

La traducción en español: contacto lingüístico y diálogo literario

Julio Ortega

LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑOL ha sido siempre una opción por la modernidad. Entre lo viejo y lo nuevo, entre los archivos de la tradición y el espacio abierto de la innovación, entre la autoridad del monólogo y el intercambio del diálogo, la historia cultural de la traducción en español probaría que el contacto lingüístico y las exploraciones culturales que acarrea son parte de las opciones modernas que los escritores y poetas asumieron, a veces no sin riesgo. La traducción desde sus comienzos implicó contactos y préstamos lingüísticos, intercambios bilingüe y plurilingüe, mezcla y transacción; esto es, la comunicación horizontal dentro y entre culturas.

Cuando España era conocida como Al-Andalus por los musulmanes, Sefarad por los judíos y España por los peninsulares hablantes del castellano, el gallego y el catalán, la poesía fue uno de los primeros encuentros de mediación entre esas culturas, porque se debió a poetas capaces de acarrear un idioma dentro del otro. Es lo que ocurre con los poetas hispano-hebreos que traducen tópicos árabes y transcriben en hebreo coplas castellanas populares. Estas complejas y elaboradas series de apropiaciones, inserciones e injertos que configuran la interioridad de una cultura de la mezcla, siguen siendo un proceso abierto de traducción.

La poesía árabe-andaluza fue el escenario cultural de la poesía de Federico García Lorca. Y aun si propiamente no tradujo del árabe, en cambio trasladó sonidos y ritmos árabes, como es aparente en su "Diván", donde logró, quizá, su voz más plena. Una exploración poética paralela ha sido más recientemente emprendida por el poeta británico Christopher Middleton, quien con ayuda de una experta ha traducido al inglés la poesía árabe-andaluza que tradujo al español Emilio García Gómez. Yendo más allá de la versión



algo discursiva del académico arabista, Middleton buscó la cualidad sintética de la experiencia inmediata, el sentido de lo fugaz y la concisión y nitidez del lenguaje. Se dice que Lorca advirtió a su buen amigo García Gómez que el verso alejandrino con sus catorce sílabas, dos hemistiquios y rima mecánica, resultaba rígido para la fluidez de esos poemas. Incluso hoy no contamos en español con una traducción capaz de recuperar la destreza y vivacidad de esa refinada poesía andaluza escrita entre los siglos X y XIII. En cualquier caso, la empresa de Middleton, traducir una traducción, no busca poner al día una versión de la década de 1930 sino recuperar la actualidad poética de esas fuentes de la poesía española. En el debate actual sobre la pluralidad cultural de esos orígenes prevalece el valor crítico de la traducción: el

de contradecir la política del olvido que practicó la autoritaria cultura oficial española. El inglés hoy, como el francés ayer, pueden ser lenguas que, en contacto creativo, le revelan al español su actualidad.

Después de la expulsión de los judíos y la derrota de los musulmanes, la literatura fue el espacio de las conversiones. Los nuevos cristianos, sospechados y desplazados, fueron el nuevo producto de la mezcla española y su vasto mestizaje cultural. Teresa de Ávila y Miguel de Cervantes, que tuvieron seguramente ascendencia judía, incluyen en su obra formas arábigas, como la del Castillo Interior de una, y el papel de la traducción, en el otro. La Contrarreforma, a través de la Inquisición y la censura, penalizaron la diferencia y la lectura, en su centro: en la traducción como una forma hermenéutica. ¿Cómo podía traducirse la Biblia, que había sido escrita por el Espíritu Santo mismo? Había sido dictada en hebreo, y su única posible traducción era un acto de estricta equivalencia, esto es, de autoridad jurídica. Bajo ese régimen, Juan de la Cruz y Luis de León fueron condenados a la cárcel. De hecho, cualquiera de ellos podría ser nuestro Ángel de la Traducción, santo patrón de los practicantes de profesión tan peligrosa.

Cervantes, quien pasó cinco años como cautivo en Argelia, nos dice en el *Quijote* que en el “alcaná de Toledo,” esto es, en el mercado callejero, compró, llevado por la curiosidad, un manuscrito escrito en árabe por un tal Cide Hamete Benengeli. Pagó, nos cuenta, por su traducción al castellano y el resultado es la novela que leemos. El mecanismo de atribución es convencional, pero la transacción del mercado y la traducción como mediación del relato son nuevas. La narración, se plantea en el *Quijote*, es un acto de la plaza pública, la economía del intercambio, y el valor actual de la traducción. La primera novela moderna empieza como una crítica del género, se desarrolla como una aventura de leer y prueba que la modernidad está hecha en la interpretación. Quizá por eso mismo, Cervantes critica irónicamente a los traductores. En el capítulo LXII, de la segunda parte, Don Quijote da una lección de filología al burlarse del traductor de lenguas contemporáneas (“lenguas fáciles”) en contraste con los traductores de griego o latín. Pero, añade, la traducción merece aprecio porque “en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trajesen”. La mejor traducción, concluye Cervantes, es la que hace dudar sobre cuál es la lengua original. La traducción se plantea, desde la alegoría de la lectura, como desencadenante de la crítica después de la imprenta y al comienzo de la ciudadanía de la lectura.

La historia, según Walter Benjamin, es el movimiento progresivo de la traducción. En español, para resistir toda clase de censuras, el lenguaje poético muchas veces ha tomado el camino opuesto. El mismo barroco, que se alimenta de la abundancia y el asombro del Nuevo Mundo, ilustra una contradicción dramática: el objeto y su sensualidad inmediata son celebrados en un lenguaje oblicuo. Sustitución, elisión, sinécdoque, hipérbole, son mecanismos de representación de un objeto que en lugar de ser sombreado es sobrenombrado. Góngora extremó la dificultad metafórica con el ingenio y el artificio de la belleza insólita. Rubén Darío, en cambio, fue plenamente legible y buscó la transparencia de la música en el poema. Ambas opciones son definitorias de la poesía en español y plantean dilemas paralelos a la traducción: su dificultad es distinta pero ambos modelos llevan el lenguaje a sus límites.

Si la religión y la ideología imperial imponían en el siglo XVII una sola vía de interpretación, la poesía de Góngora, al situar la lengua en un territorio no socializado, subvertía en sus márgenes las lógicas del poder. Una consecuencia anacrónica de la Contrarreforma, el estilo barroco, se convirtió en manos de algunos poetas en una herramienta de des-representación, y en el centro de una restitución de la presencia material. Ciertamente, el barroco debía sus apetitos en buena cuenta a las fuentes americanas de abundancia: oro, plata, pájaros, frutas, chocolate, fertilidad y fecundidad de las nuevas tierras de la mezcla. Por lo demás, la legibilidad de Rubén Darío, el primer poeta transatlántico, capaz de sumar las orillas americanas a la tradición poética española y a la polifonía francesa, es también una afirmación del lugar de América en la modernidad: traslada al español, desde el francés, la convicción contemporánea de un arte sin fronteras.

Ahora bien, la dificultad sintáctica y metafórica de la poesía de Góngora requiere de su previa traducción a la prosa, empresa cumplida sin ironía por Dámaso Alonso. Un sistema complejo que puede traducirse a su plena comunicabilidad revela que su dificultad es una estrategia discursiva y cultural contra los lenguajes de manipulación. Pero en el español americano tenemos una puesta a prueba aún más radical de la comunicación poética, me refiero a la dificultad de la obra de César Vallejo (Santiago de Chuco, Perú, 1892-París, 1938). Vallejo publicó en Lima, en 1922, antes de dejar su país para siempre, un libro insólito, *Trilce*, que es su muy personal versión de las rupturas y exploraciones de las vanguardias de esos años. En primer lugar, es imposible convertir estos poemas a la prosa; en segundo lugar, cada traducción de estos poemas sólo puede ser una versión, probablemente

otro poema. Como *Ulysses* de Joyce o *The Waste Land* de Eliot, que son del mismo año, *Trilce* es una vasta traducción de fuentes, modelos, voces, estilos, pero su versión final escapa de la normatividad, incluso de la gramatical, empezando por el hecho de que la palabra *trilce* no está en los diccionarios.

Cada una de las traducciones de *Trilce* es parte de un proceso de re-significación que este peculiar significante poético deja libre al ser tocado por la lectura, como una reacción



química que cada traductor precipita. Por ello, esta poesía hermética está potencialmente abierta por la recomposición de su territorio fronterizo, donde nos cita para rehacerse. No depende, tampoco, de lecturas genealógicas, que recientemente han buscado probar la noción melancólica de que toda palabra viene de otra. Una lectura procesal, en cambio, demostraría que cada palabra busca por otra, afuera y en lo abierto. En lugar de la tesis de Harold Bloom sobre una “ansiedad de influencia,” que sugiere que cada poeta persigue reemplazar a un poeta anterior, César Vallejo cree que la poesía desencadena el poder de los nuevos lectores; la poesía empieza por crear las condiciones de lectura de una próxima comunicación, fuera de la lógica discursiva, más allá de la función referencial de las palabras, y hasta a pesar del peso de representación que acarrea el lenguaje. *Trilce* es un nombre derivado de *tres* y alude, justamente, al tercio excluido, a la tercera parte suscitada más allá de lo que el poeta llama “la seguridad dupla de la armonía”.

Desde la noción adelantada por Walter Benjamin de que la traducción es “un modo provisional de tolerar la extrañeza de los lenguajes”, podemos convenir en que pocas transacciones verbales se proponen la alegoría de la comunicación y sus límites, como lo hace la traducción de poesía. En una época como ésta, en la que el mercado ha impuesto el simulacro de una total transparencia como valor de la mercancía, la traducción de poesía demuestra los límites del lenguaje en los límites de la legibilidad como poder de control. La poesía es casi la última frontera del mercado como lenguaje universal.

Por lo tanto, la dificultad de la poesía sostiene la demanda de una comunicación más radical.

En Austin, a comienzos de la década de 1980, el poeta, traductor y crítico brasileño Haroldo de Campos me invitó a colaborar con él en la traducción de algunos poemas de *Trilce*, pero sólo de aquellos que fuesen los más difíciles, advirtió. Acepté de inmediato. Haroldo pasaba un semestre como profesor visitante en mi universidad, y vivía en mi edificio de departamentos, de modo que trabajamos juntos muchas mañanas. Si alguien ha vivido cerca de un traduc-



tor, sabe lo que digo. Colaborar con un gran traductor es como vivir en un permanente taller de poesía. Una de esas mañanas hasta creí ser visitado por una epifanía: me pareció que sobre el papel se movía no una palabra canjeada por otra sino todo el lenguaje español buscando su lugar en un verso. Esta impresión seguramente se debía a que fui testigo de los trabajos de la mente de un traductor, que seguramente registra en otra clave.

Mi papel no era el de un cotraductor sino más bien el de un consultor, primero del español intrincado que Haroldo de Campos apreciaba mucho, y luego de los posibles significados regionales del léxico vallejiano. Uno de los poemas más difíciles del libro es 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.

Como el poeta está hablando de líneas, paralelas e hilos, podemos leer *caña* como “caña de azúcar”, pero *caña* en español regional es también una bebida alcohólica, un ron barato. *Caña* es sinécdoque de “caña de azúcar” y “ron”, tal vez anunciado en “embotellado”. Este doble valor y referencia oblicua nos alertan acerca de los mecanismos de sustitución del nombre en este libro. Vallejo está sistemáticamente borrando la función referencial de las palabras para establecer un campo de fuerza basado en alusiones fragmentadas y tensiones semánticas derivadas de la elisión. El poema, así, está hecho a través de la traza de un significado trabajado como nueva significación. Otro plano de dificultad que tenemos que confrontar es el del tiempo, que en *Trilce* no es el de los orígenes ni el de los mitos, sino el de las gestaciones, latencias y renovaciones. “Tedio enfascado” sugiere tiempo detenido, esperando por el “momento improductivo” para pasar del poder a la acción. La “línea quebrada de felicidad” sugiere crisis: “de paralela a... línea quebrada”. Luego, otra línea, esta vez tiempo fluido (“agua”), se aleja pero también semeja otra línea, de “acero” (como en un “grado cero” de la geometría). Este “hilo” es “binómico”, nudo doble, pero también doble nombre. Debe eventualmente ser roto, siendo un “nudo de guerra”, metáfora del tiempo. La última línea es la del verso: demanda de la Luna protección ritual para este “ecuador” terrestre, más quebrado que lineal.

Haroldo de Campos propuso la siguiente lectura:

Zumbe o tédio enfarruscado
sob o momento improduzido e água-ardente.

Passa uma paralela a passo
ingrato de requebrada linha de felicidade.
Estranha-me toda firmeza, á beira dessa
água que se afasta, aço que ri, ardente, água.

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

Encouraça este equador. Lua.

Maestro de dicción, el poeta brasileño incorporó la sonoridad aguda y metálica del poema peruano en un lenguaje más fluido, de musicalidad casi gozosa. No sólo retiene las cinco vocales del primer verso resonante y terso, De Campos logra introducir el nivel de juego verbal y hace de su traducción un poema más autoconsciente. Es un poema que habiendo leído y releído de pronto habla con brío de sí mismo.

En su traducción al inglés, por otro lado, Rebeca Seiferle produce un poema aún más hermético que el original:

Boredom buzzes bottled-up
under the unproductive moment and sugarcane.

One parallel passes beyond
a harsh limit broken by happiness.
Each firm thing amazes me, joined to this water
that withdraws, that laugh steel, sugarcane.

Tempered filament, thread, binomial thread,
which way will you wear through, war's knot?

Armor this equator, Moon.

Aquí la traductora sostiene una lectura plena que suena algo extravagante, aunque ella se las arregla con valor para producir una interpretación que es, en sí misma interesante: “One parallel passes beyond / a harsh limit broken by happiness”. El poeta dice que una supuesta línea paralela se torna ingrata y quebrada a causa de cierta felicidad. La traductora prefiere ver dos líneas diferentes: una es paralela, la otra fronteriza. Es típico de Vallejo empujar la sintaxis hacia sus límites gramaticales. Es el caso de “ríe acero” que traducido como “laugh steel” resulta más literal que metafórica y, claro, literalmente no tiene sentido. Podría deducirse que esta agua ríe o resuena áspera, metálicamente, pero incluso eso sería una versión lógica de una referencia inquietante. Hay, en efecto, una conexión entre líneas firmes y acero, pero estos dos términos podrían ser la poca referencia al paisaje del ingenio: ya sea a las vías del ferrocarril, corriendo paralelas al río, o al perfil del ingenio mismo (Vallejo trabajó en un ingenio azucarero).

Clayton Eshelman también me declaró especialista vallejiano y colaboré en su traducción de *Trilce*; después de muchos borradores y discusiones, y aunque no estábamos siempre de acuerdo en cuanto a las interpretaciones, creo que su versión se sostiene como un buen ejercicio de “trilcenización” en inglés:

Bottled tedium buzzes
under the moment unproduced and cane.

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

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

Armor-plate this equator, Moon.

Es probable que este poema sea más extraño dentro del inglés que dentro del español. Por una parte, el plano de lo intraducible no es el mismo plano de lo difícil en este poema hermético. Lo que es intraducible pertenece a la tensa vehemencia, a la desafiante libertad del lenguaje en el poema, a la convicción de que las palabras pueden decir más de lo que dicen aunque para ello haya que hacer el camino contrario, el de desdecir y decir menos. “Zumba el tedio enfrascado / bajo el momento improducido y caña”, posee la resonancia plena de un conjuro. Sugiere suspensión, drama y control de las resoluciones. El plano de la dificultad, por otro lado, pertenece a la significación, que es elusiva. Pero el poeta parece proponerse una estrategia de significación hecha de referencias oblicuas y figuras simétricas, en una suerte de paisaje visto como lección de anatomía melancólica.

La habilidad para generar una fuerte compenetración emocional sin ser explícito ni en las apelaciones ni en los recursos, define al lenguaje de Vallejo. A menudo en sus poemas la emoción y la pasión tienen inmediatez, y emplean un lenguaje físico, concentrado y demostrativo; sus poemas operan como teoremas, de lógica paradójica. Lo cual explica que su poesía sea familiar a un público extenso, que asume con empatía esa dimensión emotiva del habla vallejiiana. Durante la guerra civil española Vallejo escribió una extraordinaria secuencia de poemas, cuya finalidad inmediata era alentar a los milicianos; ellos muy probablemente habrían encontrado oscuros varios de estos textos, sin por ello haber dejado de reconocer su grado de emoción. Son poemas plenos de urgencia, agonía, incluso de convocación evangélica.

La cuestión, entonces, es producir una traducción que acarree esta apelación emotiva, que es extrema en español, a la otra lengua, introduciendo en ella este mismo escándalo y extrañeza. La pregunta sería: ¿cómo negociar los niveles de la intraducible expresividad interna dentro de la tolerancia de la dificultad en inglés? Ciertamente, Vallejo tropieza a veces en sus riesgos, su español puede ser en ocasiones abstruso; su desafío de la convención y el gusto dominante puede empujarlo a la autoparodia. Sus gestos no-gramaticales pueden parecer ingenuos o sobrecargados. Pero sus poemas son siempre redimidos por su calidad extremada, incluso subversiva, que le impone la extraordinaria necesidad de ir más allá de sus propias fuerzas, una lección característica de



su poética radical. Vallejo ha establecido las más altas demandas poéticas de la lengua española.

Vallejo cultivó las voces de la ciudad, sus paradojas e ironías. En uno de sus poemas de la guerra civil española exalta la vida y muerte de un miliciano, y dice que “Su cadáver estaba lleno de mundo”. Esta casi cósmica visión del héroe caído se basa en una expresión francesa coloquial: “plein de monde”; pero si se traduce este verso como “son cadavre était plein de monde”, la significación (un cadáver lleno de gente) sería otra. José Ortega y Gasset en su conocido ensayo sobre la traducción sostiene la tesis de que la mejor traducción es aquella capaz de dar al nuevo lenguaje la misma tensión y peculiaridad del original, aun a riesgo de extrañeza. Por eso, explica, el francés es la lengua más difícil para la traducción: su régimen no tolera desviaciones y peculiaridad.

Lengua de contacto y diálogo, el español traduce y se hace traducir con la libertad creativa de su capacidad de adaptación, apropiación y mezcla. •

JULIO ORTEGA, ensayista, poeta y narrador peruano, radica en Estados Unidos donde también se desempeña como profesor. Actualmente trabaja en el Departamento de Español de la Universidad de Brown, a la que ha logrado proyectar como una de las más destacadas en el área de estudios hispánicos. Es uno de los críticos literarios más destacados del *boom*, espíritu inquieto y de enorme curiosidad intelectual, polígrafo y autor de muchos libros de ensayos y antologías, entre las que sobresalen *La contemplación y la fiesta*, *La Cervantiada* y sus libros sobre los proyectos transatlánticos que unen a América con Europa.