ofrece la siguiente versión:

¡Señor! Me has abrumado
con tu gentil ofrenda.
mi admiración ensalza
tus dos hermosas perlas;
mas su fulgor me cubre
de confusión extrema.
Permíteme que ahora
te diga, sin ofensa,
que le he jurado a un hombre
fidelidad eterna.

Tal vez ignores cómo
mi familiar bandera
en el jardín sellado
del gran Palacio ondea,
y que mi noble esposo
la lanza de oro ostenta
de Ming, en la pagoda,
por la imperial entrega.

Como no dudé nunca
de tu amistad sincera
ni del tono exquisito
de tu delicadeza,
las perlas he prendido
sobre mi chal de seda:
recógelas ahora,
y llévate con ellas
también estas lágrimas
que en mis pestañas tiemblan.
¡No haberte conocido
cuando estaba soltera! (1955: 325)

Las primeras diferencias que saltan a la vista son la extensión del poema en su adaptación en verso, la explícita carga sentimental que se añade y la lujosa elaboración en los detalles de la descripción. Resulta interesante subrayar, en un primer momento, que yendo a contracorriente de su modelo más inmediato, Valencia se desmarca de la escritura en prosa para devolver al poema a una construcción versificada, retomando así un eco de un original al cual no pudo tener acceso. El colombiano elige componer su texto siguiendo un diseño que se organiza en tres estrofas de 10, 8 y 12 versos. Cada una de ellas se corresponde con los momentos dramáticos que se marcan en los tres párrafos de la versión en prosa de Toussaint, los cuales, a su vez, coinciden con las divisiones de Hervey de Saint-Denys y el original de Zhang Ji. La innovación que se imprime en esta versión del colombiano no radica en la sucesión de las partes del poema sino en su esquema de versificación. Al optar por uno de "los metros más conocidos y fáciles" de la lengua castellana, como él mismo lo reconoce en su prólogo a *Catay*, Valencia busca traducir las formas foráneas a modelos que puedan comunicar "el sentimiento puro, natural y efusivo de nuestra raza" (1955: 255). El heptasílabo sin rima es el molde al que apela para adaptar esta sensibilidad extranjera a los esquemas afectivos y las convenciones culturales latinoamericanas. A pesar de que esta escogencia pueda resultar sorpresiva, dado que el romance es una forma popular por excelencia, el movimiento de reunión dialéctica de contrarios revela un aspecto importante de su concepto de la traducción. Mediante la adaptación de lo "exótico" a una de las formas más populares de la tradición hispánica, Valencia lleva a cabo un ejercicio de domesticación de lo foráneo. Retomando la definición que Venuti ofrece del trabajo del traductor, puede afirmarse que mediante esta práctica de asimilación el colombiano esta inserta a ese "otro" cultural como una figura reconocible, familiar. Y lo consigue mediante un proyecto altamente consciente de la domesticación a la que somete el texto ajeno (2002: 14).[12]

12 La cita original de Venuti a la que hago alusión es la siguiente: "Whatever difference the translation conveys is now imprinted by the receiving culture, assimilated to

Pasemos ahora al comentario respecto a dimensión descriptiva y sentimental de "Una mujer fiel". Quiero señalar, primero, que en esta versión se presenta una suerte de amplificación en las manifestaciones afectivas comunicadas por la voz poética femenina. Esta sobrecarga evidencia un notable alejamiento respecto a su fuente inmediata. Esta característica deviene todavía más notable al compararse con la economía verbal y la capacidad sugestiva de la versión de Gautier –por no extendernos hasta el original de Zhang Ji. Las tribulaciones sentimentales que las versiones precedentes se guardan de mantener implícitas o al menos veladas en una actitud de recato, en Valencia pasan a un primer plano e incluso se exageran. Aunque es verdad que algunas de estas notas afectivas ya se hallan en Toussaint, en los versos del colombiano toman una dimensión distinta. Por ejemplo, si el primero opta por un mesurado "je vous suis très reconnaissante", el segundo se desborda en un "me has abrumado". Igual sobrecarga dramática se observa en la descripción del regalo: mientras el francés opta por un lacónico "ces deux perles", el payanés se extiende durante tres versos en una descripción de las perlas y la impresión que causan a quien los recibe: "mi admiración ensalza / tus dos hermosas perlas; /mas su fulgor me cubre / de confusión extrema". El adjetivo "extremo" con el que ambos escritores califican el estado de desconcierto de la voz poética es el mismo, lo cual resulta de gran interés para mi lectura pues me permite subrayar de qué forma el poeta colombiano calca estratégicamente de su modelo ciertos rasgos que se corresponden con la estética de acumulación y exceso propia del modernismo.

Una segunda similitud remarcable entre Toussaint y Valencia es la destacada atención que prestan a las joyas y objetos refinados. Puesto que los dos fueron figuras cercana a la estética parnasiana –el primero por su proximidad cronológica y su relación de cercanía con miembros de este círculo, el segundo por una relación de afiliación estética e influencia literaria–[13] no es extraño que ambos presenten una especial atención a elementos como las piedras preciosas, los objetos en oro, los

its positions of intelligibility, its canons and taboos, its codes and ideologies. The aim of translation is to bring back a cultural other as the recognizable, the familiar, even the same; and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text, often in highly self-conscious projects where translation serves an appropriation of foreign cultures for agendas in the receiving situation, cultural, economic, political. Translation is not an untroubled communication of a foreign text, but an interpretation that is always limited by its address to specific audiences and by the cultural or institutional situations where the translated text is intended to circulate and function" (2002: 14).

13 Al igual que sus predecesores modernistas como Darío, Casal, Silva, el colombiano conoce estrechamente las obras de parnasianos y simbolistas como Théophile Gautier –padre de Judith Gautier–, José María de Heredia, Leconte de Lisle, Catulle Mendès, François Copee, Charles Baudelaire, Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé. A algunos de ellos llega incluso a traducirlos, como puede verse en el índice que se incluye páginas atrás.

mármoles y otros lujos apreciados por los miembros de aquella escuela. De esta forma, si en los poemas de Gautier, Hervy Saint-Denys las perlas y la lanza dorada llevaban una carga mayormente simbólica, en los de sus sucesores estos objetos se muestran cargados de nuevo brillo. Es sobre todo en manos de Valencia donde estos aparecerán exhibidos como significantes de gusto exquisito, distinción y elegancia. Bajo la influencia de una estética cuyas exigencias formales y devoción por la belleza, Valencia adopta una práctica similar a la de los parnasianos y hace de su tarea de traducción y escritura una esmerada labor de joyería.

Un ejemplo en el colombiano se desmarca mucho más claramente de Toussaint y revela una manera típicamente modernista tanto en la temática, la forma y las escogencias léxicas es el poema 月下独酌 de Li Bai. En *Catay* este pasa a titularse "Los tres" mientras en *La flute de jade* aparece como "Petite fête":

月下独酌

花間一壺酒，　*Huā jiān yī hú jiǔ,*
獨酌無相親；　*Dú zhuó wú xiāng qīn;*
舉杯邀明月，　*Jǔ bēi yāo míng yuè,*
對影成三人。　*Duì yǐng chéng sān rén.*
月既不解飲，　*Yuè jì bù jiě yǐn,*
影徒隨我身；　*Yǐng tú suí wǒ shēn;*
暫伴月將影，　*Zàn bàn yuè jiāng yǐng,*
行樂須及春。　*Xínglè xū jí chūn.*
我歌月徘徊，　*Wǒ gē yuè páihuái,*
我舞影零亂；　*Wǒ wǔ yǐng língluàn;*
醒時同交歡，　*Xǐng shí tóng jiāo huān,*
醉後各分散。　*Zuì hòu gè fēnsàn.*
永結無情遊，　*Yǒng jié wúqíng yóu,*
相期邈雲漢。　*Xiāng qī miǎo yúnhàn*

(2007: s.p.)

Petite fête

Je prends un flacon de vin, et je vais boire parmi les fleurs.
Nous sommes trois, en comptant mon ombre et mon amie la lune brillante.
Heureusement que la lune ne sait pas boire et que mon ombre n'a jamais soif!

Quand je chante, la lune m'écoute en silence.
Quand je danse, mon ombre danse aussi.

Après tout festin, les convives se séparent.
Je ne connais pas cette tristesse.
Lorsque je regagne ma demeure, la lune m'accompagne et mon ombre me suit.

(1920 : 40-41)

Los tres

Llevo mi frasco de buen vino
Para beberlo entre las flores;
Me acompañan dos soñadores
Mi sombra y Diana en el camino.

Felizmente mi amiga la Luna
Beber no sabe, ni mi Sombra
Sufre de sed. Rara fortuna
D'esta pareja que me asombra.

Si canto, la Luna me escucha
En silencio. Y cuando me alegra
La danza, como una culebra
Va en pos de mí la Sombra ducha.

Tras el festín, los invitados se dispersaron – atroz momento!
Nunca he sentido este tormento
Con mis amables convidados,

Pues al volver a mi morada
Guía la Luna con su linterna,
Mientras la Sombra resignada
Sigue mi marcha sempiterna.

(1955: 43)

A pesar de que esta es una de las composiciones más conocidas del poeta de la dinastía Tang, no aparece compilada ni en la colección de Hervey-Saint Denys ni en la de Judith Gautier. En el transcurso de esta investigación no ha podido determinarse la fuente de la cual haya podido inspirarse Toussaint, por lo cual no se inserta en el cuadro comparativo anterior una traducción intermedia entre su versión y el original en chino. No obstante, incluyo estas tres composiciones porque quiero señalar en ellas distintos niveles de transformación y adiciones hechas en la versión de Valencia. El punto de partida de este último es, obviamente, es el texto francés en prosa, que traslada a cinco cuartetos de versos eneasílabos de rima abrazada. La estructura se apega bastante a las maneras composicionales de una poesía modernista que busca un virtuosismo formal a través de la experimentación con esquemas de versificación regulares como, en este caso, el de los heptasílabos. Mediante esta trasposición genérica, el colombiano reviste un texto "exótico" y, a su manera, "antiguo", con

un ropaje que lo actualiza y lo vuelve familiar al oído y a los ojos de sus contemporáneos.

En el campo léxico y de referencias culturales se operan otras modificaciones en las se señala una voluntad de circunscribir esta reescritura al horizonte de expectativas modernista de la época. Aquí solamente quiero dejar señalada una alteración significativa. El poema original concede una presencia central a la luna, que aparece como uno de los invitados que acompaña al poeta y su sombra. En el tercer verso del original el caracter que corresponde a esta presencia (□, yuè) ocupa una posición privilegiada al final. El texto francés respeta esta referencia al astro celeste y la personifica otorgándole un adjetivo fraternal: "mon amie la lune". Al pasar al en español, sin embargo, encontramos una transformación sorprendente. Como puede verse al final del primer cuarteto, Valencia transforma la luna en "Diana," la figura que en el panteón de la mitología romana se asocia con este astro. En su lectura de este poema, Luisa Shu-Ying Chang remarca también en este cambio pero se limita a señalar que, a los ojos del colombiano, Diana aparece como un "doble" de la luna y "emerge como una compañera íntima del poeta" (2020: 1045). Aunque estoy de acuerdo con su observación de que el sincretismo que aquí se opera evidencia el gusto modernista por la mitología grecolatina (2020: 1045), creo que es posible llevar la interpretación más a fondo. Propongo, más bien, observar en esta suplantación de referentes una puesta en evidencia de la posición desde la cual Valencia concibe su relación con el "otro" oriental. Al reemplazar el referente "luna" con una referencia tan central en el imaginario cultural europeo, Valencia revela que su percepción de culturas "exóticas" se halla mediada por la lente de la tradición europea.

Este fenómeno de superposición de símbolos culturales que aquí comento tiene ya célebres precedentes en las obras de otros modernistas, quienes también apelaron al panteón grecolatino para encontrar referentes de equivalencia en sus acercamientos a oriente. Araceli Tinajero comenta tres instancias semejantes a las que aquí subrayo. En la obra de Casal señala, por ejemplo, cómo en una de sus elaboradas descripciones de "japonerías" encontradas en los escaparates de tiendas de lujo de La Habana, el cubano se refiere a una figura pintada sobre un búcaro de porcelana como una "Quimera" (2004: 80). Más tarde, comenta, Tablada realizaría un gesto similar, pero elaboraría de manera más compleja la identificación que este hace en "La Venus china", un soneto de versos endecasílabos donde juega con la identificación entre la diosa romana y el ideal femenino de belleza oriental (2004: 82-84). Pero el texto que en el que se detiene con mayor detalle es el cuento "La muerte de la emperatriz de China" de Darío. En esta narración, Recaredo equipara la belleza del busto de porcelana chino con el referente por excelencia de la belleza de la mitología clásica y le construye un pequeño altar en su estudio, para que reinara allí "como en el Louvre la Venus de Milo" (2018: 353). Según Tinajero, "al someter la escultura oriental a una tautología occidental, el cuento recrea un contexto espe-

cífico, una forma única de percibir y "traducir" el arte a partir de códigos que someten al artista a comparar el arte oriental con las formas que ya son parte de su imaginario estético y cultural" (2004: 88). La coincidencia entre Recaredo y Valencia nuevamente se hace notable: ambos miran hacia China con lentes europeos y así, sus operaciones de "traducción" cultural también se hallan mediadas por las pantallas artísticas y literarias de sus predecesores. Estrechamente cercano a Darío en el canon de sus aficiones y afiliaciones culturales, el colombiano articula su diálogo con la poesía china desde los postulados de un orientalismo de corte francés. Por lo anterior, considero importante tener en cuenta la precisión que hace Silvia Nagi-Zemki a propósito del autor de *Azul*, opinión que considero extrapolable para comentar el acercamiento del Valencia a China. Aunque "no se puede considerar[lo] como orientalista en el sentido saidiano, porque carece de la motivación imperial del mismo", su visión eurocéntrica "manifiesta la jerarquía establecida por el discurso colonial a favor de Europa y consecuentemente la diferencia se inscribe en las representaciones del mundo más allá de Europa" (2008: 15).

"*TRADUTTORE, TRADITORE, IMPORTATORE*"

> Y Recaredo sentía orgullo de poseer su porcelana – Le haría un gabinete especial, para que viviese y reinase sola, como en el Louvre la Venus de Milo, triunfadora, cobijada imperialmente por el *plafond* de su cuarto azul.
> (Rubén Darío. "La muerte de la emperatriz de China")

De acuerdo con la popular expresión en italiano *traduttore traditore*, el trabajo de convertir un texto o un mensaje a otra lengua implica necesariamente un acto de infidelidad y traición al original. En el paso de un idioma a otro hay siempre un margen de pérdidas semánticas, desaparición de sutilezas culturales, distorsiones ideológicas e incluso malentendidos productivos. Figuras académicas como Barbara Cassin y Emily Apter han señalado las complejidades de la intraducibilidad, y han hecho de este término una palanca teórica de gran utilidad. De cualquier forma, sea que nos fiemos o no de los esfuerzos y la fiabilidad de los traductores, el trabajo de estos implica necesariamente la inserción voluntaria de una construcción lingüística nueva dentro de un complejo sistema de interacciones donde se superponen distintos órdenes de interés. Retomando la metáfora mercantil, puede concebirse la tarea del traductor como la de un importador de productos lingüísticos que introduce al interior de un mercado dentro del cual estos circulan y son objeto de transacciones y negociaciones. En esta condición, al igual que en cualquier otro contexto de intereses mercantiles, las motivaciones, los éxitos o los fracasos de sus empresas y transacciones se halla sujeto a fuerzas económicas, culturales, políticas e ideológicas.

En su estudio sobre el papel de las traducciones en la configuración de la literatura argentina del siglo XX, Patricia Wilson observa que dentro de todo sistema literario nacional se encuentran tres instancias: la producción, la tradición y la importación (2004: 23). En el proceso de importación de textos foráneos que entran a un espacio nacional toman parte varios factores que determinan qué textos se escogen, cómo se insertan en el mercado y de qué forma circulan dentro de los espacios sociales. En su proceso de selección no solamente interviene el interés específico del traductor sino también un entramado de "estrategias editoriales" que buscan "modelar una imagen de lo extranjero" y "estrategias de traducción" que revelan "la posición del traductor como portavoz de un grupo social" (2004: 28-29). Como un vector de innovación, la importación de nuevas traducciones en el horizonte nacional puede estar motivada por un deseo de ampliar los repertorios formales, estéticos, filosóficos e incluso ideológicos. En esta medida, puede hallarse impulsada por un interés cosmopolita semejante al que movía a muchos de los escritores modernistas. Pero, como advierte Wilson, la importación de literaturas extranjeras no necesariamente implica una oposición a tradiciones nacionales sino que, por el contrario, puede venir a insertarse en ella para afianzarlas (2004: 23). Traigo a discusión estas ideas porque me parecen aplicables también al caso de Valencia y el contexto de la literatura colombiana de principios del siglo XX. Sus traducciones, planteo, combinan una voluntad de apertura al mundo con una agenda que apunta al fortalecimiento de la tradición conservadora y las estructuras sociales que la sustentan.

Como se ha mencionado anteriormente, para el año de publicación de *Cathay* Valencia ya había consolidado su posición como político y letrado en la élite social colombiana. A finales de la década de 1920, su prestigio como intelectual cosmopolita se hallaba firmemente anclado en el amplio catálogo de traducciones de literaturas europeas que había realizado y que eran objeto de lecturas y comentarios en los círculos letrados nacionales. El deseo de traer al español un texto tan aparentemente alejado del horizonte cultural colombiano de la época no podía afincarse –o al menos no mayormente– en una necesidad de adquirir mayor capital literario. Tampoco es probable que su motivación radicara en ampliar el repertorio de formas disponibles en el campo literario colombiano de la época. Como se ha visto páginas atrás, su recurso a metáforas, metros y esquemas composicionales de uso corriente durante la época demuestra que el interés de Valencia radicaba en "domesticar" textos y temáticas foráneas. Antes que derivar de ellos herramientas de escritura alternativas, su trabajo consistía en adaptar los poemas a una versión esquemática del modernismo y conformarlos con nociones orientalistas preconcebidas. Una tercera opción, que creo más probable, sería la de considerar que Valencia estuvo impulsado por una suerte de "deseo de mundo"–retomando la expresión de Mariano Siskind– que pretendía sintonizar el panorama cultural colombiano con la esfera de la literatura mundial, que el teórico argentino concibe como una "noción vaga y abstracta de uni-

versalidad" mediante la cual los intelectuales latinoamericanos "proyectaban sus esperanzas de modernidad" (2014: 104).[14]

Como importador de textos orientales previamente tamizados por el filtro de la literatura francesa, Valencia cumple la tarea de ampliar el catálogo de objetos literarios foráneos disponibles para el consumo de las élites locales colombianas de principios del siglo XX. En esta medida, su labor como traductor hace efectiva una conexión que vincula el ámbito nacional con un mercado global de cultura que se extiende más allá de las ya transitadas rutas de comercio intelectual con Europa. Así, su intervención replica en la dimensión de los intercambios simbólicos la red de comercio mercantil establecida desde 1565 hasta 1815 por el Galeón de Manila[15] y continuada durante el siglo XIX a través de rutas comerciales que, como recuerda Tinajero, pasaban vía Europa "debido a que las leyes internacionales no permitían que Latinoamérica importara directamente desde Asia" (2004: 12). La noción de conocimiento global y la ampliación del espectro cultural que pretende realizar Valencia se hallan guiados por las líneas de un metafórico mapa Mercator de rutas comerciales de principios del siglo XX. Desde una perspectiva que concibe la literatura mundial únicamente como una práctica ligada a la traducción y circulación de textos en un mercado literario global, puede atribuirse el crédito a Valencia de haber ensanchado los anaqueles de literatura mundial disponibles para el consumo de los intelectuales colombianos y haber ampliado las conexiones entre la poesía colombiana y aquello que Goethe denominaba *Weltliterature*.[16]

Catay, sin embargo, no estuvo destinado al consumo masivo. Por el contrario, desde su prólogo se nos dice que va dirigido a un tipo de lector específico: conservador, nostálgico, elitista. Su autor lo advierte de

---

14 Mariano Siskind define este concepto teórico en los términos siguientes: "*deseo de mundo* or desire for the world that points to the modernization of Latin America in cosmopolitan terms. In this sense, world literature would be a constellation of discourses that invoke a world of literatures, imprecisely defined by a vague and abstract notion of universality, so welcoming to marginal cultures that Latin American writers see it as a blank screen for the projection of their modern hopes" (2014: 104).

15 En su estudio sobre la representación de China en *El periquillo sarniento*, Sandra M. Pérez-Linggi recalca la importancia del Galeón de Manila en la historia del intercambio comercial y cultural entre América y Asia. A este propósito anota que "The most important trade ships between the Americas and Asia went from Acapulco, Mexico, to Manila, Philippines. Mexico was the only nation allowed to trade and the galleons travelled back and forth from 1565 to 1815. Like the European trade companies, the ships brought silk, spices, ivory, and porcelain goods to Mexico, where they were meant to continue to Spain. In turn, the ships took silver from the Americas to Asia" (2012: 65).

16 Esta noción reductiva del concepto de Literatura mundial ha sido discutido por varios críticos, que critican las limitaciones de este acercamiento que la equipara con la circulación de obras en un mercado global. Uno de sus comentaristas más agudos es Pheng Cheah, quien aborda distintas instancias de acercamiento a la idea de *World literature*. A este propósito véase el libro *What is a World: On Postcolonial Literature as World Literature*.

forma inequívoca, al presentarlo como un "libro preterista por excelencia" que "no va destinado a cubistas, ultraístas, dadaístas ni futuristas" (1955: 254). Marcando su distancia con los movimientos de vanguardia que empezaban a tomar vuelo en la década de 1920, se define como una antítesis de ellos. Su público deseado se alinea preferiblemente con una estética decadente y no apuesta por las transformaciones a futuro sino por un melancólico ensueño de eras y territorios remotos. Además de esta actitud de rechazo a las actitudes revolucionarias y rupturistas, Valencia menciona una segunda característica importante en su lector ideal: el refinamiento. En las líneas finales de su prólogo teatraliza una escena en la cual el autor ofrece una tasa de té de "doble infusión" a su a sus interlocutores imaginados. Estos deben ser "aficionados curiosos" que puedan "sentir siquiera un leve dejo de aquel licor de divino aroma que acendró para hombres sencillos la complejidad insondable del Celeste Imperio" (1955: 256). Así como en *De sobremesa* el personaje de José Fernández imagina un "lector artista" como destinatario ideal de sus poemas, Valencia proyecta un receptor que con una sensibilidad delicada y un conocimiento amplio del mundo. En la novela de Silva la exigencia de un público ideal, como bien anota David Jiménez Panesso, tiene como reverso el "público real […] rechaza la sociedad racionalizada burguesa" (1994: 119). El prólogo de *Catay* cumple una función similar: traza una línea divisoria entre aquellos a quienes a se abre y a quienes excluye. Al presentarse como un objeto selecto para "aficionados curiosos" lo equipara a una pieza de colección y delimita su circulación al grupo selecto de individuos con el capital económico e intelectual para consumir productos de lujo. Aunque su formato de publicación no fue el de una edición ostentosa, este fue concebido desde el principio como un libro dirigido a una élite que, si no lo era estrictamente en términos de capital económico, sí debía serlo en términos de capital intelectual.

Patricia Wilson anota que en toda traducción se realizan transformaciones implícitas o explícitas que revelan "la posición del traductor como portavoz de un grupo social que se ha forjado un sistema de representaciones" (2004: 29). Valencia hace visible esta dinámica en la importación de un producto literario de lujo dirigido a intelectuales conservadores con quienes comparte de entrada un bagaje de lecturas, un archivo cultural y una cierta disposición estética. Podría pensarse que, como representante de su clase y avanzado cosmopolita, al añadir una nueva pieza a su colección de traducciones quiere traer un aire de novedad a ese museo imaginario al que abre acceso a sus lectores. La aparición de *Catay*, sin embargo, no aporta nada verdaderamente foráneo ni sorprendente a las estanterías de quienes hubieran podido adquirir este volumen. Dada la compleja historia de las traducciones y retraducciones sobre las que opera para su versión en español, este libro no puede ser considerado verdaderamente como una importación exótica venida de China. Mejor sería mirarlo como un artículo fabricado en Francia que imita y modifica un original exótico del cual se inspira. Lo

que el poeta colombiano importa a este museo imaginario tampoco es una obra china, sino una *chinoiserie* fabricada en Francia a la manera de las imitaciones en porcelana de las codiciadas vajillas chinas que a partir del siglo XVII empiezan a producirse en la ciudad francesa de Nevers. Al igual que los delicados jarrones en loza blanca y azul con ilustraciones de motivos orientales que pudieron haber figurado en los catálogos de importaciones del almacén regentado por José Asunción Silva –y que luego de ser adquiridos por sumas considerables de dinero se exhibían ya de manera frecuente en los salones de burgueses adinerados– *Catay* viene a figurar en el museo poético de Valencia como una exhibición de su capital intelectual y su refinamiento cosmopolita. Se despliega, pues, como un significante de distinción, un objeto más que se añade a las lujosas estanterías que ornan los estudios y los salones decorados de acuerdo con un refinamiento *à la française*. Al igual que Recaredo, Valencia inserta en el decorado de su estudio el libro de Toussaint, y provee al intelectual colombiano de un *chinoiserie* en español para que este también pueda sentir a "orgullo de poseer [esta] porcelana [que ahora puede mostrar en] un gabinete especial, para que viviese y reinase sola, como en el Louvre la Venus de Milo, triunfadora, cobijada imperialmente por el *plafond* de su cuarto azul".

GUILLERMO VALENCIA, EL ORIENTALISMO HISPANOAMERICANO Y LA LITERATURA MUNDIAL

En las últimas décadas el concepto de orientalismo acuñado por Said ha sido objeto de numerosas críticas y revisiones. Estas han venido de varios frentes, uno de los cuales ha sido el de los estudios hispánicos y latinoamericanos donde académicos como Julia Kuishigian, Araceli Tinajero, Silvia Nagy-Zekmi e Ignacio López-Calvo han debatido las particularidades de los orientalismos hispanoamericanos. Sus investigaciones coinciden en señalar la necesidad de diferenciar la vena del orientalismo europeo de los acercamientos a oriente realizados desde territorios periféricos, como es el caso de Latinoamérica. Dadas las particularidades de los países de esta región marcada por un largo período de colonización, sus relaciones con países de Asia y el norte de África no se hallan marcadas por las mismas dinámicas de autoridad, poder y dominación que caracterizaron las prácticas discursivas venidas de Francia e Inglaterra. Kushigian señala como características del orientalismo hispanoamericano su apertura creativa y un persistente diálogo de doble vía entre oriente y el mundo hispánico (1991: 14). Tinajero, por su parte, enfatiza en su desestabilización de las categorías eurocéntricas, su naturaleza ecléctica y su visión plural de las interacciones hispanoamericanas con tradiciones foráneas (2004: 21-31). López-Calvo añade a estas perspectivas la tendencia de estas literaturas periféricas a responder, evitar, o cuestionar la mediación de los centros metropolitanos de los antiguos imperios colonizadores (2010: 5). Con

estas consideraciones en mente, cabe preguntarse: ¿cómo encaja la adaptación al español de poesía china hecha por Guillermo Valencia en el contexto de los orientalismos hispánicos? ¿en qué medida esta obra se adapta o difiere de las características delineadas por la crítica académica? ¿qué hay, pues, de latinoamericano en una obra que se ha propuesto leer como derivación de una *chinoiserie*?

Para asomarse a Oriente, Valencia se sitúa en pleno centro la capital cultural europea. En lugar de evitar o esquivar la mediación de los centros metropolitanos, el colombiano adopta como guía la "traducción" de un orientalista francés a quien atribuye tácitamente una garantía incuestionable de autoridad en la materia. Su actitud eurocéntrica es explícita desde el momento mismo en que emprende su tarea, y se verifica luego en las escogencias léxicas y el uso de referencias culturales de los poemas que vierte al español. No hay en su libro, pues, un diálogo de doble vía con Oriente. Es más, ni siquiera puede afirmarse que Valencia se haya asomado verdaderamente a China, o haya experimentado una curiosidad sincera por conocer su poesía. Lo que le atrae ha sido la versión francesa de esa literatura. Parafraseando un par de versos de Darío, podría decirse que Valencia "amó más que la China de los chinos // la China de la Francia…". Si decide importar a Colombia este objeto cultural es porque aparece frente a sus ojos como un significante de cultura cosmopolita santificado por las autoridades literarias parisinas. No obstante lo anterior, considero importante guardar en mente una de las advertencias que hace López Calvo al marcar el espacio de diferencia de ciertos acercamientos que "while, in their engagement with the 'Orient,' may be reproducing certain imperialistic fantasies and mental structures, typically there is not an ethnocentric process of selfidealization or an attempt to demonstrate cultural, ontological, or racial superiority" (2010: 5). Esta aclaración resulta válida para comprender el volumen de Valencia, cuya construcción de otredad oriental responde a una idealización de signo positivo. A pesar de que su representación de una China antigua, espiritual y misteriosa pueda ser calificada de reductiva y estereotipada, esta es en un sentido general muy elogiosa y no transparenta una voluntad de ejercer ningún tipo de autoridad sobre ese "otro" incomprensible.[17]

En *What is World Literature*, David Damrosch define la literatura mundial como "writing that gains in translation" (2003: 281). ¿Qué ganan los poemas originales en chino, o incluso la antología *La flûte de*

17 En este punto cabe hacer una segunda aclaración sobre la generalización orientalista que se opera en *Catay*. Al final de la compilación de poemas chinos, Valencia añade, sin haber consignado un previo aviso en su prólogo, una sección subtitulada "Temas árabes", en la que incluye cinco poemas cuyo autor no es mencionado. Al poner juntos estos dos espacios culturales incurre en la generalización que Debra Lee-DiStefano denuncia como "lump[ing] together anything East of Europe as oriental" aunque los espacios que se juntan "have little to no cultural similarity" (2012: 21).

Jade, en su traducción al español? En primer lugar, como ya se ha dicho, mediante su adaptación a la estética, el lenguaje y los cánones modernistas, Valencia hace legible para una audiencia colombiana un área de la literatura mundial que, de otra forma, no se había insertado en los mercados locales. El volumen genera así conexiones inéditas y gana una nueva relectura por fuera de sus contextos originales, ampliando en el lugar de su importación el repertorio de temas y estrategias literarias disponibles. Pero más allá de observar qué gana este libro al insertarse el ámbito latinoamericano, quiero reenfocar la pregunta y discutir brevemente de qué forma el archivo latinoamericano de literatura mundial se transforman al recibir este tipo de adquisiciones.

Probablemente, una de las contribuciones mayores del modernismo haya sido la de ensanchar el inventario de lecturas cosmopolitas y reorganizar de forma creativa las bibliotecas tanto reales como imaginarias de los intelectuales latinoamericanos. Rearticulando uno de los postulados de Erika Beckman acerca de la estética del catálogo modernista creo que, si consideramos a los intelectuales latinoamericanos no solamente como consumidores de objetos de lujo sino también de productos literarios e intelectuales, podemos ensanchar su idea del "catálogos de importaciones modernistas" para comprender también la lista de libros adquiridos, traducidos y reseñados como otras manifestaciones alternativas de los inventarios modernistas. Un ejemplo claro de esta adaptación de la noción del "catálogo de importaciones" al dominio de los productos literarios sería el famoso libro *Los Raros*, que funciona claramente como un inventario de lecturas importadas que entra a reconfigurar el canon de la literatura mundial vista desde el espacio latinoamericano. Otro caso en cuestión lo constituye la lista de traducciones de Guillermo Valencia, cuyo inventario puede leerse también como una bitácora de productos intelectuales importados a lo largo de su carrera literaria. Aunque *Los raros* constituye una compilación de semblanzas realizada al cuidado del autor y el índice de traducciones de Valencia solamente ofrece un registro elaborado de manera póstuma en la edición de sus obras completas, estas dos instancias pueden ser leídas como catálogos de importaciones. En esta medida, el concepto de Beckman nos permite interpretarlos como significantes de acumulación, exceso y abundancia que dan cuenta tanto del placer derivado de su consumo/reelaboración como de la obligación que estos sujetos periféricos sienten por afirmar un estatuto de civilización a través estrategias de compensación (2013: 57-58). La ganancia que estos catálogos traen al archivo cultural latinoamericano es la posibilidad de poner a circular una enorme variedad de textos eclécticos capaces de generar una renovada serie de diálogos en los reordenamientos que causan al entrar en las bibliotecas del continente.

Volviendo, finalmente, al caso preciso de *Catay* y tratando de responder a la pregunta de qué hay de propiamente latinoamericano en este ejercicio de adaptación orientalista, puede aducirse que este rasgo se halla, justamente, en su capacidad de enlazar un triángulo de fuerzas en tensión. Conjuga un deseo cosmopolita latinoamericano y un reper-

torio de formas propiamente modernistas con un bagaje de lecturas europeas que asimila como barómetros de civilización, a la vez que intenta ganar una visión de oriente condicionada por unos lentes todavía ligados a un paradigma europeizante. Como un texto que se construye a partir de una intersección de tres distintas áreas culturales y que se halla marcado por las condiciones de circulación geográfica e histórica de los textos con los que dialoga, es un texto que de manera simbólica resume y proyecta las ansiedades latinoamericanas de inserción en los mercados globales de circulación e intercambio.

OBRAS CITADAS

Apter, Emily. *Against World Literature: on the Politics of Untranslatability*. New York: Verso, 2013.
Bai, Li. "Drinking Alone Under the Moon." Keith Holyoak, traductor. *Facing The Moon: Poems by Li Bai and Du Fu. Bilingual edition*. Durham: Oyser River, 2007: s.f.
Beckman, Erika. *Capital Fictions: the Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
Casal, Julian del. *Poesía Completa y Prosa Selecta*. Madrid: Verbum, 2001.
Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. M. B. DeBevoise traductor. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
Cassin, Barbara. *Dictionary of Untranslatables: a Philosophical Lexicon*. Steven Rendall y Emily S Apter traductores. Princeton: Princeton University Press, 2017
Chang, Luisa Shu-Ying. "Las Bellas Infieles: la traducción de la poesía china por Guillermo Valencia." *Monográficos SinoEle*. Núm. 20, 2020: 1044-1056.
Cheah, Pheng. *What is a World? on Postcolonial Literature as World Literature.* Durham: Duke University Press, 2016.
Costas, Analía. "Tradición y traducción en el modernismo hispanoamericano." *1661 Revista de Historia de la Traducción*. 2011. s.f.
Damrosch, David. *What is World Literature*. Princeton: Princeton University Press: 2003.
Darío, Rubén. *Yo soy aquel que ayer no más decía. Libros poéticos completos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.
García Quintero, Felipe. "Para leer a Guillermo Valencia después de Guillermo Valencia." *Kipus: Revista Andina de Letras*. Vol. 22, 2007: 101-115.
García Loesa, Pablo. "El humor crítico de 'La muerte de la emperatriz de china'." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Núm. 80, 2014: 359-376.
Gautier, Judith. *Le livre de jade*. Felix Juven Editeur: Paris, 1902.
Jaramillo Zuluaga, Eduardo. "Guillermo Valencia." María Mercedes Carranza y Pedro Alejo Gómez Vila, directores. *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Casa de poesía Silva, 2009.
Jimenez Panesso, David. *Fin de siglo decadencia y modernidad: ensayos sobre el modernismo en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1994.
Karsen, Sonia. "Guillermo Valencia: El poeta como traductor." *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*. Vol. 40: 349-361.
Kuishigian, Julia. *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991.
Lee-DiStefano, Debra. "Theory, Orientalism and a Perspective on their Place in the Study of Asians in the Americas." Ignacio López-

Calvo, editor. *Peripheral Transmodernities: South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and "the Orient"*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2012: 12-21.

López-Calvo, Ignacio. "Introduction." Ignacio López-Calvo, editor. *One World Periphery Reads The Other: Knowing The 'Oriental' In The Americas And The Iberian Peninsula*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2010: 1-16.

Malatesta, Julián. "Guillermo Valencia y la poesía oriental. Los retozos formales de un modernista." *Revista Poligramas*. Núm. 21, junio 2004: 31-50.

Martí, José. *La edad de oro*. Roberto Fernández Retamar, editor. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

—-. *Obras Completas*. La Habana: Ciencias Sociales, 1967-1975.

Nagi-Zemki, Silvia. "Buscando el Este en el Oeste: Prácticas orientalistas en la literatura latinoamericana." Silvia Nagi-Zemki, editora. *Moros en la costa: Orientalismo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana Verbuet, 2008: 11-23.

Pérez-Linggi, Sandra M. "Saucheofú: Lizardi's Chinese Utopia in *El Periquillo Sarniento*." Ignacio López-Calvo, editor. *Peripheral Transmodernities: South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and "the Orient"*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2012: 62-79.

Quan Tang shi □†□†□ (Beijing: Zhonghua shuju), 282.4282.

Rodríguez García, José María. "Sobre héroes y urnas: Guillermo Valencia, Simón Bolívar y la nación como ruina." *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 35, 2006: 155-194.

Said, Edward W. *Orientalismo*. Maria Luisa Fuentes, traductora. Barcelona: De Bolsillo, 2009.

Saint-Denys, León Hervey de. *Poésies de l'époque des Thang*. Paris: Amyot Editeur, 1862.

Schulman, Ivan. "Sobre los orientalismos del modernismo hispanoamericano." *Casa de las Américas*. Vol. 223, junio 2001: 33-42.

Silva, José Asunción. *Obra Completa*. Madrid: Colección Archivos, 1996.

Siskind, Mariano. *Cosmopolitan desires: global modernity and world literature in Latin America.* Evanston: Northwestern University Press, 2014.

Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano.* West Lafayette: Purdue University Press, 2004.

Toussaint, Franz. *A flauta de jade. Poesias Chinesas*. Mauro de Freitas, traductor. Livraria José Olympio Editora: Rio de Janeiro, 1942.

—-. *La flûte de jade*. Paris: H. Piazza: 1920.

—-. *Le tapis des jasmins*. Paris: Librairie Ferreyrol, 1918.

—-. *Le jardin des caresses.* Paris: H. Piazza: 1911.

—-. *"The Lost Flute" and Other Chinese Lyrics*. Gertrude Laughlin Joerissen, traductora. New York: Elf, 1929.

Valencia, Guillermo. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1955.

—-. *Catay*. Bogotá: Editorial Cromos: 1929.
Venutti, Lawrence. *The Translator 's Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge, 1995.
Wang Yu. *La Réception des anthologies de poésie chinoise classique par les poètes français* (1735-2008). Paris: Classiques Garnier, 2016.
Wilson, Patricia. *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo* XX. Avellaneda: Siglo XXI Editores, 2004.
Yu, Pauline. "Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry." Paul W. Kroll, ed. *Reading Medieval Chinese Poetry*. Leiden: Brill, 2015: 251-288.
—-""Your Alabaster in This Porcelain": Judith Gautier's "Le livre de jade"." *PMLA.* Vol. 122, Núm. 2, 2007: 464-482.
Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976.