

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos

Vol. 3, n.º 5, enero-junio, 2020, 131-150

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v3n5.5204

## **Algunos rasgos característicos de la versión japonesa de *Los heraldos negros***

Some Characteristic Features of the Japanese  
Version of *The Black Heralds*

KENJI MATSUMOTO

Universidad de Osaka

(Osaka, Japón)

matsuken@lang.osaka-u.ac.jp

<https://orcid.org/0000-0001-6782-5187>



### **RESUMEN**

Del proceso intrincado de traducción de *Poesía completa* de César Vallejo en japonés, que publicó en 2016 la editorial Gendai Kikakushitsu de Tokio, el reto más arduo para el traductor fue, sin duda, la reproducción del lenguaje poético de *Los heraldos negros*, porque en este poemario nuestro poeta sigue buscando todavía su propio estilo, a veces imitando las corrientes ya existentes como el modernismo. En contraste con las obras vallejianas post-*Trilce*, en las que el traductor pudo inventar para cada obra su propio estilo «cerrado en sí», ante *LHN* se vio obligado a acceder a varios corpus expresivos de la lengua

moderna japonesa —del vocabulario de los poetas japoneses de la misma etapa de *LHN* hasta las traducciones japonesas de la poesía occidental— para reproducir esa compleja formación poética que palpita en el libro.

**Palabras clave:** César Vallejo, *Los heraldos negros*, traducción japonesa.

## ABSTRACT

In the intricate process of translating *The Complete Poetry* of César Vallejo into Japanese, which was published in 2016 by the Gendai Kikakushitsu Publishing House in Tokyo, the most difficult challenge for the translator was, without doubt, the reproduction of the poetic language of *The Blacks Heralds*, because in this collection of poems, our poet is still looking for his own style, sometimes imitating the existing currents such as Spanish American modernismo. In contrast to the post-*Trilce* works of Vallejo, for which the translator could invent his own style «closed in itself», *The Blacks Heralds*, required him to access several corpus of the modern Japanese expression —the vocabulary of Japanese poets of the same period as *The Blacks Heralds*, and even the Japanese translated versions of Western poetry— to reproduce the complex poetic formation which beats in the book.

**Key words:** César Vallejo, *The Blacks Heralds*, Japanese translation.

Recibido: 13/05/19    Aceptado: 15/06/19

## 1. INTRODUCCIÓN

En 2014 me hice cargo de la traducción al japonés de *Poesía completa* de César Vallejo. Algunos poemas sueltos del autor ya habían sido presentados y traducidos en varias antologías, pero esta es la primera colección completa de sus poemas, que abarca desde *Los heraldos negros* (en adelante *LHN*) hasta *España, aparta de mí este cáliz*. Como traductor, por supuesto, me enfrenté con bastantes problemas difíciles de solucionar, desde la diferencia semántica y lexicológica de ambas lenguas hasta la elección de un estilo adecuado para cada poemario. Teniendo en cuenta, pero entre paréntesis, lo que dijo una vez Roman Jakobson:

poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition —from one poetic shape into another—, or interlingual transposition —from one language into another—, or finally intersemiotic transposition —from one system of signs into another, e.g., from verbal art into music, dance, cinema, or painting— (Jakobson 1959: 239)<sup>1</sup>.

Al mismo tiempo, tanteando el modo propicio para realizar una equivalencia dinámica del mundo poético original de Vallejo en la lengua japonesa, pude (y tuve que, por la demanda editorial) acabar la tarea con una insatisfacción imborrable y también con algunos descubrimientos modestos de los que solo los traductores se darían cuenta a través de este trabajo duro e invisible. Los mayores problemas que tuve traduciendo *Trilce* ya los analicé (Matsumoto 2016); en este artículo, por consiguiente, trataré de hacer visibles algunos rasgos característicos de *LHN* en japonés.

---

1 La poesía es intraducible por definición. Solo es posible la transposición creativa: ya sea transposición intralingual —de una forma poética a otra—, ya sea transposición interlingual —de una lengua a otra—; o, finalmente, transposición intersemiótica —de un sistema de signos a otro, por ejemplo, del arte verbal a la música, danza, cine o pintura.

## 2. EL ESTILO Y SUJETO POÉTICO DE LHN

Las primeras estrofas del poema titular de *LHN* son algo simbólico cuando pensamos en el tono dominante del poemario entero: una mezcla de lo majestuoso solemne y lo coloquial íntimo. Veámosla en ambos idiomas (usaremos para el japonés el sistema alfabético de Hepburn para que los lectores entiendan lo discutido).

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras  
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.  
Serán talvez los potros de bárbaros atilas;  
o los heraldos negros que nos manda la Muerte (Vallejo 2005: 121).

*Sei ni dageki arite sono hageshisa taruya... wakaranai!*  
*Kami no nikushimi no gotoki sono dageki kuraeba*  
*arayuru kutsuu no hikinami*  
*kokoro no fuchi ni yodomu ga gotoki... wakaranai!*

*Wazuka naredo aru... takedakesiki kao nimo*  
*takumashiki mono no se nimo kuraki mizo wo kizamu*  
*Sore ha Atila no mosa ga karu wakauma ka*  
*shinigami no tsukawasu kokui no shisha domo ka* (Vallejo 2016: 8).

Dos enunciados por el sujeto poético «Yo no sé» se destacan entre las frases tan dolorosas compuestas de palabras como «golpes», «Dios», «resaca» o el verbo «empozarse», lo cual da al poema un ambiente típicamente vallejiano, que bien podría ser definido como una especie de amalgama de lo metafísico y lo cotidiano, o de lo espiritual y lo corpóreo. En la versión japonesa

se adoptó para aquellos dos enunciados una forma tan coloquial como *wakaranai* —que se utiliza todavía entre los japoneses actuales—, en contraste con un tono clásico, no vigente ya para el uso cotidiano, que se ve, por ejemplo, en *dageki arite* (que corresponde a «Hay golpes») o *hageshisa taruya* (que corresponde a «tan fuertes») del primer verso. Si el traductor hubiera optado por una forma más actual del habla japonesa, «Hay golpes» habría sido *ouda ga aru*, y en cuanto a «tan fuertes», sería *konnanimō hageshii*. Y dos conjunciones «como» se tradujeron como *no gotoki*, en vez de una forma más común y coloquial: *no youni*. En la segunda estrofa el tono de la versión japonesa es más clásico y solemne. «Son pocos; pero son...» se ha traducido como *Wazuka naredo aru...*; y esta partícula *naredo*, que significa «aunque es así...», ya nunca se utiliza en la conversación cotidiana de los japoneses actuales, aunque se la encuentre en los textos poéticos de la literatura clásica japonesa.

Los otros poemas traducidos también con un estilo clásico son los siguientes: todos los poemas del capítulo «Plafones ágiles», «El poeta a su amada», «Nostalgias imperiales», «Tercetos autóctonos», «Mayo», «Aldeana», «La voz del espejo», «Desnudo en barro», «Capitulación», «Amor prohibido», «Retablo», «Pagana», «Amor» y «Dios». Sobre todo en los siete sonetos del capítulo «Nostalgias imperiales» intenté recuperar con mucho esmero aquel estilo poético que estaba de moda entre los poetas japoneses de los principios del siglo XX y que ya no se emplea hoy en día. Este estilo tradicional, pero fuera de uso, es conocido como *bungo*, y las escuelas representantes que lo inventaron y prefirieron utilizar fueron el grupo *shintaiishi* (poesía del estilo nuevo) o el *kindai shouchoushi* (poesía moderna simbolista). En este siglo XXI la mayoría de los poetas japoneses, como creadores, los consideran anquilosados como lenguaje poético. Aunque sí se pueden apreciar todavía en algunos himnos escolares o deportivos, hay muy pocos poetas japoneses que recurren a este estilo anticuado.

Y la única razón por la que lo utilicé solo en los mencionados poemas de *LHN* era para poner de relieve la ruptura y el desarrollo estilísticos y el brote violento de la nueva forma vallejiana en la etapa que terminaría con la aparición de *Trilce*.

El sistema de escritura del japonés consiste en dos tipos de grafías: el *kanji* (letra china), que es ideográfico y se pronuncia con varios sonidos diferentes, y el *kana* (letra nipona), que se desarrolló como una forma sencilla de *kanji* y es completamente fonético. Estas cuarenta y ocho grafías *kana* tienen a su vez dos tipos —*hiragana* y *katakana*— que se eligen según la situación y el objetivo que rodeen a los usuarios. El *waka* (canción nipona), el género más tradicional de la poesía japonesa, se escribía antiguamente solo con grafías del silabario *hiragana* y, por consiguiente, era y sigue siendo una forma poética con ritmos que podemos definir como silábicos: el *haiku* se compone de tres versos hechos con 5, 7 y 5 sílabas para cada uno, y el *tanka* de 5 versos con 5, 7, 5, 7 y 7 sílabas para cada uno. El *kanshi* (poesía a la manera china), en cambio, se compone solo por los ideogramas chinos (*kanji*) y se utiliza *katakana* como instrumento auxiliar para leer bajo la norma de pronunciación japonesa, y eso, una mezcla de *kanshi* y *katakana* auxiliar, se llama *kanshi yomikudashi bun* (poesía a la manera china leída como japonés) y sigue siendo hasta hoy día una de las asignaturas importantes de la enseñanza secundaria de Japón.

En 1882, catorce años después de que Japón abriera su puerta al comercio extranjero y empezara su propio camino de modernización, se publicó una antología de poesía que es todavía un hito para la historia de la poesía moderna japonesa. Este poemario *Shintaishi shou* (colección de la poesía del estilo nuevo), según Sawa (2001), tenía como objetivo imitar e introducir las formas poéticas de la poesía occidental —cuantificación silábica, estrofas, rimas o ritmos— basándose en los instrumentos ya existentes, o sea, *waka* y *kanshi yomikudashi bun*. Recordando

que, de los diecinueve poemas de *Shintaishi shou*, catorce eran traducidos del inglés y del francés, estamos obligados a decir que la poesía moderna japonesa, no tan tradicional como *waka*, empezó con la introducción y traducción de la poesía occidental que se realizó durante los veinte o treinta años alrededor del cambio entre dos siglos.

En la primera década del siglo XX se publicaron varios poemarios bajo la tendencia de *kindai shouchoushi* (poesía moderna simbolista) y en el centro de este movimiento estaba el traductor más importante de entonces, Bin Ueda. La antología de poemas traducidos de Ueda, *Kaichoon (El sonido de la marea)*, que se publicó en 1905 e incluía cincuenta y siete poemas de veintisiete poetas franceses, ingleses e italianos como Leconte de Lisle, José María de Heredia, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Samain, Browning y D'Annunzio, consiguió divulgar en los círculos poéticos de entonces un corpus expresivo que no se había visto en Japón (lo filosófico y lo puramente estético) y tuvo una influencia muy fuerte hasta la segunda década del siglo, en la que surgiría una forma más coloquial con una tendencia más social y comprometida. Se podría suponer que *Kaichoon* de Ueda y su influencia tan poderosa cumplieran en Japón una función ligeramente parecida a ese movimiento llamado el modernismo hispanoamericano, sobre todo a las obras de su figura más representante e importante, Rubén Darío.

Ahora, estos estilos de *shintaisi* y *kindai shouchoushi*, o el estilo *bungo* (estilo no coloquial, puramente literario) no se aplican casi nunca en la traducción de los poemas de lenguas occidentales; y, al contrario, para renovar la vieja traducción caducada de las obras clásicas por *bungo*, se recomienda cada año una traducción en un lenguaje más reciente, o sea, en el japonés que se usa actualmente en la comunicación coloquial de la gente. Si este traductor hubiera abordado la traducción de solo un poema de Vallejo dentro de alguna antología, tampoco

habría optado por giros tan antiguos que ya ningún japonés los utiliza ni en la conversación ni en la escritura. Pero el libro que comprende a *LHN* en japonés era *Poesía completa*, lo que me obligó a destacar la ruptura estilística entre los poemarios o las etapas de la vida del poeta, y, sobre todo, el desarrollo estilístico y el cambio algo brusco que se puede observar entre los poemas (o dentro de un poema) de *LHN*. Por eso elegí el estilo antiguo que estaba de moda en la primera década del siglo XX en Japón para representar residuos de la influencia modernista en Vallejo.

Hay, al mismo tiempo, además del poema titular que ya he mencionado, otros casos de mezcla de diferentes estilos. El poema «Los pasos lejanos», por ejemplo, primero lo había traducido íntegramente con el estilo *bungo*, pero tras releer la versión original un centenar de veces, me di cuenta de lo vallejianas que resultan las casi perfectas estrofas tercera y cuarta y las traduje de nuevo con un estilo más coloquial y sencillo.

Y mi madre pasea allá en los huertos,  
saboreando un sabor ya sin sabor.  
Está ahora tan suave,  
tan ala, tan salida, tan amor.

Hay soledad en el hogar sin bulla,  
Sin noticias, sin verde, sin niñez.

Y si hay algo quebrado en esta tarde,  
y que baja y que cruje,  
son dos viejos caminos blancos, curvos.  
Por ellos va mi corazón a pie (Vallejo 2005: 160).

Haha ha mukou no saien wo aruki  
aji naki aji wo ajiwatte  
ima annnanimu nyuuwa de  
tubasa de deguchi de ai de.

Ie ha kodoku de oto mo naku  
tayori mo midori mo younenki mo nai

Kyou no gogo ni nanika ga ore  
kudari kishimu nara  
sore ha nihon no siroku kuneru kyuudou da  
oreno sinzou ga sono michi wo aruite iku (Vallejo 2016: 75).

Podríamos decir que en la yuxtaposición anormal del adverbio «tan» y los tres sustantivos del último verso de la tercera estrofa está condensada la esencia técnica de la poética de Vallejo, y aquí no hay ningún residuo de un modernismo pomposo ni de un simbolismo esotérico. Si hubiera traducido cada adverbio (los tres «tan») como *kakumo* respetando el tono japonés típico de *shintaisi*, el poema habría sido más solemne y elegante, pero también se habría perjudicado la intimidad muy afectiva, que se percibe en esta estrofa, hacia la madre del poeta. Como los niños enumeran adjetivos y sustantivos para expresar su sentimiento hacia algún miembro de la familia tal como «mi mamá es tan cariñosa, tan madre, tan casa...», elegí la partícula relacionante más simple del japonés *~de*. Bueno, dejando tonos antiguos en las dos primeras estrofas (salvo los dos últimos versos o más bien murmullos «si hay algo en...»), el poema va terminando con un ritmo más cercano al habla coloquial y serena. En cuanto a la expresión sencilla y bella de «dos viejos caminos blancos, curvos» de la cuarta estrofa, opté por dos adjetivos japoneses muy concisos como *shiroku kuneru* (blancos, curvos), agregando la información como nota fuera del texto, en la cual advertía a los lectores que ahí se aprecia la superposición de dos imágenes: caminos y padres del poeta.

La misma situación de combinación de diferentes estilos se ve en los poemas en que la voz o la exclamación del sujeto (o de alguna persona como el suertero de «La de a mil») es notable, tales como «El pan nuestro», «Los dados eternos» o «A mi hermano

Miguel», de los cuales está emanando, digamos, rompiendo la cáscara del estilo ya existente, un nuevo discurso vallejiiano de aquella época: la duda existencial, lo absurdo del mundo o la nostalgia trascendental.

Y hablando del estilo de un poema o de una novela en japonés, surge otro problema difícil de solucionar: el comportamiento del sujeto poético o del narrador.

Cuando traducimos las obras escritas en lenguas extranjeras, no podemos olvidar que en japonés hay varias formas que representan el sujeto masculino en primera persona, o sea, el pronombre personal «yo» masculino. *Watashi*, el «yo» aplicable a cualquier género, es el más neutro y se podría definir como estable en el sentido de que hay poca posibilidad de que estropee el mundo literario que había en el texto original. Pero al mismo tiempo este *watashi* carece de matices delicados, es decir, es demasiado formal y frío. *Boku*, el «yo» masculino con un cierto dejo infantil, se utiliza ante una persona con la que se mantiene una relación más o menos igual e íntima; y en la literatura japonesa es muy conocido por los narradores de numerosas novelas de Haruki Murakami. *Ore*, el «yo» masculino más bien brutal y desafiante, se utiliza solo entre los varones o con una persona ante la que se siente superioridad; en la literatura, por ejemplo, las novelas negras prefieren al detective narrador que habla con *ore* para crear un ambiente propio de la historia violenta o machista. Además de estos tres pronombres que se utilizan en la vida diaria actualmente, hay veces en que se recurre a esa forma antigua que era típica en las obras clásicas: *ware*.

Se supone que es normal elegir uno solo de estos cuatro pronombres, por lo menos cuando escribimos o traducimos el discurso del narrador de una novela. Para el sujeto poético de un poemario como *LHN*, sin embargo, descartar las opciones posibles parecía algo irracional y decidí utilizar todas según el matiz y el contexto que palpitan en cada poema.

*Ware* (la forma más antigua) aparece en casi todos los poemas de «Plafones ágiles» y «Nostalgias imperiales» (salvo en «Huaco» cuyo sujeto habla con *boku*) y en algunos poemas de amor, como «El poeta a su amada», dando así una resonancia un poco clásica, ya que originalmente todos estos poemas mantenían tonos y ritmos densamente modernistas. *Boku* (la forma más íntima), en cambio, conviene a los poemas donde el sujeto poético enuncia locuciones que nos sugieran su intimidad o su duda y angustia, tales como «La araña», «El palco estrecho», «Verano», «Heces», «Fresco», «Yeso», «Ágape», «La de a mil», «La cena miserable», «Las piedras», etc. *Ore* (la forma más desafiante y arrogante) acompaña al sujeto de los poemas de índole prevanguardista donde lo bohemio y decadente es espeso, tales como «Líneas», «Los dados eternos», «Los anillos fatigados», «Lluvia», «Dios», «Unidad», «Los arrieros» y todos los de la sección «Canciones de hogar».

Es obvio que dicha clasificación es absolutamente arbitraria, puesto que se debe a la intuición e impresión del traductor. Pero al prestar la mayor atención de nuevo a cómo se comporta el sujeto poético de cada poema, nos dimos cuenta de lo variable e irisado que es según el punto de vista de quien lo lea. Sobre todo con el sujeto del poema «Los pasos lejanos» estuve muy vacilante hasta el último momento en cuanto a qué pronombre japonés debería elegir. Teniendo en cuenta lo narrado —una nostalgia desgarrada hacia los padres del poeta—, sería adecuado *boku*, el pronombre más cándido e ingenuo, pero había también que recordar que el hablante del poema está en una ciudad costeña, sumergido tal vez en la vida libertina y viciosa. Finalmente elegí *ore* para poner de relieve el desnivel sentimental del sujeto entre dos lugares —la costa nublada y la sierra paradisiaca—, y distinguir su soledad ciudadana e irremediable, en la que se veía obligado a vivir.

Está ahora tan cerca;  
si hay algo en él de lejos, seré yo (Vallejo 2005: 159).

Ima kakumo chikaku ni iru chichi ni  
tooi mono ga areba ore darou (Vallejo 2016: 75).

### 3. LAS INFORMACIONES PARATEXTUALES Y LOS RUBÍES

En *LHN* abundan las palabras que necesitan, para los lectores de la versión traducida, una explicación especial: nombres propios (de personas o de lugares), americanismos o vocablos indígenas. Decidimos reducir a lo mínimo las notas del nivel interpretativo para no intervenir en el proceso de transculturalización de los lectores japoneses; los datos biográficos y filológicos, el trasfondo cultural e histórico de la época en que vivió el poeta, todo lo que complementara el vacío informativo se reunió en notas para cada poema y en los epílogos del traductor, sin demasiada escritura interpretativa.

El único problema que nos quedaba era el del vocabulario quechua, concretamente cómo representar su efecto de extrañamiento, sobre todo en «Nostalgias imperiales», y del vocabulario español típicamente peruano, ya que sería un poco difícil que los lectores japoneses imaginaran cómo es en realidad. Resultó que recurrimos a una de las medidas editoriales japonesas, que se llama *rubí*.

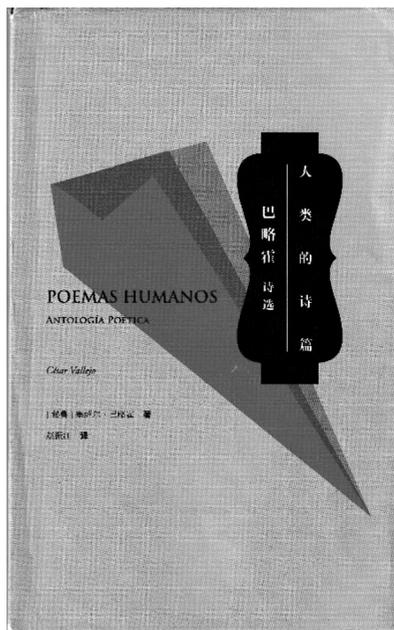
El rubí es un tipo minúsculo de *hiragana* o *katakana* que se pone junto a las letras chinas (*kanjis*). Si la escritura es vertical, a la derecha; si es horizontal, arriba. El nombre viene del sistema de medida tipográfico que se utilizaba en Inglaterra en el siglo XIX, dentro del cual cada tipo tenía el nombre de alguna joya. La primera función más divulgada del *rubí* japonés es indicar la pronunciación correcta de las letras chinas difíciles, y para esta función se usa *hiragana*. En los libros o cómics para niños pequeños, todas las letras chinas están acompañadas de sus rubíes para que los chicos que no han aprendido las letras chinas también puedan leerlos. En los libros para adultos también se

colocan los rubíes cuando los escritores (los traductores) o los editores piensan que algunas letras chinas son muy raras y es posible que surjan lectores que no las sepan. En *LHN* en japonés, por ejemplo, las dos letras chinas que significan el ave «alondra», que vuela en el poema «Comunión» (página 11), son tan desusadas en la vida diaria de gente común, que llevan rubíes de hiragana *hibari*. En el mismo poema otras dos letras chinas que significan «raicilla», o sea, raíz muy pequeña, llevan también rubíes *hosone*, sin los cuales los lectores no sabrían cómo leerlas, y claro, sobre todo en el caso de un poema sería muy problemático que no sepamos cómo recitarlo en público.

La segunda función, que es más reciente y exclusiva en el texto de traducción, es indicar la pronunciación original de las palabras traducidas. Para este fin se usa *katakana*. El ave «ruiseñor», que ha sido particularmente preferida por los poetas occidentales y ha volado con libertad entre los infinitos árboles de sus versos, se ha traducido con cuatro letras chinas que significan: pequeño, noche, cantar, pájaro (pequeño pájaro que canta por la noche), un neologismo tal vez basado en la palabra «nightingale». En japonés se pronuncia *sayonakidori*. Nuestro poeta peruano también lo hizo aparecer en el poema «Pagana», y en la versión japonesa pusimos rubíes *sayonakidori*. No obstante, aquí surgen dos problemas: primero, esta ave hermosa no habita en los bosques japoneses; segundo, la palabra española «ruiseñor» tiene en sí un sonido muy dulce que suscita una sensación amena y agradable. Deberíamos haber usado rubíes de *katakana* que se pronunciaran simplemente como «ruiseñor». Si los hubiéramos puesto así, los lectores habrían podido captar las imágenes de esta ave con los cuatro *kanjis* y apreciar el sonido original del español.



Tapa de la versión japonesa  
(Vallejo 2016)



Tapa de la versión china  
(Vallejo 2014)

Pero aquí recordemos que, en la escritura japonesa, las letras chinas, que son ideogramas, en general ejercen un poder muy evocativo en la imaginación de quien las lee. Es obvio que la lengua japonesa escrita consiste mayormente en *kanjis*, por lo cual también consulté, varias veces durante la traducción, la versión china de algunos poemas incluidos en aquella antología traducida en chino (Vallejo 2014), realizada por Zhao Zhenjiang. En el texto traducido en japonés son muy convenientes las letras chinas acompañadas de su pronunciación original con rubíes; al mismo tiempo, sin embargo, hay veces en que, al expresar alguna palabra inglesa o española —que es muy polisémica o metafórica— con *kanjis* muy claros y simples, quien la traduce interviene demasiado en el proceso de recepción de quienes los lean, frente a algún giro que en el texto original correspondía a muchos significados posibles. Por

ejemplo, el título mismo «Los heraldos negros» se transforma en *Kokui no shisha domo* en japonés. Aquí el adjetivo original «negros» se traduce con dos letras chinas y una partícula de *hiragana* (que se leen *kokui no*) que significan «de vestido negro». En cambio, la versión china traduce este adjetivo con dos letras que significan «de color negro». Se podría objetar al traductor japonés que trasladó una información excesiva de nivel interpretativo (de vestido), y, en cambio, al traductor chino que omitió la pluralidad del sustantivo «heraldos», aunque en el chino no existe la categoría gramatical que corresponde a los sustantivos plurales. (En el título japonés el sustantivo *shisha* (heraldo) está acompañado de la partícula plural *domo*). El título del segundo poemario de Vallejo, *Trilce*, también presenta dificultades para quien lo traduzca al idioma que utiliza *kanjis*. En la versión japonesa habíamos pensado traducirlo con dos *kanjis* que significan «triste» y «dulce» y ponerles rubíes de *katakana* con la pronunciación «trilce». No existía tal palabra en el vocabulario japonés ni en el chino. Ningún japonés ni chino sabría cómo pronunciar esa combinación extraña de dos *kanjis*, pero no importaba, el original mismo ya era un neologismo. Pero, suponiendo que con esos dos *kanjis* de «triste» y «dulce» los lectores tal vez llegaran a aceptar una sola interpretación en cuanto a este título absolutamente enigmático, dejamos de utilizar *kanjis* y adoptamos el título solo de *katakana* que se pronuncia como el original. En la versión china también adoptaron cuatro *kanjis* que se pronuncian en chino como «trilce», y explicaban el mecanismo interpretativo de este neologismo vallejiano en una nota fuera del texto, lo cual hicimos también en la versión japonesa en el epílogo del traductor.

Como se supondrá de lo dicho arriba, en la traducción japonesa del poema escrito en la lengua occidental se pueden introducir muchas informaciones dentro y fuera del texto utilizando diferentes métodos: creando neologismos con *kanjis*, agregando notas y comentarios, o poniendo rubíes. En *LHN* en japonés

optamos por poner rubíes a algunas palabras quechuas y a las españolas que en la poética vallejana eran de suma importancia, agregando notas para las palabras o expresiones peculiares que necesiten ser explicadas para quien las lea en un contexto de cultura tan distinto del Perú.

Veamos algunos ejemplos:

5	4	3	2	1
墳 <sup>ワ</sup> 墓 <sup>カ</sup>	小 <sup>ル</sup> 夜 <sup>イ</sup> 鳴 <sup>セ</sup> 鳥 <sup>ニ</sup> 鳥 <sup>ヨ</sup> 鳥 <sup>ール</sup>	小 <sup>ナ</sup> 夜 <sup>イ</sup> 鳴 <sup>チ</sup> 鳥 <sup>ン</sup> 鳥 <sup>ゲ</sup> 鳥 <sup>ール</sup>	小 <sup>さ</sup> 夜 <sup>よ</sup> 鳴 <sup>な</sup> 鳥 <sup>き</sup> 鳥 <sup>どり</sup>	雲 <sup>ひ</sup> 雀 <sup>ぼり</sup>
10.	9	8	7	6
壁 <sup>ボ</sup> 椅 <sup>ジ</sup> 子 <sup>ヨ</sup>	太 <sup>コ</sup> 陽 <sup>リ</sup> 神 <sup>カ</sup> 殿 <sup>ン</sup> 殿 <sup>チ</sup> 殿 <sup>ヤ</sup>	神 <sup>コ</sup> 鷲 <sup>ラ</sup> 鷲 <sup>ケン</sup> 鷲 <sup>ケ</sup>	箱 <sup>カ</sup> 箱 <sup>ハ</sup>	雪 <sup>ジ</sup> 駄 <sup>ヤン</sup> 駄 <sup>ケン</sup> 駄 <sup>ケ</sup>

Palabras de letras chinas (*kanjis*) con sus rubíes. 1. Dos *kanjis* que significan «alondra» (del poema «Comunión») con rubíes de *hiragana* que indican la pronunciación japonesa. 2. Cuatro *kanjis* que significan «el pequeño pájaro que canta por la noche», o sea, «ruiseñor» en español (del poema «Pagana»), con rubíes de *hiragana* que indican la pronunciación japonesa. 3. Los mismos *kanjis* que en 2 con rubíes de *katakana* indican la pronunciación inglesa de *Nightingale*. 4. Los mismos *kanjis* que en 2 y 3 con rubíes de *katakana* indican la pronunciación española de «ruiseñor». 5~10. Palabras expresadas en *kanjis* con rubíes de *katakana* que indican la pronunciación original del español o quechua. 5 = «huaca», 6 = «llanque», 7 = «caja», 8 = «coraquenque», 9 = «coricancha», 10 = «poyo».

Los ejemplos 1 y 2 nos aclaran la función básica del rubí: indicar la pronunciación exacta de los *kanjis* que están al lado. El 3 y el 4, opciones posibles que no adopté en la traducción de esta palabra «ruiseñor» de *LHN*, y todos los demás ejemplos del 4 hasta 10 nos muestran la segunda función del rubí: indicar y hacer apreciar la pronunciación original del inglés, español o quechua.

La palabra «coraquenque» (8) fue traducida primero con dos *kanjis* que significan «sagrado» y «águila». Como es puro neologismo, nadie sabría cómo pronunciarlo ni en japonés ni en chino, pero sí se puede captar a través de estos ideogramas una imagen del ave mítica que vuela en un imaginario mundo andino. En dos versiones inglesas se deja la palabra intacta (Vallejo 2007: 91 y Vallejo 2012: 79) y hay que revisar el glosario o las notas para entenderla. La palabra «poyo», que sale en uno de los poemas más bellos de *LHN*, «A mi hermano Miguel», fue traducida con tres *kanjis* que significan «pared» y «silla», con los que podríamos imaginar una especie de banco (exactamente dicho, una superficie plana) pegada a la pared del patio de casa. En dos versiones inglesas, en cambio, fue traducida como *the stone bench by the door* (Vallejo 2007: 155) y *the house's stone bench* (Vallejo 2012: 147); no están mal, pero a mi entender el sonido de la palabra «poyo» tenía mucha importancia en la imaginación del poeta que nació en una casa del pequeño pueblo andino, la casa en cuyo «poyo» había pasado con su hermano ya difunto el momento más feliz de su vida. Usando el rubí que indica la pronunciación original y agregando una nota fuera del texto (Vallejo 2016: 76), quise transmitir a los lectores japoneses lo poética y honda que es esta palabra peculiar.

#### 4. VALLEJO Y KENJI MIYAZAWA

Quisiera poner sobre el tapete, por último y brevemente, a un poeta japonés que recordaba durante todo el proceso de

traducción de *LHN*, Kenji Miyazawa (1896-1933). Casi coetáneo de nuestro poeta peruano, Miyazawa nació en Hanamaki, que está en una zona hondamente agrícola del nordeste de Japón. Trabajando como profesor de ciencia agrícola en las escuelas secundarias del lugar y escribiendo cuentos infantiles o poemas del estilo tradicional —*waka* o los poemas de estilo *bungo*— (Rodríguez del Alisal 2013), en 1924 hizo publicar un poemario en verso libre, lleno de una gran energía vanguardista, escrito con un tono muy íntimo y coloquial. Se llama *Haru to shura* (*La primavera y Asura*). Este libro, cuyos mil ejemplares no se vendieron casi nada, siguió un destino muy parecido al de los primeros dos poemarios de Vallejo: ignorado durante su vida, fue adquiriendo fama y multitud de lectores hasta que convirtió a su autor en un poeta nacional.

Hay muchos elementos comunes entre estos dos poetas. El ambiente hogareño de una provincia rural y lejana de la capital, la nostalgia honda hacia la naturaleza y los familiares de su niñez, la brutal energía expresiva en su creación poética, una mirada tierna hacia los niños (ambos escribían cuentos para niños), etc. Y los dos empezaron a escribir poemas en una época en que el estilo poético que había sido dominante estaba en declive, creando ambos una nueva forma revolucionaria de poesía.

El estilo de Miyazawa no se refleja nunca en la traducción de *LHN*, ya que son dos autores de diferentes idiomas y de dos mundos culturales tan separados; no se podría ni debería haber hecho ninguna especie de trasplante verbal. Sin embargo, me permití hacer unos comentarios en el epílogo para que los lectores japoneses conozcan puntos en común entre Vallejo y nuestro poeta nacional y tengan más simpatía por el mundo poético de *LHN*. Y es muy grato, para los lectores de ambos idiomas, que recién se haya publicado una antología de poesía de Miyazawa en español (2017). Espero que dentro de poco vea la luz un intento de comparación entre el poema «A mi hermano Miguel»

de Vallejo y el «Musei doukoku» (Llanto sin voz) de Miyazawa, un poema bien conocido por los japoneses en el que el poeta canta la tristeza serena y desgarrada frente a la muerte de su querida hermana.

## 5. CONCLUSIÓN

Aunque la traducción de los poemas extranjeros sea una tarea casi imposible y nos obligue a los traductores a hacer ciertas concesiones y resignaciones tristes, vale, y todavía seguirá valiendo la pena, tratar de hacerla porque siempre nos hace abrir una nueva puerta de interpretaciones a la versión original.

Por haber mezclado en la traducción un estilo antiguo de la poesía japonesa que estaba de moda durante las dos primeras décadas del siglo XX, se han puesto de relieve más bien la riqueza y la vivacidad de comportamiento del yo poético de *LHN*. Aprovechando el instrumento editorial rubí, se comprobó el atractivo original que había en la coexistencia del español y el quechua. Y por sugerir un extraño vínculo entre dos poetas nacionales, quisiera creer que ha nacido una nueva posibilidad estimulante de un estudio comparativo entre dos literaturas escritas en diferentes idiomas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

JAKOBSON, Roman (1959). «On Linguistic Aspects of Translation». En BROWER, Reuben A. (ed.). *On Translation*. Boston: Harvard University Press, vol. 23, 232-239.

MATSUMOTO, Kenji (2016). «Is the Interlingual Translation of Poems Impossible?: Analysis of Technical Problems Arising from Translation of Complete Works of Poems of César Vallejo into Japanese». (Artículo en japonés). *Ex Oriente*, vol. 23, 1-23. Osaka: Universidad de Osaka.

MIYAZAWA, Kenji (2017). *Haru to shura y otros poemas*. Traducción de Alfredo López Pasarín Basabe. Madrid: Ediciones de La Discreta.

RODRÍGUEZ DEL ALISAL, María Dolores (2013). «Miyazawa Kenji. Poeta de la ingenuidad y de la naturaleza». *Kokoro: Revista para la Difusión de la Cultura Japonesa*, 11, 2-10. Recuperado de <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4234447>>. (Consulta 14 de mayo de 2019).

SAWA, Masahiro (2001). *Shi no naritatsu tokoro. Nihon no kindaishi, gendaishi heno sekin*. (*El lugar en que se levanta la poesía. Aproximaciones a la poesía moderna nipona*. Libro en japonés). Tokio: Kanrin.

VALLEJO, César (2005). *Poesía completa*. Edición de Antonio Merino. Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_ (2007). *The Complete Poetry. A Bilingual Edition*. Edición y traducción de Clayton Eshelman. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

\_\_\_\_\_ (2012). *The Complete Poems*. Traducción de Michael Smith y Valentino Gianuzzi. Reino Unido: Shearsman Books.

\_\_\_\_\_ (2014). *Renlei de shipian. Saisaer Balüehuo shixuan*. (*Poemas humanos. Antología poética de César Vallejo*. Libro en chino). Traducción de Zhao Zhenjiang. Pekín: Zuoja chubanshe.

\_\_\_\_\_ (2016). *César Vallejo zen shishuu*. (*Poesía completa de César Vallejo*. Libro en japonés). Traducción de Kenji Matsumoto. Tokio: Editorial Gendai Kikakushitsu.