

La etapa formativa de Mario Vargas Llosa: reflexiones sobre la experiencia con el francés y la traducción de Rimbaud

Mario Vargas Llosa's Formative Stage: Reflections on the Experience with French Language and the Translation of Rimbaud

Javier Julián Morales-Mena

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: jmoralem@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo fundamental contribuir con la reflexión sobre una faceta poco estudiada del proceso formativo de Mario Vargas Llosa (Arequipa, Perú, 1936): la de traductor. La atención está centrada en las ideas sobre el oficio que circundan la traducción de *Un coeur sous une soutane / Un corazón bajo la sotana* (1989) de Arthur Rimbaud. Proponemos que para comprender la experiencia de la traducción vargasllosiana es necesario reparar en dos momentos clave del proceso formativo del futuro escritor: el encuentro con César Moro, con la traducción y la escritura crítica sobre alguno de sus textos, y el primer contacto con París. Si bien los estudiosos reconocen la traducción como parte del proceso formativo del Nobel de Literatura, no le prestan demasiada atención a una serie de acontecimientos que orientarán su interés y preferencia por la lengua y la cultura francesas en su etapa formativa. En aras de demostrar la relevancia de la traducción del francés en el proceso formativo del autor, este artículo se propone reconstruir los dos momentos angulares donde la lengua y la cultura francesas se revelan ante Vargas Llosa y ahondar en algunas de las reflexiones planteadas en el prólogo titulado "El corruptor", el mismo que acompaña su traducción del texto en prosa de Rimbaud.

Palabras clave: Mario Vargas Llosa; Poética de la traducción; César Moro; Arthur Rimbaud; *Un coeur sous une soutane*.

ABSTRACT

This article aims to shed light on a barely known aspect of Mario Vargas Llosa's (Arequipa, Peru, 1936) trajectory: his work as a translator. It analyzes his translation of Arthur Rimbaud's short novel *Un coeur sous une soutane / Un corazón bajo la sotana* (1989). Even though scholars and critics recognize the relevance of translation in Vargas Llosa's intellectual formation, the set of events that could explain the authors' interest and preference for French language and culture has been overlooked: Vargas Llosa's encounter with Cesar Moro and his critical reflections about his work, altogether with his initiatory experience in Paris. Although scholars recognize translation as part of the formative process of the Nobel Prize in Literature, they do not pay much attention to a series of events that will guide their interest and preference for the French language and culture in its formative stage. To illustrate the relevance of translation in Vargas Llosa's work, this essay aims to reconstruct the most substantial moments when the author realizes the significance of French language and culture for his literary formation. For this purpose, it analyzes the author's statements in "The Corrupter", the prologue to his translation of Rimbaud's text.

Keywords: Mario Vargas Llosa; Poetics of Translation; César Moro; Arthur Rimbaud; *Un coeur sous une soutane*.

1. Introducción

La experiencia con la cultura y con el lenguaje son fundamentales cuando se trata de reflexionar sobre el quehacer del traductor. Si ponemos en movimiento estas variables que hacen las veces de sedimentos de producción de sentido, diríamos que la traducción es una meditada y vívida respuesta a esta experiencia, pues no se trata de una actividad donde el traductor transforma y transfiere palabras de una *lengua fuente* a una *lengua meta*, sino que, en esta acción del entendimiento, se busca introducir también la dimensión de lo sensible y la trama de la cultura.

Los casos que ilustran esta dinámica son numerosos, mencionemos solo algunos: la experiencia con la lengua y el mundo quechuas condujeron al novelista peruano José María Arguedas (1911-1969) no solo a traducir del quechua al español: *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1949), sino también el conjunto de narraciones míticas recopiladas por el extirpador de idolatrías Francisco de Ávila a inicios del siglo XVII, y que Arguedas tradujo como *Dioses y hombres de Huarochiri* (1966). Del mismo modo, la experiencia con la cultura y la lengua portuguesa, francesa, inglesa, italiana y sueca motivaron al poeta y editor Javier Sologuren (1921-2004) a verter al español poesía escrita en otras lenguas, y que las reunió en el libro *Las uvas del racimo* (1989 [1975]), conjunto de traducciones de autores suecos, italianos y franceses¹.

Cuando indagamos sobre el quehacer traductor de Mario Vargas Llosa, hallamos que, en su caso, fueron también la cultura y la lengua francesas las experiencias que lo movieron, primero, a traducir al español (junto con Luis Loayza), dos poemas del surrealista Robert Desnos (1900-1945): “Tomas la primera Calle” y “Poema a la misteriosa”, que fueron publicados en el segundo número de la revista *Literatura* (1958); y, segundo, a realizar una traducción, más extensa y sistemática que la anterior, del texto en prosa de Arthur Rimbaud: *Un coeur sous une soutane / Un corazón bajo la sotana* (1989).

Albert Bensoussan (1935), traductor de las obras de Vargas Llosa a la lengua francesa, es probablemente el primer interesado en esta otra temprana faceta del Nobel de Literatura; así, en el artículo “Vargas Llosa, traductor” (1997), aquel reconstruye, puntualmente, la génesis de la traducción del texto rimbaudiano a fines de la década de los años cincuenta, y comenta también cómo llegará a publicarse

décadas después. Si seguimos el hilo narrativo de la autobiografía *El pez en el agua* (1993) recordaremos que el propio Vargas Llosa ofrece un testimonio sobre cómo se hace traductor en las clases del profesor de latín Fernando Tola Mendoza (1915-2017), connotado filólogo y políglota peruano, traductor de literatura griega, oriental y de la India. Para su curso, Vargas Llosa vertería al español inscripciones de estelas funerarias romanas, las que, según el propio autor, le producían “gozo” y “desvelo”.

Tola es quien aceptaría la propuesta de Vargas Llosa para traducir el texto en prosa de Rimbaud. La traducción se publicaría en la colección bilingüe de textos clásicos que el políglota dirigía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pero no llegó a publicarse toda vez que Tola había dejado la enseñanza para viajar a perfeccionar sus conocimientos de sánscrito, por ello, la colección sanmarquina había desaparecido para cuando el joven Mario acabó su traducción. No obstante —precisa Bensoussan— “en septiembre de 1989”, y en el marco de la celebración del segundo centenario de la Revolución francesa, el consejero cultural de la embajada de Francia en Lima, Daniel Lefort (cfr. 2017), “publicó [*Un coeur sous une soutane / Un corazón bajo la sotana*] en versión bilingüe, como se había previsto inicialmente, y con el prólogo que había escrito en París y fechado en 1960” (Bensoussan, 1997, p. 242).

Esta experiencia, evaluada en perspectiva, no solo revela a un joven traductor que busca “una fidelidad escrupulosa”, sino también a un joven escritor que asume la traducción como una estrategia de enriquecimiento de elementos estéticos del mundo literario que estaba comenzando a construir:

[...] gracias al más luciferino de los poetas franceses, Mario Vargas Llosa, en su estela y herencia, iba emprender, después de 1960, una obra digna de la definición que propondría algunos años más tarde, al recibir el Premio Rómulo Gallegos por su novela *La casa verde*: “La literatura es fuego”. (Bensoussan, 1997, p. 245)

El aporte es significativo toda vez que se explica la función de la traducción como experiencia formativa que enriquecerá el quehacer narrativo vargasllosiano. Sin embargo, no profundiza en la reconstrucción de dos momentos significativos que explicarían la afinidad vargasllosiana por la cultura y la lengua francesas, así como tampoco ahonda en la explicación de

las reflexiones sobre la traducción que se desprenden del prólogo que Vargas Llosa escribió para su traducción rimbaudiana, y que tituló “El corruptor” (1989, pp. 9-13).

En lo que sigue, desarrollaremos estos elementos que contribuirán a tener una imagen más clara de la práctica traductora y de las reflexiones sobre esta actividad en la etapa formativa de quien será galardonado, más de medio siglo después, con el Nobel de Literatura.

2. La génesis del traductor: experiencia con la lengua y la cultura francesas

La preferencia que Vargas Llosa tiene por la lengua y la cultura francesas ha sido escenificada en diversos textos. Nuestro interés reflexivo está centrado en la etapa formativa, cuando, quien será el prestigioso novelista, inició el proceso de sedimentación de sentido de su poética de la creación verbal. Téngase en cuenta que *sedimentación de sentido* es un proceso formativo y vinculante de construcción del conocimiento donde el sujeto selecciona elementos de otras culturas, se apropia de ellas y las introduce e integra —vía síntesis— en el universo de su tradición. Estos se irán transformando y actualizando con la experiencia y el paso del tiempo:

No se trata sólo de un movimiento que procede sin cesar de adquisición en adquisición, sino de una síntesis continua en la cual persisten todas las adquisiciones en su valor, forman todas una totalidad, de manera tal que en cada presente la adquisición total es, se podría decir, premisa total para las adquisiciones de la etapa siguiente. (Husserl, 2000, p. 166)

Dos hechos sedimentarán el sentido de la preferencia vargasllosiana por el francés y su tradición literaria. El primero discurre entre las cuatro paredes del Colegio Militar Leoncio Prado, a donde había llegado César Moro (1903-1956)² para enseñar francés a los estudiantes, entre los que se hallaba Vargas Llosa. En la autobiografía *El pez en el agua* (1993), lo vemos estampar la imagen del profesor de francés; leemos ahí, en contadas palabras, la geometría de la percepción vargasllosiana:

[...] era bajito y muy delgado, de cabellos claros y escasos, y unos ojos azules que miraban el mundo, las gentes, con una lucecita irónica en el fondo de las pupilas. Enseñaba francés y en el

colegio se decía que era poeta y maricón. (Vargas Llosa, 2011, p. 143)

El pasaje no escenifica la revelación de una poderosa epistemología, tampoco es uno donde se confiese la adquisición de una destreza técnica. La escena muestra más bien la audiencia de la racionalidad lingüística y la presentación de un modo de ser estético, ético y político. Moro será símbolo del poeta cuyo lenguaje se modela como un delicado y vibrante susurro de erres que al articularse producen una embriagadora música que, asumimos, no dejará de resonar interiormente. Se trata de la audición que reúne la lengua y el mundo; estos traspasan como un haz de luz el espesor de lo incierto y, al hacerlo, trazan un horizonte. El oído español que escucha el francés, y no precisamente de un hablante nativo, cimienta el desafío que comunica la voz: la aprehensión y la comprensión.

La cultura y la lengua francesas, por más elemental que pudieron haber sido en la formación escolar, y por más poca atención que se haya prestado a la materia, dejaron una huella indeleble y marcaron el interés de Vargas Llosa por lo que Moro es, y por lo que Moro tiene. Dos tempranas escenas confirman el despliegue y la materialización de esta motivación. La primera presenta la dinámica de la traducción donde el futuro novelista oficia como traductor de un artículo que Moro publicó en francés bajo el título “La Patee des Chiens” (1936) y que se vierte al español como “La bazofia de los perros”, y se publica en el libro *Los anteojos de azufre* (1958). Y la segunda escenifica la producción de artículos de crítica literaria que Vargas Llosa dedicó a su profesor de francés, y que las publicó en los dos primeros números de la revista *Literatura*, y con títulos bastante expresivos de la protagónica atención que le merece el poeta: “Nota sobre César Moro” (1958a) y “Carta de amor, de César Moro” (1958b).

Se trata de textos de crítica literaria donde reivindicará la imagen del poeta *puro* que se ha *comprometido* con la poesía y el arte, antes que con la comercialización de consignas ideológicas; y destacará, asimismo, la imagen del poeta cuya práctica creativa se acerca y se distancia del surrealismo ortodoxo. La impresión que produjo el profesor Moro le llevará también a investigar, una vez asentado en París, sobre el porqué el poeta peruano no se encontraba entre los preferidos de Breton:

Breton toleraba y alentaba todos los “vicios”, salvo este, desde que, en los años veinte, los surrealistas habían sido acusados de maricas. Esta era la increíble razón por la que Moro había pasado también a ser un exiliado interior dentro de un movimiento cuya moral y filosofía llegó a encarnar con una integridad y un talento ciertamente más genuinos que buena parte de los sacramentados por Breton. (Vargas Llosa, 2011, p. 592)

Se habrá advertido la constante que enfatiza Vargas Llosa cuando presenta la imagen de Moro. La atención está centrada en sus cualidades transgresoras, no solo del conjunto de cláusulas que regulan el contrato de convivencia social, sino también el quebrantamiento de la normativa que rige una poética, como es el caso del surrealismo. El interés por Moro —sobre lo que es y sobre lo que tiene— ha conducido a Vargas Llosa hacia la poesía y el surrealismo, pero también hacia la comprensión de la experiencia del escritor migrante que decide no escribir en su lengua materna, sino en francés. Moro es alegoría de libertad y rebeldía, símbolo del escritor en conflicto con la sociedad, y a quien debe criticar sin contemplación. Si reparamos en estos elementos de ética y poética encontraremos que ellos formarán parte, luego, de su estética de la creación verbal. El Vargas Llosa que escribe sobre Moro, en esta etapa formativa, y que a través de él penetra en la estética francesa surrealista, será el mismo que en agosto de 1958 defendiera su tesis de bachiller sobre otro escritor que escuchaba maravillado las campanas de las catedrales de París, y que también traduce y lee afiebradamente a los poetas franceses: Rubén Darío (1867-1916)³.

El segundo momento que define la opción vargasllosiana por el francés se inscribe en el campo de la experiencia laboral como periodista en formación. Esta vez el francés viene mediado y envuelto en español a través de un significativo obsequio que le hace el periodista Carlos Ney Barrionuevo (1926-2017), a quien Vargas Llosa le reconoce su magisterio:

Mi educación literaria debe a Carlitos Ney más que a todos mis profesores de colegio y que a la mayoría de los que tuve en la universidad. Gracias a él conocí algunos de los libros y autores que *marcarían con fuego mi juventud* [...] sobre todo, Sartre, de quien, una tarde, me regaló los cuentos de *El muro*, en la edición de Losada pro-

logada por Guillermo de Torre. A partir de este libro iniciaría una relación con la obra y el pensamiento de Sartre que tendría *un efecto decisivo en mi vocación*. (Vargas Llosa, 2011, p. 189; cursivas agregadas)

Como se desprende de la referencia testimonial, se trata de un obsequio cuyo impacto será definitivo en la formación y concreción de la conciencia del futuro novelista. Vale anotar también que a partir del libro sartriano se definiría completamente el interés de Vargas Llosa por la cultura y la lengua francesas. Recordemos el flujo de escenas: el susurro del francés en el colegio; luego, en el empleo, el mundo francés que se abre a través de la lectura de Sartre (aunque en español, pero como invitación para conocer la lengua y el mundo de donde provienen).

Las escenas que confirman este interés son diversas en esta etapa formativa de mediados de la década de los años cincuenta del pasado siglo. La predilección por Sartre (1905-1980) conducirá al acucioso lector a seguir el debate entre el autor de la *Náusea* y Camus (1913-1960), confrontación ocurrida en 1952, y que, dos años después, Vargas Llosa recién podrá leer en francés, aunque, precisa: “ayudado por diccionarios y por la paciencia de Madame del Solar, mi profesora de la Alianza Francesa” (Vargas Llosa, 1983, p. 12). No tenemos duda de que el impulso que lleva a un lector a interesarse por leer en la lengua original una polémica donde participa el autor que ha despertado y formado su interés literario, filosófico, cultural e ideológico, se sustenta en el hecho de que ha logrado captar completamente su atención, más cuando —como se precisa en la cita anterior— esta fascinación le hace recurrir a mediadores idiomáticos para asegurar la mejor comprensión del idioma de los contendores. Y es una constante en Vargas Llosa —cuando refiere el aprendizaje de su etapa formativa— escenificar su ardua persistencia por aprehender el idioma francés, pero entiéndase que no se trata de que le cueste aprehenderlo, la recurrencia de presentar su esfuerzo quiere hacer explícita su entregada predilección por esa lengua, y por lo que ella trae consigo: un mundo.

Refiriéndose a que el francés que pronunciaba no era el mejor, pues producía carcajadas a quienes lo escuchaban, recuerda que “aún” le “martirizan los oídos las carcajadas” por “el francés que [...] creía haber aprendido no solo a leer, también a hablar” (Vargas

Llosa, 2011, p. 584). Precisamente en esta instantánea de la memoria autobiográfica es donde se puede insertar la preferencia definitiva por el mundo francés. Vargas Llosa viaja por vez primera a París en enero de 1958; su cuento “El desafío” se había hecho merecedor del premio de *La Revue Française*, que consistía en un viaje a París por 15 días: “dudo que, antes o después, me haya exaltado tanto alguna noticia como aquella. Iba a poner los pies en la ciudad soñada, en el país mítico donde habían nacido los escritores que más admiraba” (Vargas Llosa, 2011, p. 580).

La prueba del anclaje vargasllosiano en la lengua y la cultura francesas será más consistente cuando comience a escribir y publicar una serie de artículos sobre literatura, política, cultura y sociedad. En estos, la notoria presencia de autores franceses revela por sí misma la geografía estética y lingüística de su interés: “Revisión de Albert Camus” (1962), “Los otros contra Sartre” (1964), “En torno a *Los miserables*” (1964), “Sartre y el Nobel” (1964), “Camus y la literatura” (1965), “Bataille o el rescate del mal” (1972) y otros reunidos en el libro: *Contra viento y marea (1962-1983)* (1986). El descubrimiento de este último ensayista y novelista le será revelador, toda vez que comparte con él la poética de que la literatura “puede expresar toda la experiencia humana, pero, fundamentalmente, expresa ‘la parte maldita’ de esa experiencia” (Vargas Llosa, 1986, p. 21). En una entrevista, de las muchas que ha concedido a lo largo de los años, le recuerda a su interlocutor, el periodista brasileño Ricardo A. Setti:

Fui a España con una beca, como usted sabe, para hacer un doctorado. Luego fui a Francia porque *yo era muy afrancesado*: había leído literatura francesa desde muy niño, mis grandes admiraciones literarias eran francesas, desde Sartre hasta los escritores franceses del siglo XIX. *Soñaba con ir a París*. (En Setti, 1990, p. 96; cursivas agregadas)

¿Qué se desprende de esta declaración de preferencia literaria, que es también testimonio de predilección cultural y lingüística? Esta muestra las partículas o fragmentos que forman parte del sedimento de sentido que estructura la poética de la creación verbal vargasllosiana, pero también da cuenta de la dinámica de interacción que existe entre lo propio y lo ajeno. *Filiación y afiliación* son dos categorías que podrían contribuir con la comprensión de este proceso donde los hilos de la tradición lingüística

y cultural propia forman lazos y trenzas con tejidos de otras culturas. Edward Said (1935-2003) las desarrolló para explicar la formación y el intercambio de la tradición cultural propia con la ajena. La primera describe la pertenencia de los textos a un tronco literario producido en un espacio y tiempo determinados, permite establecer el parentesco y las líneas de consanguinidad entre los textos. La segunda explica el proceso de vinculación o conexión de los textos de una tradición con otras tradiciones culturales y literarias (cfr. Said, 2004, pp. 32-34). La filiación posee una estructura definida y cerrada. La afiliación crea estructuras plásticas, maleables y múltiples; produce movimientos de integración, transformación e hibridación, y podría graficarse como una red de relaciones. La declaración vargasllosiana sobre su preferencia literaria, citado en el párrafo anterior, escenifica la red *afiliativa* que desde temprano articula los elementos formativos de su poética con la tradición literaria y cultural francesas.

La red afiliativa vargasllosiana nos muestra los puntos de las conexiones: él inicia sus lecciones sobre la cultura y la lengua francesas con Moro, a quien le traduce un texto en prosa, y sobre el que escribe textos de crítica literaria. Lee a Sartre, Camus, Víctor Hugo, Flaubert y otros. También viaja a Francia y se siente impelido de leer a los escritores franceses en su idioma original. De hecho, cuando recuerda su segundo viaje a París (1959), apunta en las páginas iniciales de su libro consagrado a Flaubert:

En el verano de 1959 llegué a París con poco dinero y la promesa de una beca. Una de las primeras cosas que hice fue comprar, en una librería del barrio latino, un ejemplar de *Madame Bovary* en la edición de Clásicos Garnier. (Vargas Llosa, 1975, p. 17)

Esta materialización afiliativa es la que se hallará como subtexto que sostiene la traducción del texto en prosa de Rimbaud, y se le integrará una variable muy presente en las reflexiones vargasllosianas sobre la literatura, el escritor y la sociedad: la carencia económica que signa los días del escritor (que hace las veces de traductor).

La carencia económica y el gozo son dos componentes de la experiencia material y espiritual de Vargas Llosa en su proceso formativo como escritor, y en París. Pero en esta ecuación, la escasez del primer elemento no imposibilita el efecto y la vivencia del

segundo. De hecho, el valor de la experiencia espiritual de gozo es superior con respecto al valor de la tenencia dineraria. Tanto en su primer como segundo viaje a París, y en situaciones distintas, aparecerá esta variable de escasez dineraria que el escritor-traductor no la presenta cuantificada, sino expresada en los efectos que produce: la necesidad de empleabilidad. Este marco monetario de carencia en el que se realiza el proceso de vertimiento de una lengua a otra (del francés al español), no alcanza para impedir la satisfacción que produce la afiliación.

Así, leemos que, en una modesta habitación del barrio latino, seguramente, luego de que el escritor y traductor terminara de “recoger periódicos en una carretilla”, trabajo necesario que le alcanzará “para dos comidas al día”, él mismo inscribe, en el revés de la moneda, el valor supremo de la experiencia parisina: “yo me sentía absolutamente feliz. Escribía, leía, y además estaba en París” (en Cruz Ruiz 2017, p. 64). Al término de la traducción de *Un coeur sous une soutane / Un corazón bajo la sotana* (1989), luego de la última línea del prólogo “El corruptor”, que acompañará la edición bilingüe que se publicará por vez primera en el Perú, Vargas Llosa escribirá: “Paris, octubre de 1960”. ¿Qué propone esta concisa inscripción? ¿Se trata de un enunciado al margen? ¿Cómo leer esta inscripción en el marco de la reflexión sobre la sedimentación de sentido, la afiliación y la traducción?

Albert Bensoussan, refiriéndose a la traducción que Vargas Llosa realiza del texto de Rimbaud, no advierte el sentido de esta inscripción. Y si bien el apartado sobre el decisivo influjo de Moro en la construcción del imaginario vargasllosiano sobre la literatura está minuciosa y rigurosamente explicado por Efraín Kristal en su libro *la Tentación de la palabra. Arte literario y convicción política en las novelas de Mario Vargas Llosa* (2018), no obstante, en sus páginas se pasa por alto la reflexión sobre la inscripción vargasllosiana tras la culminación de la traducción del texto del poeta francés. En todo caso, precisemos que no se trata de una inscripción muda. Tampoco es una donde sus elementos se hayan desgastado hasta el punto de hacerse invisibles. Evaluémosla en perspectiva, y advirtamos la extensión de su concisa estructura de *cronotopo*, es decir, examinemos el sentido que condensa aquella inscripción.

Entendemos el *cronotopo* como una figura discursiva que expresa la conexión del espacio y el tiem-

po, pero no como si fuese un engarce automatizado, por el contrario, y siguiendo a Mijail Bajtín (1889-1930), el cronotopo como figura del lenguaje sirve para pensar el espesor del sentido de la relación que se teje entre el tiempo y el espacio, así también, entre el sujeto y la historia; y si bien el cronotopo se plantea para describir el proceso de inserción del espacio y tiempo en la novela, la categoría se hace extensiva para describir el conjunto de dinámicas, desplazamientos y flujos temporales que ocurren en la sociedad. De hecho, en palabras del teórico ruso, si tuviésemos que pensar en una imagen del hombre tanto en la novela como fuera de ella, esta sería “siempre esencialmente cronotópica” (Bajtín, 1989, p. 238). Si leemos en clave cronotópica la inscripción vargasllosiana de traductor: “Paris, octubre de 1960”, ¿hacia dónde vamos?

El flujo de sentido por el que inquiere la pregunta nos conduce por un derrotero de doble banda. La primera es completiva y la segunda de carácter ritual. El completivo nos permite calibrar el enunciado como el complemento equidistante de una inscripción inicial que se realizó en la ciudad de Lima cuando, en su etapa formativa, Vargas Llosa traducía a Moro y leía en español a los escritores franceses. Aquella audición de la lengua francesa en el colegio militar, la misma que hizo germinar el horizonte de aprehensión y comprensión de la lengua y la cultura francesas, tras el curso de algunos años, se ha materializado en el despliegue e instalación del cuerpo en un espacio geográfico determinado, uno donde la cultura y la lengua se hacen experiencia de totalidad e infinito. El otro recorrido de sentido complementa y cierra el círculo de la *estructura afiliativa* que explicábamos párrafos arriba. Es como si al inscribir “Paris, octubre de 1960” se culminara con el ritual de adhesión francesa; el sentido ritual de la inscripción introduce al traductor como partícipe activo en la geografía que antes veía en las novelas que leía; una inscripción que articula el espacio y el tiempo para que el traductor viva el mito que modelaron sus acciones y pensamientos sobre la lengua y la cultura francesas.

3. La implícita poética de la traducción vargasllosiana

“Paris, octubre de 1960” es la inscripción con la que se cierra el prólogo “El corruptor”, el mismo que acompaña la edición bilingüe de *Un coeur sous une sou-*

tane / *Un corazón bajo la sotana*, pero preguntémosnos, ¿qué es lo que enmarca aquel cronotopo? ¿Qué es lo que propone Vargas Llosa sobre su experiencia como traductor de Rimbaud, en esta etapa formativa de su proceso de maduración estética? Introduzcámonos, entonces, en la explicación de aquel escueto texto vargasllosiano cuyo curso de sentido se inicia no precisamente en el cuerpo del texto, sino en sus márgenes, es decir, en el *peritexto* de la contratapa donde se expone sumariamente la génesis de la traducción (Lima) y la fortuna que le acompañó (permanecer encarpeta por buen tiempo). Para comprender el trazo de este horizonte de composición, recuérdese también el conjunto de elementos contenidos en el proceso de sedimentación de sentido que explicamos en el apartado anterior.

Precisa Vargas Llosa, en un fragmento de la contratapa, que, tras terminar la traducción y el prólogo (en París), se tuvieron que esperar alrededor de dos décadas para ver la publicación: “Los he corregido apenas, para su tardía publicación, en este bicentenario de la Revolución Francesa. Vale más *que aparezcan así, tal como fueron escritos*, por un joven que se exaltaba con las exaltaciones de aquel joven poeta inmisericorde” (1989; cursivas agregadas). Se debe comprender que el *peritexto* es una forma de *paratextualidad*, y, como tal, designa al conjunto de elementos que rodean, definen y componen un libro desde sus orillas o umbrales; piénsese en la portada, la portadilla, la contratapa, las solapas, entre otros elementos; se trata de componentes que, sin estar insertados en el cuerpo del texto principal, poseen una carga de sentido pues orientan y definen el protocolo de lectura a seguir (cfr. Genette, 2001, p. 19). ¿Qué es lo que propone el *peritexto* de la contratapa? Este informa, por un lado, acerca del interés por Rimbaud, sobre todo por comprender la formación discursiva de su estética a través de la traducción de uno de sus textos poco conocidos; y, por otro, precisa que no se volvieron a corregir sistemáticamente, ni la traducción del texto ni el prólogo. Esta síntesis trazada en el *peritexto* será la que se continúe desarrollando en el cuerpo del texto.

“El corruptor” es un prólogo, pero como tal presenta la estructura de buena parte de los ensayos literarios vargasllosianos: no es plana o lineal en la exposición de los argumentos, y quien enuncia no lo hace recurriendo al instrumental teórico o met-

odológico de los estudios literarios modernos. Por ello, no hallaremos categorías analíticas o descriptivas ni de la lingüística ni de la traductología. La fundamentación, más bien, es el resultado de la confluencia de argumentos que provee la historiografía literaria y la lectura atenta del texto. Por ello, se encontrarán entrelazados de manera no-metódica términos como “técnica”, “narración”, “descripción”, “historia”, “atmósfera”, “temática”, “lectura rápida”, “lectura detenida”, que se condensan en el argumento fuerza: “la obra literaria es un todo orgánico y sus componentes, como los del cuerpo vivo, no son disociables” (Vargas Llosa, 1989, p. 12).

Sin embargo, si el prólogo no posee una estructura plana o lineal, ¿qué estructura tiene? Para explicarlo apelemos a una dicotomía conceptual que se propone en el texto; esta metafórica enunciación apela al desplazamiento, la velocidad, y se denomina “lectura rápida” y “lectura detenida”. La primera constata los componentes de la historia: personajes, ambientes y núcleos narrativos. La segunda penetra la superficie de las constataciones para formular interrogantes sobre el sentido que estas proponen. Una exige prestar atención a los detalles. Otra demanda actitud crítica para develar lo que se oculta tras lo evidente. El paso de una a otra permite el hallazgo interpretativo que otorga sentido a cada uno de los “hechos”, “cosas” y “personajes” que conforman el relato. Pasar de un modo de leer a otro, párrafo tras párrafo, superficie debajo de superficie, indica que estamos frente a un prólogo cuya estructura es discontinua. Todavía más, pues los párrafos que lo componen no se disponen como marcos genéricos de presentación del autor, el contexto, el texto y los avatares de la traducción.

La dinámica de lo que se ve y lo que se oculta, organiza los párrafos explicativos discontinuamente. Así tenemos que el párrafo de inicio escenifica, sin contención informativa alguna, la valoración que realiza el prologuista-traductor: “Es un texto subversivo y anárquico, de construcción sabiamente engañosa, cuyos materiales están distribuidos en capas superpuestas según una estrategia revolucionaria” (Vargas Llosa, 1989, p. 9). Como se puede advertir, el protocolo de lectura que se define desde el principio del prólogo exige no ser leído de manera tradicional o lineal. Por ello, más adelante, se interrumpe la valoración interpretativa y descriptiva para intercalar un fragmento

informativo que bien podría haberse presentado al inicio como para enmarcar la presentación del texto que se traduce: “Lo único que sabemos de *Un corazón bajo la sotana* es que Rimbaud escribió este texto antes de 1871, que nunca se interesó en su publicación” (Vargas Llosa, 1989, p. 10). Del mismo modo, poco antes de finalizar el prólogo, en la estela explicativa de por qué Paul Verlaine y Peterne Berrichon no publicaron el texto de Rimbaud, especifica que el libro tuvo que “esperar hasta la eclosión surrealista para tener la satisfacción inquietante de su lectura”.

Fueron André Breton y Louis Aragon, en 1924, quienes lo presentaron en público” (Vargas Llosa, 1989, p. 13). La brevedad del texto puede que influya en que ello pase desapercibido, pero la organización estructural discontinua no es casual. De hecho, al desautomatizar la estructura lineal de la exposición, la lectura se hace un activo proceso de ensamblaje y articulación de párrafos cuyo contenido valorativo, explicativo e informativo es de diverso tipo. De tal manera, el curso de lo discontinuo escenifica el flujo del pensar del prologuista-traductor, y en este orden es que recién, en el párrafo final, se propone una reflexión sobre la traducción:

El texto, escrito sin duda de corrido (el manuscrito contiene apenas cinco enmiendas de la mano de Rimbaud), y luego desdeñado por su autor, está lleno de imágenes hermosas, pero la construcción de la frase es descuidada y, por momentos, incorrecta, lo que dificulta su traducción. He creído ser fiel a Rimbaud prefiriendo siempre la equivalencia de la imagen a la del concepto, la fidelidad verbal a la conceptual. No olvidemos que Rimbaud es, ante y, sobre todo, un poeta. (Vargas Llosa, 1989, p. 13)

Esta es la única referencia explícita donde el traductor reflexiona sobre la poética de la traducción. ¿Qué reflexiones sobre la traducción se pueden extraer? ¿Se puede hablar de una implícita poética de la traducción, o será un abuso de lenguaje hacerlo? Los elementos reflexivos que se desprenden del enunciado, por un lado, aluden al conocimiento de las características de los diversos planos que conforman el texto original, y, por otro, atañen, más bien, a la traducción como búsqueda de la fidelidad y la equivalencia verbal, antes que como acierto conceptual. La primera de estas cuestiones se complementa con la exposición que hace Vargas Llosa sobre

la singularidad del texto que tradujo: “un texto [...] cuyos materiales están distribuidos en *capas superpuestas* según una estrategia revolucionaria” (1989, p. 9; cursivas agregadas). Hemos destacado en itálicas la escenificación del traductor-lector que advierte cada uno de los estratos que conforman el espesor del texto fuente de la traducción; rasgo estructural al que se suman otras características estéticas que justifican su traducción e inserción en el sistema literario peruano escrito en español, o el que lo integran las literaturas extranjeras escritas en otros idiomas, y traducidas al español.

El flujo de fuerzas que genera esta dinámica de verter una lengua en otra, produce el incremento del valor simbólico del idioma; produce, también, en quien traduce, el incremento de su capital simbólico. Como lo explica George Steiner en el marco reflexivo de la dialéctica de la traducción: “El traductor enriquece su lengua permitiendo que la lengua de la que traduce la penetre y modifique. Pero hace aún más: expande su idioma nativo hacia el absoluto secreto de la significación” (1995, p. 85). El prólogo de Vargas Llosa insiste en explicar las cualidades subversivas y saboteadoras del texto que traduce, toda vez que los considera como componentes fundamentales que debe conservar la traducción. Esta movilizaría una suerte de razón crítica que halla en la operación de conversión de una lengua a otra, una estrategia de recusamiento crítico contra las estructuras de poder que hegemonizan determinadas imágenes que representan a los hombres como sujetos entregados a la resignación y la cobardía de las costumbres impuestas por sus instituciones políticas y morales.

Esta explicación de la traducción estaría haciéndonos partícipes de la apertura de un *modelo de mundo* paralelo al de las representaciones hegemónicas, uno donde la “rebeldía concreta y social” estaría arremetiendo no contra la “fe”, sino “contra su prolongación histórica, la Iglesia; no contra la moral, sino contra las convenciones precisas: el pudor y las buenas maneras” (Vargas Llosa, 1989, p. 10). El traductor sería, en tal sentido, el partero de ese modelo de mundo discursivo que cuestiona el entorno del mundo que posee el lector. Así, la traducción del texto tendría ganada su “importancia literaria e histórica”. No obstante, la actividad de la traducción sería una operación automatizada y mecánica si es que antes no se hubiesen comprendido los múltiples niveles de

sentido que tiene el texto a ser traducido. La lectura crítica que realiza el traductor es fundamental como dispositivo que enriquece el quehacer como traductor:

La traducción, para que pueda llamársela tal, no puede limitarse a la mera traslación mecánica, más o menos palabra por palabra o frase por frase, del original; la verdadera traducción requiere invertir la sintaxis, cambiar la puntuación, recrear imágenes, buscar expresiones que en la lengua de llegada signifiquen lo mismo que en la lengua original, aunque sea utilizando otras palabras, etc. Y trabajar de este modo no tiene nada que ver con ser infiel al texto. Precisamente la mejor manera de ser fiel a un original es no ser fiel a su literalidad en absoluto. (Solana, 2005, p. 248)

Por ello, el traductor es un lector, y no, precisamente, uno cándido y pasivo que apenas ata cabos referenciales del texto para agotarse en contemplar el flujo de la significación; el traductor es un lector crítico, pues advierte que luego de una lectura superficial resulta necesaria “Una lectura más detenida y desconfiada”, ya que ella nos revelará “que la narración está impregnada de irreverencias, de insinuaciones escabrosas, de atrevimientos y malacrianzas. Percibimos, entonces, con inquietud una atmósfera malsana tan importante como los mismos hechos de la historia” (Vargas Llosa, 1989, p. 11). La advertencia de estos niveles, que se compactan a los pliegues del lenguaje rimbaudiano, es un reto para el traductor, por lo que, luego de advertirlos, tendrá que hallar, cual pesapalabras, la medida expresiva en otro lenguaje para mantener aquellas provocadoras imágenes.

Como lo señalamos, aunque no desarrolle explícitamente el tema de la traducción, el prólogo de Vargas Llosa es ilustrativo de lo que podría llamarse una implícita poética de la traducción. ¿Se puede hablar de una poética de la traducción? ¿No será un exceso de lenguaje? Para comprender la denominación es necesario distinguir entre los dos sentidos de la palabra poética. El primero de estos es de orden propiamente teórico, y como tal designa al conocimiento científico de lo literario cifrado en teorías que describen y analizan lo literario. El segundo se despliega no en el orden de lo universal, sino de lo particular e individual. La poética en este sentido es la explicación de las motivaciones y reflexiones que tienen los escritores respecto a su quehacer literario (cfr. Mignolo, 1986, pp. 30-39). Estas meditaciones pueden estar disemina-

das en escritos de diversa índole, y no necesariamente en un texto orgánico. Para reconstruir, estructurar y sistematizar los elementos de esta poética, se tiene que recolectar fragmentos, escenas e imágenes argumentativas. Hallar y organizar estas expresiones del conocimiento que tiene el autor sobre su quehacer creativo, y todo aquello que confluye en él, permite contar con definiciones y conceptos sobre el proceso formativo, la naturaleza y las funciones que posee determinada producción literaria.

Cuando reparamos en la experiencia vargasllosiana con la literatura y la lengua francesas, aquellas que confluyen en el proceso de sedimentación de sentido, y cuando las articulamos con las ideas que se desarrollan en el prólogo, el proceso de síntesis de estos elementos nos coloca, sin ninguna duda, frente a una implícita poética de la traducción. Esta iniciaría con el proceso de aprehensión cognoscitiva de la lengua (audiencia, lectura, escritura), con la selección, comprensión y valoración del texto que se traducirá, y con la consciencia del trasvase de una lengua a otra. Las reflexiones sobre los dos primeros procesos están cifradas en diversos pasajes autobiográficos que comentamos al inicio, y que nos conducen desde Lima a París con escalas de comprensión crítica para hacerle entender al lector que es necesaria una versión en español del texto en prosa de Rimbaud, autor conocido más como poeta, y que los méritos estéticos e históricos que posee el texto proporcionarían, dentro del sistema literario en español, un modelo de mundo alternativo al hegemónico. Y los argumentos e ideas sobre la traducción propiamente dicha están diseminados por el peritexto y el texto, y nos hacen comprender que la traducción no es una operación de traspaso de un lenguaje a otro, sino una actividad de comprensión de los mecanismos de construcción de sentido con el lenguaje, por ello destacará la comprensión del texto: el entendimiento de su estructura y el conocimiento de sus mecanismos y funciones. Estos tres momentos, donde progresivamente confluyen la experiencia, la conciencia y la práctica con el lenguaje y la cultura francesas, serían los que ofrecen una idea de la traducción implícita.

Proponíamos al iniciar esta reflexión que la experiencia con la cultura y la lengua francesas, en la etapa formativa de Vargas Llosa, son determinantes para el trabajo de traducción que inicia con Moro y que continúa con Rimbaud. Refiriéndose a la for-

mación y el quehacer del traductor, anota Ricoeur que: “la tarea del traductor no va de la palabra a la oración, al texto, al conjunto cultural, sino a la inversa: *impregnándose por vastas lecturas del espíritu* de una cultura, el traductor vuelve a descender al texto, a la oración y a la palabra” (2005, p. 63; cursivas agregadas). Esta lógica que destaca la comprensión y experiencia cultural, antes del diseño de estructuras lingüísticas para el proceso de traducción, es lo que hemos buscado explicar. El seguimiento de las experiencias vitales de Mario Vargas Llosa con la cultura y la lengua francesas nos hicieron ver cuán determinantes fueron, en la etapa formativa para su quehacer reflexivo como traductor, sus encuentros

con Moro, su profesor de francés, la lectura de Sartre, y su viaje y estancia en París. La traducción es la culminación de un proceso de interés vivo por penetrar en las estructuras que organizan la cultura francesa: en su lenguaje y en hacerse partícipe, también, de la mitología moderna sobre la república mundial de las letras.

Agradecimientos

Este artículo forma parte de la tesis doctoral que estudia el aspecto estructural y temático de los ensayos literarios de Mario Vargas Llosa, de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM

Notas

- 1 Una importante cartografía de la traducción en el Perú, su historia y sus principales representantes, la ha realizado el poeta, traductor, crítico literario y editor Ricardo Silva-Santisteban (1941) en el texto: *De los ideales de la traducción a la traducción ideal* (2016).
- 2 Fueron diez años los que Moro permaneció en México (1938-1948). A su retorno complementará su actividad artística y escritural con las clases de francés que impartirá en el Colegio Militar Leoncio Prado, institución donde Vargas Llosa lo conoció cuando ingresó al tercero de secundaria, en 1950.
- 3 La tesis tiene como título *Bases para una interpretación de Rubén Darío* (1958), y se publicó el 2001. Esta primera edición contiene, a manera de liminar, el discurso que pronunció Vargas Llosa, ese mismo año, con ocasión de recibir el título de Doctor Honoris Causa de manos del rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, su alma máter.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1949). *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Editorial Huascarán.
- Arguedas, J. M. (1966). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409) (Traducción de H.S. Kriúkova y V. Cazcarra). Madrid: Taurus.
- Bensoussan, A. (1997). Vargas Llosa traductor. En R. C. Boland e I. Enkvist (Coords.), *Specular narratives: Critical perspectives on Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa* (pp. 241-246). Melbourne: Journal of Hispanic Studies of Australia and New Zealand.
- Cruz, J. (2017). *Encuentros con Mario Vargas Llosa*. Madrid: Deliberar.
- Desnos, R. (1958). Tomas la primera calle, Poema a la misteriosa [poemas] (Traducción de Mario Vargas Llosa y Luis Loayza). *Literatura*, 2, 19-20.

- Genette, G. (2001). *Umbrales* (Traducción de S. Lage). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Husserl, E. (2000 [1961]). *El origen de la geometría* (Introducción de J. Derrida). Buenos Aires: Manantial.
- Kristal, E. (2018). *Tentación de la palabra. Arte literario y convicción política en las novelas de Mario Vargas Llosa*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Lefort, D. (2017). El proyecto existencial de César Moro: hacerse un nuevo hombre. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 62, 19-40. [Hay un dossier de homenaje a Moro.] <https://doi.org/10.46744/bapl.201701.001>.
- Mignolo, W. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moro, C. (1936) La patée [sic] des chiens. En *Vicente Huidobro o el obispo embotellado*. Lima: [s. e.].
- Moro, C. (1958). *Los anteojos de azufre*. Lima: Editorial San Marcos.
- Ricoeur, P. (2005). *Sobre la traducción* (Traducción y prólogo de P. Wilson). Buenos Aires: Paidós.
- Rimbaud, A. (1989). *Un corazón bajo la sotana* (Traducción y prólogo de Mario Vargas Llosa). Lima: Jaime Campodónico.
- Said, E. (2004). *El mundo, el texto y el crítico* (Traducción de R. García Pérez). Barcelona: Debate.
- Setti, R. (1990). *Diálogo con Vargas Llosa* (3.^a edición). Ciudad de México: Kosmos.
- Silva-Santisteban, R. (2016). *De los ideales de la traducción a la traducción ideal*. Lima: Alastor.
- Solana, M. (2005). Las fuentes documentales en la práctica de la traducción literaria. En C. Gonzalo y V. García Yebra (Eds.), *Manual de documentación para la traducción literaria* (pp. 247-266). Madrid: Arco.
- Sologuren, J. (1989 [1975]). *Las uvas del racimo* (2.^a edición aumentada). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (1995). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (Traducción de A. Castañón y A. Major). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Llosa, M. (1958a). Nota sobre César Moro. *Literatura*, 1, 5-6. Recuperado de: <https://www.vallejoandcompany.com/nota-sobre-cesar-moro-a-proposito-de-un-aniversario-de-su-muerte-por-mario-vargas-llosa/>.
- Vargas Llosa, M. (1958b). *Carta de amor*, de César Moro. *Literatura*, 2, 27-30.
- Vargas Llosa, M. (1975). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1983). *Contra viento y marea, I (1962-1972)*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1986). *Contra viento y marea II (1972-1983)*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1989). El corruptor. En A. Rimbaud, *Un corazón bajo la sotana* (pp. 9-13) (Traducción y prólogo de Mario Vargas Llosa). Lima: Jaime Campodónico.
- Vargas Llosa, M. (2001 [1958]). *Bases para una interpretación de Rubén Darío*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Investigaciones Humanísticas.
- Vargas Llosa, M. (2011 [1993]). *El pez en el agua*. Lima: Alfaguara.