

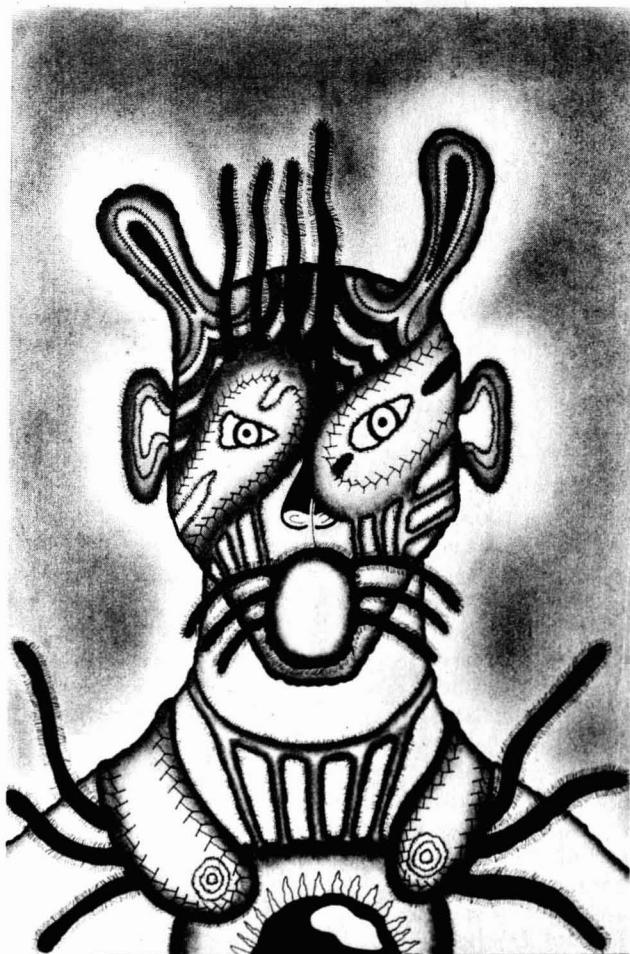
Clayton Eshleman:

traduciendo a Vallejo

Entrevista de Julio Ortega

Después de 16 años de trabajo para verter la poesía de César Vallejo al inglés, el poeta americano Clayton Eshleman, con la colaboración del crítico español José Rubia Barcia, ha concluido una nueva versión de la obra poética póstuma de Vallejo. En 1968 había aparecido en Nueva York una primera muestra de ese extraordinario trabajo en marcha; en 1979, en California, se publicará la nueva y ampliamente revisada versión de una empresa que hoy Eshleman da por concluida y de la cual emerge por cierto, transformado. Sobre ese diálogo profundo entre un importante poeta americano y la obra siempre actual de Vallejo, es esta conversación. Eshleman es autor de más de 20 libros, de poesía y traducciones, y ha sido director de Caterpillar, la más valiosa revista de la nueva poesía americana en la década del 60. Actualmente con una beca Guggenheim estudia el arte prehistórico en las cuevas del sur de Francia.

—Después de 16 años de continuo trabajo has dado por concluida tu traducción de la poesía de Vallejo. Es evidente que esta poesía, que es una de las más va-



15

Traducción del inglés:
Luis Ramos García

lios que se han escrito en español, es también de las más difíciles tanto por su complejo sistema expresivo, sobre todo en Poemas Humanos, como por su pensamiento poético. Es probable que esa doble complejidad no tenga paralelo en la poesía moderna. ¿Cómo ha sido tu experiencia de esta poesía? Al traducirla, ¿cómo has percibido y resuelto la compleja riqueza de ese universo verbal?

—¡Esa es una agobiadora pregunta! Permíteme hacer un comentario breve y luego responder a tu pregunta con un también agobiador poema de Vallejo. No sé qué quieres decir con eso de “complejo sistema expresivo” y con lo de “pensamiento poético” (i.e. la manera como él piensa en su poesía, ya que “poético” es actualmente una palabra muy débil, casi un adorno negativo). Te refieres a estas dos frases como una “doble complejidad” y me parece no percibir lo que evocas con tales frases como duales, aunque en verdad siento que hay una tensión en la poesía madura de Vallejo que sugiere un conjunto de visiones conflictivas. Creo que es posible demostrar que pensamiento *es* expresión y expresión es pensamiento, en Vallejo, que el lenguaje está demostrando constantemente lo que el pensamiento es, y que el pensamiento está constantemente a merced de lo que el lenguaje puede hacer.

Creo que la “doble complejidad” (sin importar si la consideramos como dual o integrada) tiene sus paralelos, si bien en otros terrenos, dentro de otras obras poéticas del siglo XX, por ejemplo me vienen a la memoria Pound, Stevens, Williams, Artaud y Paul Celan, ciertamente Gertrude Stein y, más recientemente, Charles Olson. Me doy cuenta de que toda una gama de disensión puede ser agitada al mencionarse este grupo tan heterogéneo, pero me parece que todos esos poetas, en el mejor de los casos, están a la merced de sus propios recursos lingüísticos, con lo cual quiero decir también que carecen del soporte de un dogma que los apoye. Vallejo, más que los poetas mencionados, encara, sin dogma, a la muerte como a una zona que separa dos regiones adyacentes, y como nada. Pienso que es este núcleo en su poesía, o digamos este vórtice, lo que da a su lenguaje su contorsión o incesante arabesco.

Tal vez ambos tengamos en mente el siguiente poema como un ejemplo de la complejidad de Vallejo:

A lo mejor, soy otro; andando, al alba, otro que
marcha
en torno a un disco largo, a un disco elástico;
mortal, figurativo, audaz diafragma.
A lo mejor, recuerdo al esperar, anoto mármoles
donde índice escarlata, y donde catre de bronce,
un zorro ausente, espúreo, enojadísimo.
A lo mejor, hombre al fin,
las espaldas ungidas de añil misericordia,
a lo mejor, me digo, más allá no hay nada.

Julio Ortega (Perú, 1942) ha escrito varios libros de ensayos, novela y poesía. Ha desarrollado, además, una espléndida labor como antólogo. El Fondo de Cultura Económica acaba de poner en circulación su libro *La Cultura Peruana*.



Me da la mar el disco, refiriéndolo,
con cierto margen seco, a mi garganta;
¡nada, en verdad, más ácido, más dulce, más
kanteano!

Pero sudor ajeno, pero suero
o tempestad de mansedumbre,
decayendo o subiendo, ¡eso, jamás!

Echado, fino, exhúmome,
tumefacta la mezcla en que entro a golpes,
sin piernas, sin adulto barro, ni armas,
una aguja prendida en el gran átomo...
¡No! ¡Nunca! ¡Nunca ayer! ¡Nunca después!

Y de ahí este tubérculo satánico,
esta muela moral de plesiosaurio
y estas sospechas póstumas,
este índice, esta cama, estos boletos.

Sabe Dios cuántos puntos de vista pueden ofrecerse al explicar este poema. Parece empezar imitando el "Je est un autre", de Rimbaud y perseguir hasta el fin las agitaciones que tal aseveración producen en el ser íntimo de Vallejo. Inmediatamente él descubre a ese otro moviéndose alrededor de su propio respirar, de su diafragma o centro anatómico, pero entonces retorna al "yo" como si fuera tan estable como el otro. Me parece que las series que la primera estrofa estructura están bloqueadas en ambos sentidos de la palabra "bloqueado", debido a la aserción al final de la estrofa que "más allá no hay nada". Pensé en este poema como una especie de respuesta a tu pregunta, ya que su complejidad elíptica parece ocurrir como una reacción al hecho de tomar "más allá no hay nada" muy seriamente, por ejemplo, la falta de un verbo copulativo en la línea 5 (menos áspero, tengo entendido, en español que en inglés), y la oscura transformación del hablante a "un zorro ausente, espúreo, enojadísimo", en la siguiente línea, parece demostrar el impacto de esta nada.

El poema llega incluso a ser más complicado en la segunda y en la tercera estrofa. Vallejo parece haber tenido en mente la proposición de Kant de que la realidad objetiva puede ser conocida sólo en cuanto se conforme a la estructura esencial de la mente inteligente, y se consuela hasta cierto punto con la posibilidad de que su aliento/habla ("garganta") vaya al encuentro y se engrane con lo que parece estar fuera de él. Sin embargo el "otro" se presenta inmediatamente otra vez, más como un vecino que como un "otro" místico y la relación sugerida en las primeras tres líneas de la estrofa es sofocada por la implicación de que él no puede conocer el sudor de otro y que ningún suero puede esencialmente compensar, en subida o caída, lo que él es. Es esta compleja maraña de escapes bloqueados la que le conduce a imaginarse muerto y regresando a la vida de menguada utilidad, en la tercera estrofa.

No es mi intención tratar de explicar el poema en su totalidad, antes bien indicar parte de mi lectura del mismo, la cual ha influenciado, sino determinado, la traducción en sí. Debo ser honesto aquí: no sabía lo que menciono arriba mientras traducía el poema, y ya que la presente traducción es un esfuerzo mancomunado con José Rubia Barcia, tanto su intelecto como el mío figuran en la versión final— y es sólo hasta cierto punto que nuestra interpretación de un poema influyó en cómo lo presentaríamos en inglés. Con mayor frecuencia nos movíamos intuitivamente con el lenguaje, procurando sonar en inglés tal como Vallejo sonaba en español, sin entender completamente lo que él estaba diciendo. Haberle entendido enteramente habría sido cercenarle algunos de sus miembros oscuros para acomodarle a una explicación. Me parece que un poeta es grande en la medida que es penetrable y, al mismo tiempo, propone ignotas posibilidades al lector. Una vez que uno puede ver a través de un poeta (o por otro lado, si él es completamente oscuro), tal "grandeza" escapa al lector. Estoy consciente de que esto trae a colación el espinoso asunto de hasta dónde el traductor es responsable por pronunciarse sobre el significado de su original, pero como tú ves, preferiría, en el caso de Vallejo, tratar de entender pero no insistir en entender. Tal posición es posible porque no estábamos haciendo una traducción interpretativa sino más bien una flexible, precisa y literal.

—Es obvio que sólo otro poeta podría asumir la empresa y el riesgo de traducir a César Vallejo al inglés. Tu relación con Vallejo ¿supone de parte tuya alguna identificación o aproximación a la poética vallejiana? ¿Qué es lo que más te ha conmovido de esa aventura poética radical?

—En 1962, en Kyoto, Japón, cuando por primera vez emprendí seriamente la traducción de Vallejo, supongo que fui llevado por la intuición de que su experiencia era, en cierto modo, similar a la mía al punto de que él hablaba de la lucha por expresarse, lo que en ese momento sólo yo podía sentir. Esto es, andaba entonces sacudido por problemas tales como la relación entre la energía sexual y la creativa, y el cómo uno se escapa de sí mismo, el cómo uno encuentra una salida en la muralla con la que la familia y la educación nos rodea. Por un lado, Vallejo parece un hombre bloqueado en su poesía madura i.e. póstumamente publicada; no obstante, el grado con el que él permite a la ansiedad sexual y a sus ramificaciones informar a su intelecto, dada su educación y época, es extraordinario, y, una vez que empecé a comprender lo que Wilhelm Reich decía, me di cuenta que Vallejo andaba por buen camino, que la batalla del deseo, del dónde, cuándo y cómo expresarlo, debía ser ganada en el poema tanto como en la vida diaria de uno. Por otro lado, Vallejo me pareció en 1962 como una persona consciente de lo que ocurría fuera de él, y susceptible no sólo a los problemas sino tam-

bién a la visión de que cualquiera que fuere el problema, era sólo real en el momento del acto creativo cuando era puesto frente a sus dilemas personales *i.e.*, no sólo en el asunto de la ansiedad sexual sino además en el del morir. La distinción que aquí quiero hacer es que mientras yo me identificaba con Vallejo sabía que tal identidad era un magro ejemplo de lo que él mismo había realizado, y esa pobreza fue un catalizador: quería superar tal identificación, quería trepar al ramaje extendido al que su tronco conducía.

En la primavera de 1963 estaba cerca de completar el primer borrador del primero de los dos libros publicados póstumamente (entonces conocido como *Poemas humanos*) cuando experimenté una extraña ocurrencia. Después de trabajar toda la tarde en un café de Yorunomado, me dirigí hacia una fábrica de cerámica donde enseñaba inglés como segunda lengua una vez por semana. Cuando tenía cosas para llevar en mi motocicleta las ataba con un cordón a la plataforma trasera del asiento. Esa noche, como siempre, así lo hice y até mi cuaderno de notas lleno de poemas, mi diccionario y una copia de *Poemas humanos*, cuando dejé la fábrica. Ya estaba oscuro y la callejuela estaba po-

brememente iluminada. No habría manejado más de 100 yardas cuando escuché una voz, en japonés, que gritaba "¡Oiga, algo se le ha caído!". Viré bruscamente —la plataforma estaba vacía—, incluso el cordón había desaparecido. Paré y desanduve la distancia recorrida. Nada. Busqué a la persona que había llamado. Nadie estaba allí. Mientras caminaba en la oscuridad un perro, flaco y grande, empezó a seguirme muy de cerca —me acordé entonces de esos perros parias mexicanos, y eso proporcionó una especie de identidad misteriosa a este animal. ¿Sería peruano? ¿Sería... Vallejo? Regresé al siguiente día cuando estaba claro y por supuesto no había ni trazas de las cosas que había extraviado.

Cuento la historia por dos razones: primero, me sugirió la idea que Vallejo me estaba perturbando en una forma que me hallaba incapaz de raciocinar en ese momento; que mi interés tocante a su poesía era más profundo que la traducción puramente lingüística que trataba de llevar a cabo. En segundo lugar, fue el presagio de que yo habría de ser verdaderamente probado por el proyecto, que una y otra vez iba a ser maltratado y casi derrotado, y que, para completar el proyecto que iba a tener que au-





César Vallejo

mentar mis propios recursos: iba a tener que crecer y cobrar las fuerzas suficientes para superar lo que Vallejo (y más tarde, su viuda) puso en mi camino.

Siento ahora que he completado un aprendizaje de 16 años, junto con Vallejo, del arte de la poesía, y eso es lo que me conmueve más, que él pudo ofrecerlo y que yo pude tomarlo y llevarlo a su término.

—Hace algunos años publicaste *Human Poems* (Grove Press) y los críticos observaron algunos errores tuyos pero también el hecho más importante: que habías logrado comunicar en inglés la extraña fuerza orgánica del pensamiento poético vallejian. ¿En qué se diferencia tu nueva versión de aquella edición? Y también: ¿cómo ha sido tu colaboración con Rubia Barcia?

—La retraducción, hecha con José Rubia Barcia, es al mismo tiempo más completa, pulida, fiel, y presenta a un Vallejo más preciso y oscuro que mi versión de 1968. En los años sesentas, me aproximé a Vallejo como un hombre entra a una selva armado de un cortaplumas. No tenía ni idea en lo que me estaba metiendo y las personas a las que pedí ayuda, me despistaron más de lo que en realidad me ayudaron —principalmente porque ninguno de nosotros creía lo suficiente en la originalidad de Vallejo como para seguirlo, paso a paso, como una receta, hasta el final. Todo esto se complicó por el hecho de que no sólo no tenía un texto preciso (utilicé cuatro ediciones diferentes), sino que además todos los textos compuestos tipográficamente, se sabe ahora, fueron uniformados, con considerables modificaciones, con los textos mecanografiados y corregidos de Vallejo, sólo posibles de conseguir en la edición de Moncloa, publicada en 1968. Para cuando conocí a Barcia en 1971, ya estaba preparado para trabajar con alguien en una co-traducción y tuve mucha suerte de hallar a Barcia, cuya escrupulosidad, honestidad e inteligencia literaria nos permitió mantener la versión inglesa más cerca de lo que Vallejo decía en español y desarrollarla con menor torpeza. Déjame dar, como un ejemplo, primero la versión de 1968 y luego la de 1978 del soneto "Intensidad y altura" (Intensity and Height):

I want to write, but it comes out spume,
I want to say so much and I stick;
there's no cipher spoken not a sum,
no pyramid written, without neck.

I want to write, but I feel myself, puma!
I want the laurel but I'm wreathed in garlic.
There's no cough spoken that doesn't end in
mist,
no god or son of god, without evolution.

Let's go then for this and feed
on grass, weep meat, groan fruit,
our melancholy soul canned.

Let's go! Let's go! I'm hit;
let's go drink that already drunk,
crow let's go fecundate your mate.

Esa es la versión de 1968. La siguiente versión es lo que Barcia y yo hemos hecho después de nueve borradores:

I want to write, but out comes foam,
I want to say so much and I freeze;
there is no spoken cipher which is not a sum,
there is no written pyramid, without a core.

I want to write, but I feel like a puma!
I want to laurel myself, but I stew in onions.
There is no spoken cough, which doesn't end in
mist,
there is no god nor son of god, without unfolding.

Let's go, then, through this, and eat grass,
the flesh of sobbing, the fruit of groaning,
our melancholy soul preserved in jam.

Let's go! Let's go! I'm wounded;
let's go drink that already drunk,
let's go, raven, and fecundate your rook.¹

La versión de 1968 no es mala, pero en el ritmo y en el sonido es incoherente comparada con su original, y en varios puntos deja de reproducir tanto la riqueza como la obscuridad del español. Unos pocos ejemplos: "cogollo", en la cuarta línea, significa, en su sentido más amplio, el corazón de una col, el brote de una planta y la cumbre de un pino. En su contexto, creo que se refiere a la parte sobre la cual la pirámide está basada, la que la hace coherente. Que yo sepa, no hay una sola palabra biológica en inglés para este sustantivo, y escribir "there is no written pyramid, without a cabbage heart" es restrictivo en el sentido que "cogollo" no es. Obviamente, entonces, uno no puede corresponder el español palabra por palabra —un apuro constante al traducir a Vallejo. En 1968 escogí "neck", con la esperanza de evocar una fuerza que, en la mente del lector, vincularía la pirámide a su tierra, tal como el corazón de una col une la cabeza de la misma a sus raíces enterradas. Pero la mayoría de los lectores, decidí, no sabrían dónde colocar el cuello dado que el contexto en sí no señala abajo, hacia la base de la pirámide. "Core" no es completamente satisfactorio porque le falta el enlace cabeza-raíz de "cogollo". Sin embargo, retiene un poco más del significado vallejian y es menos vago que "neck".

En la séptima línea hay lo que parece ser un neologismo, "toz", combinación de "tos" (cough) y "voz" (voice)". A pesar de que no uniformé la palabra, tal como dos de mis ediciones en español lo hicieron, en 1968 carecí del ánimo para tratar de encontrar su equivalente en inglés, así parecía un

error tipográfico en la edición de Grove. En la traducción de 1978 hemos mantenido todos los neologismos y faltas ortográficas de Vallejo, algunos de los cuales son probablemente errores tipográficos, y hemos tratado de encontrar sus correspondientes en inglés. Algunas veces hemos hecho un buen trabajo y, otras veces, tal como en "coughv", hemos indicado un paralelo; aproximado sin ser capaces de crear una palabra que sólo lleve la peculiaridad expresiva sino también el encabalgamiento del significado.

Finalmente, en 1968 no sabía que "cuerva", en la última línea del poema, era algo más que simplemente la hembra del "cuervo". Se indicaba en todos mis diccionarios que existe una confusión entre cuervo (raven), corneja (crow), cuervo europeo (rook) y el grajo (jackdaw) en ambos géneros, pero no pude entonces imaginar las dos palabras como algo diferente a un cuervo y a su compañero —lo cual no es un error de traducción, pero que no trae a colación el juego vallejiano de cuervo/cuerva en español. En mi frustración por conseguir una línea que me gustara, también aceleré el ritmo del verso en 1968, colocando el acento significativo sobre "fecundate" en vez de en "raven" y "rook".



—Juan Larrea me decía hace poco que ha concluido su propia edición de la obra poética completa de Vallejo, la que revisa la edición facsimilar de Moncloa. Es claro que los textos de Vallejo, póstumos los más importantes, requieren una edición crítica. ¿Cómo has resuelto tú estos problemas textuales?

—La edición de Moncloa de 1968 (Lima) se presenta como la *Obra poética completa*, y en el caso de casi toda la poesía publicada póstumamente provee lo que parecen ser las copias finales mecanografiadas de Vallejo, muchas de las cuales están excesivamente corregidas a mano. Estos fascículos están reproducidos dando cara a sus equivalentes ya impresos. Cuando Barcia y yo hicimos los primeros borradores de nuestra presente traducción, asumimos que el texto compuesto tipográficamente seguía fielmente los fascículos. Sin embargo, cuando, en una etapa más tardía de la traducción, estudiamos los fascículos para proveer en nuestras notas una traducción del material que Vallejo había tachado, especialmente notó Barcia que había una progresiva inconsistencia entre lo que Vallejo había escrito en realidad y lo que el texto impreso reproducía. Descubrimos que el texto tipográfico, en la mayoría de los casos, continuaba siendo fiel a las ediciones previas publicadas póstumamente y, sólo ocasionalmente, reproducía las idiosincrasias de la composición de Vallejo. Alrededor del borrador 16 (basado en el hecho que mi versión de 1968 era el noveno borrador) nos dimos cuenta que debíamos hacer caso omiso del texto impreso y prestar atención exclusiva al fascículo de la copia mecanografiada de Vallejo. Al hacer eso, nos dábamos perfecta cuenta de que, al seguirle al pie de la letra, estaríamos reproduciendo por ejemplo algunas faltas ortográficas involuntarias tanto como algunas intencionales. Hacer esto era preferible a traducir de un texto ya impreso con el que Vallejo no tenía nada que hacer y que además cubría muchos de los *divine particulars* los cuales dan a su poesía su inimitable sello.

Una vez que tomamos la decisión de seguir la propia copia original de Vallejo, fuimos estimulados con la confianza de que con lo que estábamos batallando era al menos basado exactamente en lo que Vallejo había escrito, y creo que esta certeza nos capacitó para proceder a la confección del borrador 19, el cual nos pareció ser lo mejor que podíamos producir.

Debo también mencionar que el trabajo erudito de Larrea publicado en *Aula Vallejo* 11-12-13 sobre el ordenamiento de los poemas sin fecha (anteriormente la primera mitad de los *Poemas humanos*) debido al cual, él descubrió el propio título de Vallejo —*Nómina de huesos*— fue de gran ayuda, tanto como las respuestas de Larrea a nuestras averiguaciones sobre las palabras esotéricas y peruanismos.

—En la experiencia práctica de la traducción de una poesía como la de Vallejo, sin duda que has podido cotejar, valorar y precisar las distintas teorías so-

bre la traducción. George Steiner ha hecho en After Babel una ilustrativa exposición sobre el tema. Por tu parte, ¿cuáles son tus propias conclusiones? ¿Compartes la percepción, más libre, de Pound ante la traducción?

—No conozco el libro de Steiner y si es verdad que he leído un número de traducciones de Pound, también es verdad que nunca he estado al tanto de una teoría particular de la traducción de parte de Pound. Las propias traducciones de Pound se mueven entre la retórica arcaica y los coloquialismos contemporáneos; a veces trabajan bien, a veces no. Algunas de sus versiones provenzales son pálidas comparadas con las de Paul Blackburn; aunque no sé chino, sospecho que sus versiones chinas (basadas en versiones italianas creo), a pesar de ser tan cautivadoras en inglés, poseen mucho de interpretación. Tal vez sus libertades pueden parcialmente ser justificadas sobre la base de que existe una gran distancia entre el chino y el inglés en lo que respecta a la gramática y al significado: menos distancia hay entre las lenguas romances. Con todo, creo que las versiones de Pound están dirigidas hacia una traducción interpretativa mientras que las nuestras apuntan hacia lo que ya he descrito como una traducción precisa y literal pero flexible.

Nuestro método en la retraducción de 1978 ha sido el trabajar dura y constantemente el borde literal de lo que Vallejo dice y, al mismo tiempo, ser lo menos interpretativos como fuere posible. No nos vemos recreando un texto en inglés; más bien, esperamos estar haciendo uno en español visible al lector en inglés. Nuestra meta ha sido ejecutar una traducción que pueda leerse como gran poesía en inglés mientras que al mismo tiempo sea exactamente lo que Vallejo dice en español. Obviamente, esto no es del todo posible. Nuestro deseo de ser responsables, ante todo, a la exacta palabra y significado de Vallejo no nos permitirá distorsionar un puñado de poemas rimados a fin de encontrar la rima en inglés. Hay también cientos de situaciones en las cuales una selección debe ser hecha, tal como entre “skull” (cráneo), “helmet” (casco) y “hoof” (casco animal), en el caso de “casco” en el poema que empieza: “Un hombre está mirando a una mujer”. El contexto ayuda, pero advertimos que no es asunto de encontrar la palabra en inglés que duplique el significado de Vallejo, sino en seleccionar un estrato de significado de una palabra que Vallejo decidió usar porque significaba muchas cosas.

—*¿Qué significa una poesía como la de Vallejo para un poeta norteamericano? Aunque Vallejo no tiene en USA la popularidad de Neruda, parecería que algunos poetas descubren en su poesía algún indicio, modelo o lección. ¿Crees que Vallejo puede ser una presencia importante en la actual poesía americana?*

—Me supongo que la poesía de Vallejo tiende a hacer sentir, a un cuidadoso poeta-lector norteamericano, que es demasiado racional, demasiado

descriptivo, demasiado involucrado con las cosas, que no tamiza su experiencia a través suyo con la suficiente minuciosidad, y, que no ha sufrido a través de otros al punto de que pueda, en su poesía, hablar por el hombre. Vallejo emerge de una situación en el Perú, a principios de siglo, cuando el poeta era aún visto por un lado como una clase de bardo exaltado cuyas palabras se dirigían a la belleza y a la verdad, y por otro lado, cuando se esperaba que su poesía no interferiría con lo que realmente estaba pasando en el mundo. Al rechazar la tradición elitista de muchos de los poetas modernistas y postmodernistas, Vallejo se situó entre la presión de la palabra exaltada y la palabra prohibida, y creo sinceramente que él utilizó esta presión, o mejor, la transformó en su propia y personal forma de tensión. Ya que nosotros carecemos de tal situación, es probable que Vallejo nos parezca singularmente original y que no podamos hacer genuino uso de su poesía sin entender antes sus raíces.

Personalmente no siento la presencia de Vallejo en el panorama contemporáneo norteamericano. Pero tampoco siento la presencia de Rilke o Artaud, de manera que la ausencia de Vallejo no puede significar nada en particular. Por supuesto que hay mucha gente, además de mí, quienes lo han traducido, pero noto que su poesía ni siquiera parece afectada por Vallejo. Creo que todos los grandes poetas rayan en la imposibilidad de ser asimilados (en oposición a absorber), y que nunca pueden ser descompuestos a fin de ser tajados y repartidos por el conjunto de hambrientos poetas en cualquiera o varias épocas. La mayoría de la gente que quiere escribir poesía son vagabundos que tratan de engancharse a un tren que pasa, es decir, un gran poeta pasa y la mayor parte de esperanzados poetas logran acoplarse al treintavo vagón que pasa zumbando. Lo que consiguen en el vagón treinta es un estremecimiento distante de la locomotora y, como todos sabemos, al tiempo que el tren entra en la próxima estación, los imitadores han engalanado tanto los vagones 30 y 50 que la locomotora es sólo esta jadeante energía, un poco fuera de la vista de la audiencia que se ha congregado en la estación conveniente. La locomotora se queda ahí, desatendida, mientras la familia (la audiencia) colma de cumplidos a sus familiares (los imitadores). Bien puede uno preguntarse el por qué habrían de correr hacia la locomotora y saludarla. No hay un encanto reflejado en elogiar la energía.

—*Como poeta tú pareces haber optado por una corriente subterránea de exploración que de alguna manera vincula a Blake, Artaud y Vallejo. Conozco tu poesía desde tus días limeños de 1966, y me consta que en su evolución y madurez esa relación es importante. ¿Qué significa esa tradición heterodoxa para ti?*

—En Kyoto, cuando me esforzaba para transponer el intrincado español de Vallejo al inglés, cada vez más tenía la sospecha de que estaba en pugna

con el hombre más que con el texto, y que esa lucha era la cuestión de si llegaría a ser o no un poeta. El hombre con quien estaba luchando no sólo no quería que sus palabras fueran transformadas de una lengua a otra, sino que además parecía como si no quisiera ser transformado él mismo. Empecé a darme cuenta que al trabajar sobre Vallejo, yo había cesado simplemente de ser lo que era antes de venir al Japón, de que tenía ahora una visión breve de otra vida, una vida que habría de crear en vez de recibirla, y que ese otro hombre con el que luchaba era el viejo Clayton que se resistía al cambio. El viejo Clayton quería continuar viviendo en su blanco mundo Presbiteriano de "luz" —no luz en verdad, sino la "luz" del hombre asociado con el día/ la claridad/ lo bueno y, la mujer asociada con la noche/ lo opaco/ lo malo. La oscuridad que empezaba a hacerse sentir en mi sensibilidad podía ser vista como la disolución de esa luz.

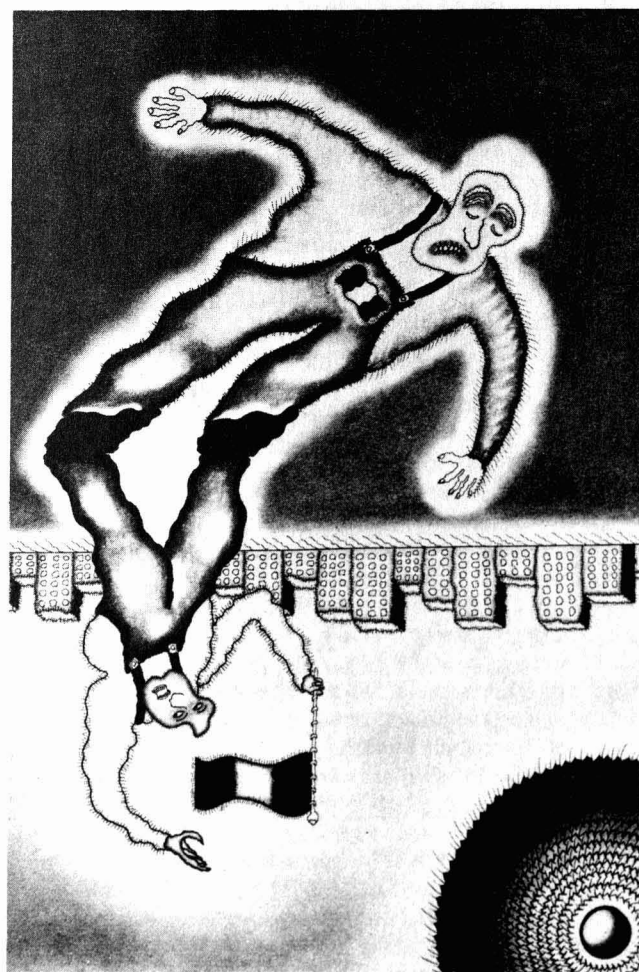
Para descubrirme a mí mismo, la poesía de William Blake también llegó a ser muy importante. Quería conversar con Blake y sabía que no podía hacer esto en el sentido de Clayton hablando con William, sino que podría ser capaz de hacerlo sólo si creara una figura de mi imaginación. No era

realmente el mismo Blake al que buscaba, sino a la imaginación que él creó y denominó *Los*. En la segunda mitad del único poema que acabé a completa satisfacción cuando vivía en el Japón, me imaginé a mí mismo como una clase de Jacob, sin ángel, luchando con una figura de un alfabeto extraño, tratando de arrebatarle su significado: pierdo la lucha y me encuentro en una plataforma de harakiri en el Japón medieval, siendo condenado por Vallejo (ahora en el rol de un *Karo*, o señor feudal) a desentrañarme con mis propias manos. Así lo hago, cortando mis lazos con la "otorgada vida" y liberando una figura parecida a *Los*, llamada Yorunomado (en honor al café de Yorunomado, que significa "Ventana de la noche", mi lugar de trabajo por dos años) la cual había estado hasta ese punto encadenada a un altar en mi plexo solar. En 1964 el fruto de mi lucha con Vallejo no fue una traducción lingüística con éxito, sino un imaginativo avance en el cual una tercera (o al permitir el rol de Blake en el proceso) o una cuarta figura emergieron de mi correspondencia con el texto. Si hubiera gastado a Vallejo en una versión final en inglés en ese entonces, Yorunomado no habría sido revelado. El se convirtió en mi guía en el proceso de diez años hacia el desarrollo de una "vida creada", anotado en el poema-libro, *Coils*.

Decidí traducir algo de la poesía de Artaud escrita en los últimos años de su vida (1945-1948) en 1970, luego de leer algunas cortas secciones de su *Artaud Le Môme*, traducido por Naomi Greene en su libro sobre Artaud, *Poet Without Words*. Inicialmente me interesó debido a su deseo de interiorizar su sufrimiento, de explorarlo, en vez de encajullarlo y esperar la mariposa. Dada esa imagen, estoy tentado de decir que Artaud se canibaliza a sí mismo en su propio aposento de oruga, aunque el alcance del hombre, su sensibilidad hacia energías fuera de él y su tierno deseo por la tierra, sin el intermediario de la civilización, le traen directamente al "progresivo frente de la realidad" (Olson). Y su cólera, magnífica y hermana de *Rintrah* de Blake, participa en el pathos del sufrimiento europeo de los primeros años del cuarenta. Artaud es el poeta enteramente vulnerable de nuestro tiempo, el guante de un Rabelais vuelto al revés tratando de filtrar todo a través de él a fin de ser convertido en la pura nada. Unos años después que empecé a leer y traducir a Artaud, me topé con el *Rabelais and His World* de Mikhail Bakhtin.

El libro de Bakhtin me dio lo que *The Function of the Orgasm* de Reich me había dado hace diez años: una afirmación, desde otra dirección, de que alguien había ensayado teóricamente lo que yo había experimentado y escrito en mi poesía.

No sólo Artaud, sino hasta cierto punto Vallejo y Blake pueden ser recordados en las siguientes palabras de Bakhtin: "Degradación aquí significa bajar a la tierra, el contacto con la tierra como un elemento que devora y da a luz al mismo tiempo. De-



gradar es enterrar, sembrar, y matar simultáneamente, para procrear algo más y mejor. Degradar también significa el ocuparse del más bajo estrato corporal, la vida del estómago y de los órganos reproductivos; en consecuencia se refiere a los actos de la defecación y la copulación, la concepción, el embarazo y el nacimiento. La degradación cava una tumba material para un nuevo nacimiento; no sólo tiene un aspecto negativo, destructivo, sino también uno regenerante. Degradar un objeto no implica simplemente arrojarlo al vacío de la inexistencia, a la absoluta destrucción, sino conducirlo hacia el estrato reproductivo más bajo, la zona en la cual la concepción y el nacimiento ocurren. El grotesco realismo no conoce otro nivel; es la fructífera tierra y la matriz. Siempre está concibiendo."

—Frente al predominio de una poesía coloquial y testimonial en la mayoría de poetas norteamericanos del hoy, la poesía de Vallejo —por su textura compleja, que da forma a los dramas de la conciencia moderna en sus desgarramientos— ¿no crees que aparece como un tanto exótica o extemporánea? ¿O la poesía de Vallejo se vincula a la exploración de otros poetas americanos?

—Una vez más, no creo que la poesía de Vallejo

sea una frontera en las exploraciones de mucha de la poesía norteamericana; sin embargo, tampoco creo que sea exótica o extemporánea. Mantiene escasa conexión con la franqueza de William Carlos Williams y la clase de poesía que ha influenciado, pero este es sólo un aspecto de la poesía americana del siglo veinte. Stevens, Hart Crane y Louis Zukofsky son una parte de nuestra experiencia y poetas tan diferentes y no-coloquiales como Robert Duncan, Theodore Enslin y Larry Eigner son parte de un sentido des envolvente de lo que la poesía norteamericana es en la actualidad.

Vallejo no es exótico o de otra época debido a la gran cantidad de contradicción, coherencia e incoherencia que él dejó intervenir en su trabajo. Y Blake nos es contemporáneo, debido al grado con que permitía a sus visiones e ideas conflictivas participar en su poesía. En la actualidad todos los poetas que creen seriamente en la poesía, saben que sus lenguajes están siendo deshuesados por los medios de comunicación y la publicidad, que las palabras están desmoronándose y que el retruécano y la contradicción algunas veces parecen ser las únicas vías a los enunciados e imágenes que se mantendrán. Vallejo no sólo retorció la lengua española, como una cosa volitiva que él mismo dirigía, sino que su neológico y, algunas veces, corroído lenguaje es una respuesta a lo que está pasando con el lenguaje en general— incluso más ahora que cuando él vivía. Además, Vallejo trajo una conciencia del "Tercer mundo", filtrada en Europa, a la poesía, llevando al indio, tanto como al Cristo español y al mismo Marx, en sus brazos. Y su respuesta a la guerra es también contemporánea con los poetas norteamericanos. De todos los poetas estadounidenses que escribieron conmovedora e inteligentemente sobre la guerra, ninguno es tan perturbador, para mí, como Vallejo. Esto es probablemente porque Vallejo midió la Guerra Civil Española con el impacto de su propia agonizante condición, disminuyendo de este modo la distancia espectador-acontecimiento que debilita la mayor parte de la "poesía de guerra".

Austin, Texas, 1978

I. Intensidad y altura

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

¡Vámonos! ¡Vámonos! Estoy herido;
vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

