

Sobre la traducción de la poesía de César Vallejo

La pregunta y la súplica

Julio Ortega

Uno de los más agudos estudiosos de la difícil escritura de César Vallejo ha participado de cerca en la traducción de poemas de Trilce al portugués y al inglés, al lado de Haroldo de Campos y Clayton Eshleman, notables poetas ellos mismos dotados de una sensibilidad mayor para la traducción. Julio Ortega comparte un fragmento de su libro recién editado César Vallejo. La escritura del devenir.

Me ha tocado colaborar con dos traductores de la poesía de Vallejo, el poeta y crítico brasileño Haroldo de Campos y el poeta norteamericano Clayton Eshleman, ambos de lenguaje metapoético y fervorosos practicantes de la traducción como una forma dialógica distintiva, capaz de recrear un poema ajeno en la lengua propia. Tratándose de traducir *Trilce* (1922), la noción de lengua de nacimiento se torna problemática: estos poemas de Vallejo, en contacto con otros idiomas, han probado su capacidad de demostrar que toda lengua es ajena o, mejor dicho, aprendida. No se deben, como los poemas de Rubén Darío, al “genio de la lengua”, sino más bien, a su materialidad significativa, a su forma, dicción, escritura y coloquio. Es decir, a la duración y el grafismo, que la lengua natural hace funcional y que el poema pone en tensión, crisis y exploración.

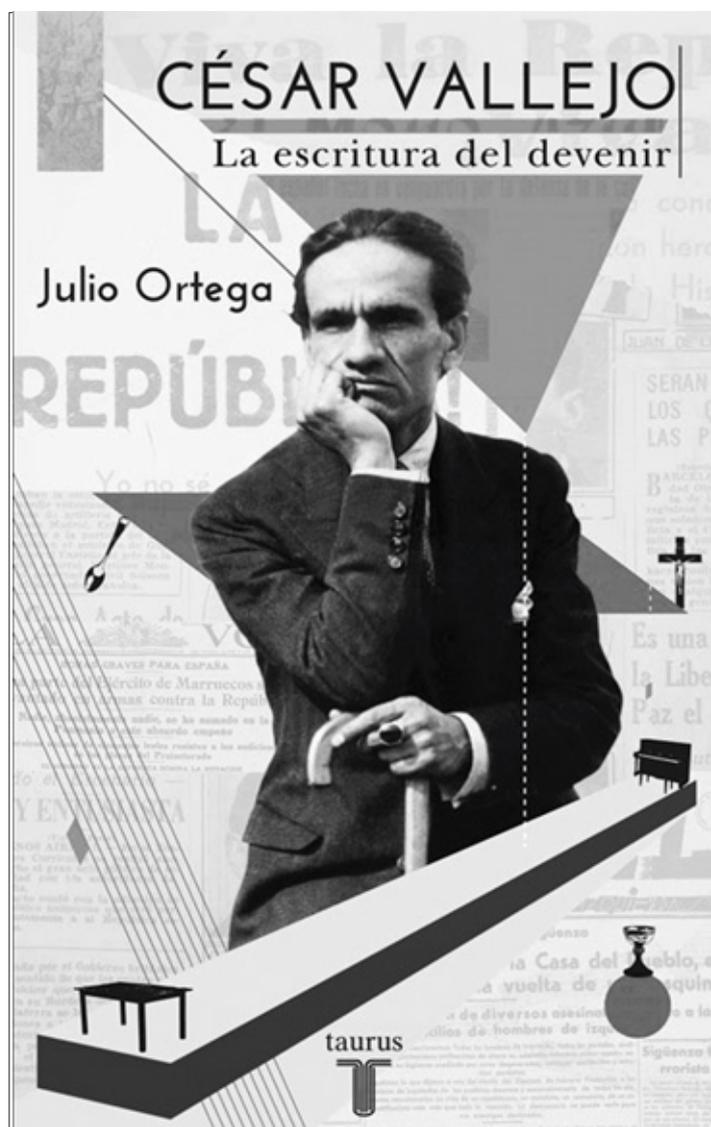
Es cierto que lo que se pierde en la traducción es la poesía, y también es cierto que todas las palabras del poema están en el diccionario salvo la poesía misma. En Vallejo advertimos que desde la función representacional del lenguaje, partiendo del consenso de su referen-

cialidad, el poema desencadena una subversión de lo literal para explorar la materialidad, emotiva y cognitiva del mundo en el lenguaje. No porque crea que el lenguaje es una pérdida de la sustancia sino porque la crítica del lenguaje que le ha tocado vivir (entre la primera posguerra, la crisis del sistema económico y la Guerra Civil española) le impone la urgencia de rehacer el coloquio para situar al lenguaje como una forma de conocimiento de la crisis: si las palabras ya no responden por la historia moderna en ruinas ni por la pérdida del idealismo, las verdades generales y la centralidad del humanismo, la poesía debe responder por la actualidad del futuro. Se trata de una opción política, la de construir la diferencia del lenguaje ante el extravío de los discursos que han perdido horizonte y proyección. Por eso, Vallejo y su poesía están siempre situados: son una demanda de lo específico, que a su vez exige desmontar el edificio funcional de las representaciones y construir las nuevas preguntas, la nueva percepción, capaz de ver mejor y revelar más. No es un mero utopismo voluntarista sino una epistemología forjada desde los márgenes.

nes de la modernidad, desde la búsqueda de una nueva forma heterogénea, y desde el “principio esperanza” en los poderes populares y las lecciones de futuridad. Es, claro, un mapa trasatlántico de corrientes alternas, cuyo lenguaje, puesto al límite, construye a sus próximos interlocutores en los movimientos sociales de relevo. A veces sólo legible en términos de su propio hermetismo, este lenguaje se debe a su consiguiente hermenéutica.

En el mapa trasatlántico del poeta (Lima-París-Madrid), el lenguaje se demuestra libre de las genealogías de agravio y consolación y, más bien, desplegado en su trabajo sobre la actualidad. Es un lenguaje español no del exilio ni de los escritores hispanoamericanos afincados en Europa, sino, más distintivamente, trasatlántico; esto es, de las varias orillas del español como lengua internacional de una actualidad artística, política y comunicacional que se forja en ese crucial periodo parisino de Vallejo. Desde su orilla, Vallejo escribe en un escenario ampliado por el idioma. El desarrollo de la prensa y del género social de la época, la crónica; la convergencia de vanguardia artística y política; la importancia de la traducción y el cine; la revuelta estudiantil contra los saberes arcaicos; el ingreso de las mujeres en

la política crean los géneros urgidos de presente y agudizan el sentido temporal que el poeta busca formular, no sólo para sintonizar con él sino para intervenir, entre opciones y definiciones, en ese paisaje de relevos. Este carácter trasatlántico de su operativo poético hace que su interlocutor implícito sea una figura dialógica correpresentada en el coloquio: a esa instancia se dirige cuando se excusa, a propósito de los burros peruanos: “Perdonen la tristeza”. Escribe, por ello, desde un español acendrado por el aparato retórico conceptista, cuyo modelo es seguramente Quevedo; y en un horizonte del coloquio urbano, empírico y antitético, con regusto paradójico, echando mano al formidable repertorio de los formatos y normas, desde la oratoria sacra y la jurídica hasta la epístola, el acta, el inventario, y explorando siempre las estrategias y texturas del coloquio. Y escribe para un espacio de lectores interpolado por el mismo lenguaje español de su tiempo, que políticamente está comprometido con la crítica de las ideologías del pasado, todas de orden colonial y autoritario; y en movimiento abierto desde la crisis y la crítica, hacia la mezcla, lo heterogéneo y lo mestizo, que es el signo de lo moderno, forjado por el cuestionamiento de las



César Vallejo

formas apolíneas (de la armonía con mayúscula) que en los años de entreguerra han elaborado las nuevas disciplinas sociales y las vanguardias artísticas. La etnología, la crítica a la lírica hecha por Bataille, el negrismo y el culto del jazz, el imaginario caribeño y mexicano, entre otras formas de ruptura estética, alimentan el registro del poeta, que rehúsa las escuelas al uso y demanda una desnuda autenticidad y una nueva representación. Por lo mismo, la actualidad es para Vallejo una forma histórica del futuro. Y la escena trasatlántica, un trayecto de ida y vuelta del nuevo arte y los nuevos públicos, que se proyectan como una matriz de futuridad.

Haroldo de Campos (1929-2003), hacia 1984 pasó un semestre en Austin, como profesor visitante, y entre las varias intervenciones que planeamos juntos, me comprometió en uno de sus proyectos: la traducción al portugués de los poemas de César Vallejo, pero sólo de aquellos que fuesen imposibles de traducirse. Haroldo, que había aprendido chino para traducir a Li Po y entender mejor la teoría del ideograma de Pound, y hebreo para

traducir pasajes de la *Biblia* y adivinar la dicción de Dios, no se iba a amilantar por el hermetismo de Vallejo. De modo que dedicamos varias mañanas a descifrar (o “transcrear” como prefería él) unos poemas de *Trilce*. En un estado de entusiasmo, Haroldo repetía con vehemencia, como un conjuro, nuestro poema favorito, el XXIX:

Zumba el tedio enfrascado
Bajo el momento improducido y caña.

Pasa una paralela a
ingrata línea quebrada de felicidad.
Me extraña cada firmeza, junto a esa agua
que se aleja, que ríe acero, caña.

Hilo retemplado, hilo, hilo binómico
¿por dónde romperás, nudo de guerra?

Acoraza este ecuador, Luna.

Haroldo de Campos produjo, por fin, esta versión:

Zumbe o tédio enfarruscado
Sob o momemto improdutido e água-ardente.

Passa una paralela a passo
ingrato de requebrada linha de felicidade.

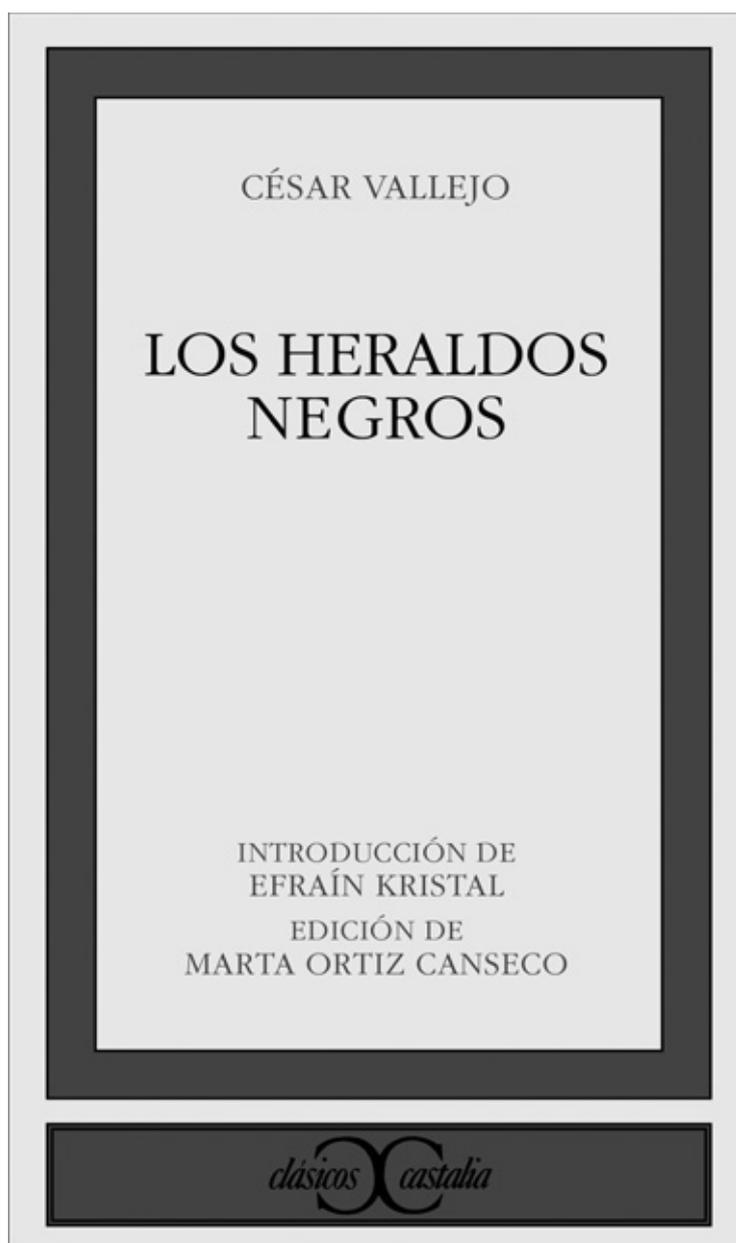
Estranha-me toda firmeza, à beira dessa
água que se afaista, aco que ri, ardente, água.

Fio retemperado, fio, fio binomico,
onde te vais romper, nó, górdio de guerra?

Encouraza este equador. Lua.

La traducción mantiene las cinco vocales del primer verso, y prefiere de las acepciones de “caña” (caña de azúcar, ron de caña o aguardiente) la más metafórica, aunque el juego de figuras polares (líneas paralelas y líneas quebradas, fijeza y agua) es invertido: caña deja las paralelas y pasa a las fluidas. Por lo demás, el poema es en español más hermético y severo, más ceñido y concentrado; en la versión portuguesa resuena más vocálico y aliterativo, quizá más fluido que hierático. El último verso era saboreado por Haroldo gracias a la elocuencia de ese punto seguido, que añade una pausa dramática de admiración. Es una nota por demás vallejana: un punto que resuena mudo.

Clayton Eshleman (1935), poeta y traductor norteamericano, a quien conocí a fines de los años sesenta cuando pasó un tiempo en Lima investigando el español de Vallejo, que traducía mientras controlaba el de-



mótico limeño, vino a Providence, con una beca para traducir *Trilce*, el verano de 1989. Clayton había demostrado ser un traductor capaz de asumir el sistema del poeta que traducía, aprendiendo en el proceso la lengua poética como otro idioma, y había mantenido con *Poemas humanos* un diálogo fructífero, pero *Trilce* fue un mayor desafío. Le advertí que *Trilce* era intraducible incluso al lenguaje español, pero armado de diccionarios y primeras versiones de esos poemas al inglés, trabajamos metódicamente hasta que, quizás inevitablemente, me excusé de la empresa colectiva y quedé en el proyecto de mero responsable de la edición del texto en español, establecido para esa edición bilingüe. Su versión es la siguiente:

Bottled tedium buzzes
under the moment unproduced and cane.

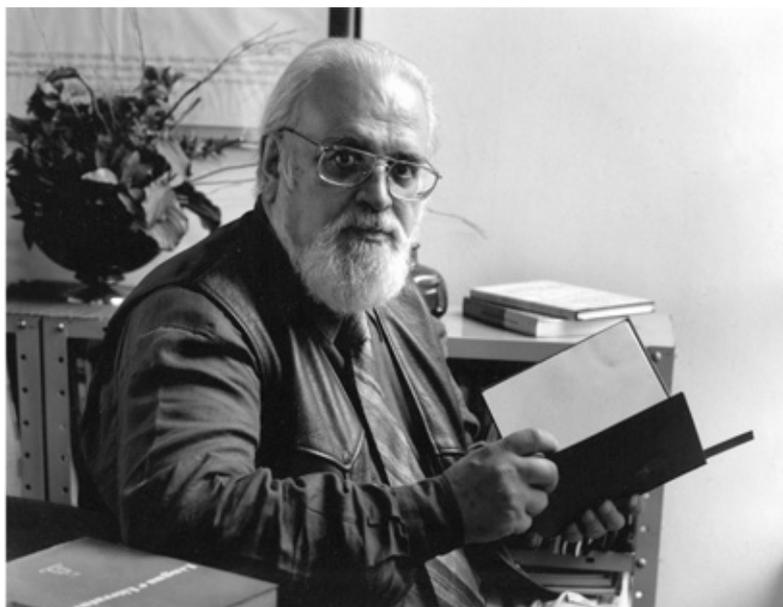
A parallel turns into
an ungrateful broken line of joy.
Each steadiness astonishes me, next to that water
that receeds, that laughs steel, cane.

Retempered thread, thread, binomic thread
—where will you break, knot of war?

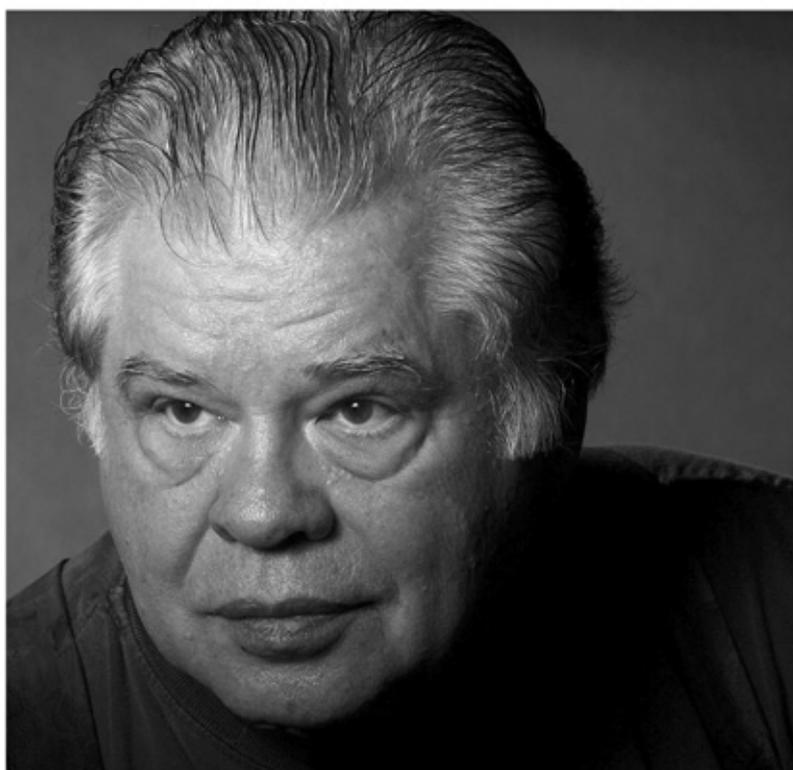
Armor-plate this equator, Moon.

El poema, en inglés, es más activo que en español. Aparece dinamizado por los verbos y, tal vez, termine siendo más extraño en inglés de lo que es en su propio idioma. En cambio, el resonar consonántico del inglés comunica a esta traducción un valor fónico más dramático y ardoroso.

Tal vez el exceso de alusiones en este poema no demande recomponer una figura: no se trata de un cuadro cubista, a pesar de su construcción geométrica. Cabe, por ello, asumir que no tiene otro significado, ni explícito ni latente, que su juego alusivo, el cual, finalmente, es una elisión. La suma de las imágenes, irónicamente, produce una resta: dice más para decir menos. Por ello, podríamos leerlo como una lección de anatomía poética: el poema late insólito y suficiente, pero su drama es la inexorable geometría de lo lineal. En ese sentido, sería un metapoema: su lectura y su traducción sólo pueden ser literales. Su lógica expositiva es impecable, su modo de significación una figura en la corriente del coloquio. Sólo sabemos lo que vemos: un proceso de inminencia que reflexiona sobre su propio enigma. El instante no se produce, se incumple y repite. Recuerda a un poema de la cárcel donde el tiempo es un “Mediodía estancado entre relentes” (*Trilce*, II). Lo que deducimos posee su propia suficiencia: una figura geométrica pasa de línea recta a línea quebrada, en nombre de la felicidad; y el agua que corre y se pierde, burlescamen-



Haroldo de Campos



Clayton Eshleman

te, subsume cualquier firmeza, igualándolas. El hilo de la vida ha hecho un nudo, quizás el lazo amoroso que de dos nombres hace uno, pero irá a romperse pronto. El ecuador es otra línea frente a la luna, que es circular. Protégeme, le pide el poema a esta personificación mítica, donde respira la idea de lo femenino, de lo materno, ante la fatal fijeza de lo lineal, quizá del mediodía solar y su tedio vital. (Otros lectores han visto un relato, en clave, de amor desdichado: la amada se ha ido con otro, la pareja ha terminado; así lo han hecho Marco Martos y Elsa Villanueva en *Las palabras de Trilce*, 1989).

Pero son la pregunta y la súplica, esas convocatorias al diálogo, las que introducen, con el coloquio, la imagen de una temporalidad desanudada. **u**