

## POETA, TRADUCTOR. DE LA TRADUCCIÓN A LA CREACIÓN

ALICIA PIQUER DESVAUX  
Universidad de Barcelona

Comencemos por dos afirmaciones obvias. La primera es que traducción y creación literaria son actividades tan cercanas que se nutren mutuamente: prueba de ello es la manera cómo se han entrecruzado y enriquecido las diferentes tradiciones, ya sea directamente a partir de traducciones literales o de versiones, y consecuentemente a partir de la imitación y la adaptación. La segunda se refiere más concretamente a la traducción de textos poéticos, actividad que para muchos deviene poesía en sí misma, siempre que se realice con exigencia. En todo caso reflexionar acerca de la traducción poética implica siempre interrogarse sobre aspectos concretos de la actividad poética, de la problemática inherente al léxico, a la sintaxis, a la musicalidad, al ritmo de las lenguas de partida y de llegada. Pero como todo poema es, ante todo, habla o discurso de poeta, también interviene en su traducción un acercamiento a su persona, siempre a través de la comprensión y la emotividad de su lector-intérprete-traductor. Dos personas que no podemos aislar de su contexto histórico y de sus referentes culturales.

Por todo ello es, también, evidente que toda traducción plantea el problema de la relación entre culturas. El traductor puede limitarse a constatar diferencias, incluso incompatibilidades entre las lenguas; puede también, a través del habla del otro señalar lo que hay de valor universal en ambas; o bien, en el momento de confrontar las dos propuestas, al percibir las simultáneamente, puede encontrar tema de reflexión que incida sobre su propia poética o sobre su lengua o cultura.

Por todo lo mencionado, el campo de la traducción ofrece perspectivas imprescindibles e indiscutibles para completar los estudios literarios.

Situémonos en un pasado reciente: aproximadamente a partir de los años 60 del siglo XX, y concretamente en el panorama francés. Es un hecho fácilmente comprobable (y no exclusivo de la cultura francesa, pues el fenómeno también existe en España y en otros países) y es muestra más de la globalización de las editoriales que de la curiosidad de los lectores)

la llamada apertura de las fronteras', que durante treinta años caracteriza la labor de muchos poetas franceses traduciendo gran cantidad de poetas extranjeros, e incluyendo, muchos de ellos, esta tarea en su propia reflexión poética. Citamos como ejemplos notables a Yves Bonnefoy, cuya labor traductora (Shakespeare, Yeats, John Donne, Keats, Dylan Thomas) se inicia en los 50 y se prosigue hasta nuestros días, constituyéndose en verdadero maestro de traductores poéticos; en André du Bouchet (Celan, Holderlin, Faulkner); en Philippe Jaccottet (Rilke, Musil); en Michel Cluny (responsable de la colección bilingüe *Orphée* de las ediciones de La Différence, desde 1989); Jean-Pierre Faye (Holderlin); Denis Roche (Ezra Pound); Claude Esteban (Federico García Lorca); Alain Bosquet, Jacques Dupin, etc. Mención especial merecen, desde sus respectivas revistas poéticas, Jacques Roubaud, traductor de "haikus", y Michel Déguy. Esta intensa recepción de la poesía del mundo entero se ha visto acrecentada con la aportación de la francofonía y la de aquellos escritores "venus d'ailleurs" (tanto poetas como prosistas) que enriquecen notablemente desde su propia experiencia la poesía escrita en lengua francesa (sólo cito dos ejemplos excepcionales Lorand Gaspar y Sylvie Baron Supervielle, entre muchos otros). En palabras de Claude Esteban:

Longtemps, a l'exception notable de Chateaubriand, Nerval, Baudelaire, et Mallarmé, les poètes de ce pays ont laissé a d'autres le soin, subalterne a leurs yeux, de porter en français des œuvres qui, souvent, leur étaient proches. D'où ces équivalences malhabiles que l'on a connues. Nous assistons, depuis quelque trente années, a un changement radical des conduites: la plupart des poètes traduisent. Faut-il préciser qu'ils ne traduisent pas tout, mais ceux-la seuls qui répondent a leurs questionnements ou les avivent? Ils pensent aussi que leur propre langue se confirme davantage par l'effort qu'ils entreprennent de la violenter, de la forcer a dire ce qu'elle se refusait, par habitude a exprimer: la largesse incantatoire de Dante, la prolifération de Pound, la savante symbolique de Yeats. A l'instar d'un Bonnefoy, d'un Jaccottet, d'un Du Bouchet, tant d'autres, et parmi les plus jeunes d'entre nous, estiment, oui, qu'ils se confortent en eux-mêmes et davantage encore dans leur appréhension ambitieuse de la poésie en faisant que deviennent françaises ces paroles venues de partout, les leurs déjà, celles d'Oppen, de Mandelstam, de Paz, de Celan, de Tsvétaieva.. Poèmes parallèles, poèmes neufs qui appartiennent désormais a notre langue'.

Tanta inflación traductora conlleva un peligro, una cierta fatiga se cierne sobre la generación de novísimos poetas. Los más jóvenes parecen traducir simplemente por encargo (necesidad obliga y el mercantilismo editorial también). Las traducciones son pulidas, técni-

<sup>1</sup> Afirma Yves Di Manno que "l'ouverture des frontières poétiques durant le dernier tiers du XXe aura été l'une des données majeures de notre histoire littéraire, attendu ses retombées durables sur l'ensemble de notre production. Au point que l'on pourra sans doute retenir ce phénomène comme un critère décisif –ou une grille de lecture exemplaire– lorsqu'il s'agira de dresser le bilan plus ou moins objectif de la période en question." "La langue adverse", *La nouvelle Poésie Française*, mars 2001, Magazine littéraire, n° 396, p. 29-31.

<sup>2</sup> "Le travail du poème", *Poésie contemporaine en France*, Ministère des Affaires Étrangères, 1994, p.12-13.

camente correctas, pero carentes de singularidad y reflexión, hasta el punto de omitir las perspectivas que el intercambio de lenguas siempre suscita. Y el resultado, a nivel de creación literaria, comienza a evidenciarse, pues asistimos a una cierta regresión formal y temática, como si ya no se quisiese afrontar el reto de transgredir las limitaciones del idioma propio ni evocar nuevas visiones del mundo con las que poder enriquecer el universo propio.

Por todo ello pensamos, en este trabajo, evocar el ejemplo de unos poetas (Mallarmé, Valéry, Supervielle, Bonnefoy) que, a lo largo del siglo, han considerado que la transposición de los poemas de una lengua a otra permite que aflore una sintaxis o una rima sorpresiva, violenta y revolucione las estructuras habituales y, en definitiva, han entablando diálogo con otras culturas sin ceder ante la tentación de la página en blanco o de "*T'innommable*".

En palabras de Yves Bonnefoy, la traducción poética comienza "mediante una escucha atenta del habla del otro", no se reduce a unas cuantas páginas impresas sino que es un diálogo iniciado tiempo atrás, en la época de los primeros contactos con el autor de referencia, que se mantiene a pesar de las vicisitudes de la vida y de la exigencia profesional de traducirlo, puesto que ese autor impregna algo de la obra que el traductor escribe por su parte. Octavio Paz hablaba de "confluencias", Bonnefoy retiene la noción de "conversación a través de los siglos". La tarea del traductor comienza mediante una lectura que permita saborear el texto, hacerlo nuestro a la vez que nos permita salir de nosotros mismos en busca de esa comunión de sentidos que se libera pese al tiempo y el espacio. Es precisamente lo que impulsó a Mallarmé a perfeccionar el inglés, pues quería leer mejor a Edgar A. Poe, a quien consideraba "le cas littéraire absolu" (Mallarmé, 1945:1043). Si nos remontamos a su figura es, simplemente, porque para Bonnefoy su obra constituye uno de los mayores campos de reflexión sobre la idea de la poesía, su función y su finalidad que han existido en Europa y un referente imprescindible para la poesía del siglo XX (Bonnefoy, 1977: 183-211).

Poe se convierte en una verdadera obsesión para Mallarmé desde su adolescencia en el instituto de Sens, a finales de 1850. Evidentemente contó con la guía inestimable de Baudelaire y la complicidad de un amigo, futuro egiptólogo, Eugene Lefébure, quien también hizo varios intentos de traducción de los poemas de Poe, pero la dificultad le hizo desistir, como también al mismísimo Baudelaire, traductor y fino analista del resto de su obra, y uno de los primeros en percibir el misterio y la perfección formal de este poeta incomprendido y maldito (Baudelaire, 1976: 347). Mallarmé también se sentirá durante años incapaz de recrear en francés "la totalité d' effet" del ritmo y de la rima, especialmente de las rimas internas con sus aliteraciones, repeticiones y sonidos evocadores; así como de espacios en blanco que rodean a las palabras de manera sugerente. No lo logrará satisfactoriamente hasta 1872 en unas primeras traducciones que aparecieron en revistas. Es en 1875 que "Le Corbeau" se publica acompañado de las ilustraciones de su amigo Manet, y en 1888 aparecerán en una lujosa edición de Deman sus *Poemes de Poe*. Aunque es bastante antes, en 1877, cuando

Mallarmé escribe un tratado que califica como accesorio, pero que otros, como Valéry, Jean-Pierre Richard (1961: 528-535) o Gérard Genette (1976: 257-314) consideran esencial: *Petite Philologie à l'usage des classes et du monde, les mots anglais* (1945: 881-1053), estudio más centrado sobre el léxico inglés que sobre la gramática, que intenta definir a partir de su relación de mimesis con la realidad, esencialmente, con el francés después, y no tanto por su funcionamiento. No debe sorprendernos este interés del poeta por la lengua inglesa, inmerso en una época historicista y comparatista. Atento a lo que llama la "justesse des mots" comentará la insuficiente o suficiente armonía imitativa según los fonemas, la sonoridad, la tipografía con gran libertad y poco rigor, convencido de que: "On ne voit jamais si sûrement un mot que de dehors, ou nous sommes; c'est-à dire de l'étranger"<sup>3</sup>. Pero si citamos este texto es porque constituye la base de lo que explicitará en la célebre página de *Crise de vers* (1945: 363-364), el defecto universal de las lenguas, la falta de adecuación de los nombres a las cosas, que únicamente el verso podrá remediar: "le vers n'étant autre qu'un mot parfait, vaste, natif"<sup>4</sup>. La creación de su poética y la de buena parte de la poesía del XX arranca de la "rêverie" a partir de la lengua extranjera.

Paul Valéry amplía el pensamiento de su maestro con la profundidad que conocemos. El también accederá a la creación de una rigurosa lengua poética. Pero lo que verdaderamente nos interesa destacar es su tarea de traductor casual, a partir de la invitación que recibe para traducir, "a su manera" (en palabras del editor, A. Roudinesco, que preside una sociedad bibliográfica: *Scripta et Picta*), las *Bucólicas* de Virgilio. Muy sorprendido, está a punto de rechazar el encargo: se encuentra fatigado y deprimido, pues son los años tembles de la Ocupación; además no se considera de ningún modo un traductor (incluso considera la poesía imposible de traducir) y no es un latinista. Sin embargo, una única condición, impuesta por los editores, retiene su interés: se trataría de respetar la correspondencia de los versos en ambas lenguas. Y es precisamente este desafío que le mueve a aceptar "rouvrir son Virgile de classe". Si Mallarmé encontró a Poe en los inicios de su aventura poética, Valéry se midió con Virgilio en las postrimerías de su vida, y finalmente no sólo acabará su traducción, sino que la acompañará de un comentario a modo de prefacio, "Variations sur les *Bucoliques*" (1957: 207-222), que no sólo desvela los mecanismos de la traducción, sino que nos aporta la necesaria meditación sobre el texto original para desentrañar toda su fuerza y mostramos cómo a medida que avanzaba en su trabajo, Valéry se convertía en el poeta en acción, sintiendo la impresión de efectuar un trabajo creativo, no una mera transposición del latín.

La versión de Valéry es en verso (cada hexámetro de Virgilio se convierte en alejandrino y la rima desaparece)<sup>5</sup>, creando la ilusión de una composición indisoluble de sonido

<sup>3</sup> *Petite philologie à l'usage des classes et du monde, les mots anglais* (1945: 975).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 492.

<sup>5</sup> Para Valéry transformar el verso en prosa seña reducir la poesía a simple sustancia significativa: "(On) met en prose comme on met en bière", (*Variation sur les Bucoliques*, 1957: 210).

y sentido. Debe vencer la lógica resistencia del orden de la sintaxis en francés, las palabras contrastan con la abundancia de monosílabos latinos y los nexos gramaticales alargan la frase francesa y entorpecen su ritmo. Es una traducción en general fiel al texto de partida, con escasas alteraciones del orden de los versos para poder aportar al texto de llegada ritmo y claridad. Como ejemplo podemos citar unos versos de la réplica inicial de Melibee a Títyro (1957: 226-227):

Non equidem invideo, miror magis: undique totis  
Usque adeo turbatur agris! En ipse capellas  
Protinus aeger ago; hanc etiam vix, Tityre, duco:  
Hic inter densas corylos modo namque gemellos,  
Spem gregis, a ! silice in nuda conixa reliquit.  
Saepe malum hoc nobis, si mens non laeva fuisset,  
De caelo tactas memini praedicere quercus.  
Sed tamen, iste deus qui sit, da, Tityre, nobis

Je m'étonne encor plus que je ne te jalouse:  
Le désordre est partout dans nos champs, et tout triste,  
Je dois pousser au loin mes chevres, et j'entraîne  
Même celle qui vient de faire deux jumeaux,  
Avec peine, dans un buisson, sur une pierre:  
Malheur souvent prédit, si ma mémoire est sûre,  
Par le ciel foudroyant les chênes prophétiques.  
Mais toi, révele-moi quel est ce dieu, Tityre?

Para nosotros es especialmente interesante el texto de las *Variations sur les Bucoliques*: en él Valéry comprime toda la teoría poética que ha ido diseminando acerca de la poesía a lo largo de sus obras y de su vida, y que no podemos separar de su propia concepción del lenguaje, que parece remontarse a partir del encargo de un breve artículo (para el *Mercur*, en 1898) sobre la *Sémantique* de Bréal (1897), en muchos aspectos próxima a Saussure.

En definitiva reencontramos al más puro Valéry, esforzado en lograr una "traduction aussi fidele que la différence des langues le permit", que, además, nos deja, como si de un testamento se tratara, una síntesis de sus teonas acerca de la esencia y la finalidad de la escritura poética.

El inicio es ilustrativo de su estado de ánimo: con ironía nos informa de su escaso interés por los temas pastoriles o bucólicos, aún más los temas agrícolas le aburren profundamente, incluso las alusiones al paisaje campestre le dejan totalmente indiferente, pues prefiere los temas marinos, no en vano nació a orillas del Mediterráneo. La lengua latina, de la que procede el francés y que, además sirvió de modelo de elocuencia en el siglo XVII, es

con su ausencia de nexos gramaticales y con su libre disposición de las palabras en la frase mucho más ágil y densa que la lengua francesa. Esa libertad del latín propicia la poesía y es esencial en el arte de la versificación, puesto que "un vers est a la fois une suite de syllabes et une combinaison de mots" por lo que "le poete français fait ce qu'il peut dans les liens tres étroits de notre syntaxe; le poete latin, dans la sienne si large, a peu pres ce qu'il veut» (1957: 208).

Dicho todo esto, Valéry hubiese tenido consecuentemente que abandonar el encargo. Pero es precisamente la exigencia de la que va acompañado, "la contrainte d'une forme", que haga corresponder las líneas de ambos textos para obtener páginas simétricas en una edición bilingüe de lujo, el acicate necesario. Como lo fue, en el momento de la composición del "Cimetiere marin", la forma rítmica impuesta por el verso de diez sílabas. Absolutamente convencido de la arbitrariedad de los signos lingüísticos, considera que toda lengua se reduce a un sistema de convenciones. Ni siquiera el léxico tiene valor por sí mismo, es ambiguo y sujeto a múltiples interpretaciones, tan sólo dentro de un contexto adquiere verdadero significado. Por eso no es la palabra la que aporta coherencia al discurso, sino la frase, en este caso, como en Mallarmé el verso. No olvidemos que el poeta «est une espèce singuliere de traducteur qui traduit le discours ordinaire, modifié par une émotion, en 'langage des dieux'». La metáfora puede parecer exagerada si olvidamos la referencia a Virgilio (1957: 219)

Ce que nous appelons "Poésie" [...] s'est détachée peu a peu d'un état premier et spontané ou la pensée était fiction dans toute sa force. J'imagine que cette puissance s'est progressivement affaiblie dans les villes, ou la nature est mal reçue, mal traitée, où [...] les satyres sont mal vus, et les saisons contrariées. Les campagnes, plus tard, se dépeuplerent aussi, et non seulement de leurs charmants et redoutables phantasmes, mais enfin de leurs hommes crédules et songeurs. Le paysan devint «agriculteur». Mais, revenant a notre poete de l'an 40, il faut avouer que l'on chante bien plus gracieusement les faunes, les dryades, et Silène et Priape, quand on croit beaucoup moins a leur existence qu'a la magie des vers savants, aux charmes des figures de langage exquisément formées.

"Langage des dieux" o "poésie pure" que no radica especialmente en la imaginación de lo que se evoca sino en el poder de encantamiento (hubiesen expresado a dúo Mallarmé y Valéry) que obtiene el poeta con su trabajo que consiste "moins a chercher des mots pour ses idées qu'a chercher des idées pour ses mots et ses rythmes prédominants" (1957: 212). La noción de ritmo es esencial en la poética de Valéry y también lo será en su traducción. La verdadera comparación con el latín radica precisamente en estas palabras de Valéry (1957: 217):

J'ajoute cette réflexion, que le vers latin se montre encore plus différent de la prose que le français, qui la frôle, et même l'épouse trop aisément, quoiqu'il subisse en général la loi de la rime, inconnue au latin «classique». Le vers français supporte d'être

formé d'une matière verbale qui ne révèle pas nécessairement la qualité musicale du «langage des dieux». Les syllabes s'y suivent sans que rien dans nos règles leur impose de se suivre aussi harmonieusement que possible; c'est l'erreur de Malherbe et de Boileau d'avoir oublié l'essentiel dans leur code, cependant qu'ils proscrivaient cet infortuné, l'hiatus, ce qui nous rend la vie parfois si difficile et nous prive de charmants effets comme des tutoiements les plus nécessaires.

Valéry no sólo sitúa a Virgilio en su época, sometido a unos condicionamientos materiales, políticos, históricos bien determinados, sino que incide en su voluntad de permanecer dedicado al arte y no a la guerra o a la agricultura, aunque dejando de lado el problema ético que se desprende ("la soumission au despote [...] est la condition d'ouvrages de premier ordre") y que, en el contexto histórico de 1942, estaba también de rabiosa actualidad. Las relaciones literatura-poder existen en todas las épocas y Valéry apunta incluso cómo podría una vez más abordarlas (1957:220), pero se detiene en esa propiedad de Virgilio y de toda su civilización de, mediante referencias míticas y místicas, "hacer vivas" las relaciones entre los hombres y las leyes o caprichos de la Historia.

La lectura del joven poeta latino despierta en él una euforia particular, semejante a la que podía sentir ante la contemplación de cualquier bello espectáculo de la vida. Sabemos que rechazaba todo sentimentalismo más o menos romántico y que era poco dado a efusiones íntimas, así que cuando declara el apasionamiento de su lectura comprendemos que alude al "plaisir de composer des vers" que identifica al joven Virgilio y a un joven Valéry cuyo proustiano recuerdo ha aflorado a la mente del poeta adulto. Ambos se encontraron en un momento cultural similar (1957: 214-215):

[...] l'art de produire des vers a Rome en était au point ou il devient si conscient de ses moyens que la tentation de les employer pour le plaisir de s'en servir et de les développer en extreme, passe le besoin vrai, primitif et naïf de s'exprimer. Le goût de produire l'effet devient cause [...] produire le Beau.

Suscitar ese estado poético en el lector es el reto del autor y de su traductor, y es la esencia de toda poesía —original o recreada—, como ya había explicado con anterioridad en dos conferencias: "Poésie et pensée abstraite" en 1939 (1957: p. 1314-1340) y "Propos sur la poésie" en 1927 (1957: p. 1361-1378). En ellas compara la creación poética con la música (por la relación armoniosa y necesaria de los elementos que la integran) y con la danza (la actividad de caminar conduce a algún lugar, como la prosa lleva hacia un significado; la danza, en cambio, sólo se significa a sí misma, como la poesía).

La lectura que podemos hacer actualmente completa de los Cahiers, nos siguen mostrando a Valéry centrado en el análisis del lenguaje, convencido de que las palabras no revelan la esencia o la verdad de las cosas. Su poesía es la consecuencia de sus presupuestos

teóricos y su función no es otra que componer otro mundo puramente estético, alejado de la experiencia de describir lo que nos rodea, pero revelador del esfuerzo intelectual inmenso por superar esa carencia del ser que consiste en poder decir lo que la prosa o el lenguaje cotidiano jamás indicarán.

Decir lo indecible es también la pretensión de Jules Supervielle cuando compone entre 1957 y 1959, cercana ya su muerte acaecida en 1960, *Le Corps tragique* (1996: 593-654). Autor de carácter tímido y discreto, reúne en su persona (como le sucedió a Apollinaire) toda una época. Nació en Montevideo, en 1884, donde se había instalado su familia, que procedía de la región del Béarn. Aunque residió normalmente en Francia, sus frecuentes viajes a Uruguay hacen de él un poeta en que el espacio adquiere una dimensión a la vez exótica, fantástica, misteriosa y concreta, en la que las propias vivencias, los sueños, los recuerdos se funden con las leyendas y los mitos. Rechaza la agitación de las vanguardias y la explotación del subconsciente surrealista, pero es gran amigo de Michaux (otro poeta viajero, en barco o a través del sueño inducido por la mezcalina). Es celebrado desde sus inicios por el riguroso Paul Fort, pero el reconocimiento le llegará al final de su vida. Paradójicamente, al frecuentar cenáculos literarios en los que coincide con poetas españoles, Supervielle centrará el interés de aquellos hasta el punto de ser objeto de traducciones y versiones, a las que responderá poéticamente también <sup>6</sup>.

Su tarea como traductor y adaptador no es muy extensa, pero reúne un conjunto exquisito y variado de autores españoles e hispanoamericanos, principalmente (José Enrique Rodó, Alfonso Reyes, Silvina Ocampo, Susana Soca, Jaime Torres Bidet, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Shakespeare<sup>7</sup> y la adaptación *L'étoile de Séville* de Lope de Vega<sup>8</sup>).

*Le Corps tragique* agrupa poemas heterogéneos que Supervielle ordena y divide en varias partes, cada una de ellas caracterizada por determinados temas, formas de escritura o tono. Resulta finalmente un reencuentro con sus tendencias más representativas, al tiempo que por la ironía y el empleo de la elipsis significa un acercamiento a fórmulas poéticas más novedosas. El conjunto, lejos de ser disperso, alterna momentos trágicos con otros más luminosos, incluso humorísticos (a veces un cierto humor negro) o momentos íntimos junto a otros absolutamente legendarios, en perfecto contrapunto a la tensión presente ya en el título del libro y que resulta dominante en la primera sección, cuando anuncia que, para salir de la angustia que le domina, esa cerrazón de su mundo interior, se asoma a "la fenêtre du monde" y participa en los tormentos de una actualidad terriblemente trágica.

<sup>6</sup> Permisas para citar mi estudio sobre las traducciones y versiones que Guillén, Alberti, Salinas, Brull y Altoaguirre hicieron de Supervielle: A. Piquer, "Guillén traductor de Supervielle" en *La traducción en la Edad de Plata*, Luis Pégnaute (ed.), (2001: 259-269).

<sup>7</sup> *Comme il vous plaira*, 1935, reeditado en 1956. *Œuvres complètes*, Gallimard, t. II. En colaboración con su hijo Juan, *Le songe d'une nuit d'été*, en 1956. *Œuvres complètes*, Gallimard., t. III.

<sup>8</sup> 1959, Gallimard.



El añadir las dos traducciones del español<sup>9</sup> obedece a criterios temáticos y estéticos. El poema de Lorca "El Martirio de Santa Eulalia" del *Romancero Gitano* y "Aire" del *Cántico* de Guillén constituyen también un contrapunto a la voz del poeta francés, y al encontrarse casi en la última parte del libro, parece como si las voces de los tres poetas se mezclasen, como si de un coro final se tratase.

Todos han sufrido la cmeldad de la guerra, de las gentes, de las ideas y del destino hasta sentir su cuerpo y su alma descuartizados, como la mártir Eulalia del romance de Lorca. Supervielle conocía el *Romancero Gitano* desde su publicación en 1928; para él representa el mejor ejemplo de cómo reunir una forma simple, de origen tradicionalmente popular, con la expresión de un imaginario íntimo y personal. Para nosotros hay también una secreta correspondencia entre las imágenes de uno y de otro poeta, hasta el punto que el caballo desbocado por las callejuelas de Mérida que encabeza el poema nos trae a la memoria caballos, praderas y paisajes de los poemarios anteriores de Supervielle. Pero son aquellas imágenes lorquianas más violentas, sangrantes (recordemos "el bisturí de fuego"), tremendistas, no surrealistas precisamente, sino profundamente ancladas en la realidad, aunque las fuentes originales se remonten a Prudencio, que Supervielle traspone al francés con esmerada precisión.

No olvidemos tampoco que la santa inspiró el poema más antiguo conocido en francés antiguo. Que reencontremos su martirio en la modernidad puede sugerimos el mito del eterno retorno, y evocamos también la fuerza y la permanencia de la espiritualidad de la poesía.

Supervielle incluso había pensado titular su libro a partir del título de uno de sus poemas: *Dieu derriere la montagne*, imagen que hubiese mostrado la relación equívoca que le unía a la divinidad, siempre presentida, pero siempre ausente. El poema de Guillén, en cambio, constituye para Supervielle la celebración del hombre y del universo al fin reunidos, alejados de todo vértigo existencial. Elemento físico y metafísico, el aire es el medio que todo lo engloba, pero que "es casi nada". Representa los confines de todo lo sensible y lo inteligible, allí donde el poeta intenta descubrir el Ser. Por eso precisamente el propio Guillén titulará *Aire nuestro* (1967) el libro que reúne toda su obra.

Las traducciones son bastante literales, aunque hay licencias por necesidades de la rima y de la métrica. Y en algunos casos por una exigencia de armonía con lo que Supervielle denomina "le génie de la langue", en este caso francesa.

El último caso que quisiéramos abordar en nuestro breve panorama de la traducción poética es Yves Bonnefoy, no sólo uno de los más prolíficos traductores de poesía, sino también uno de los más exigentes hasta el punto de haber elaborado, a partir de su propia experiencia, una teoría de la traducción que abarca desde aspectos concretos de la tarea del traductor hasta reflexiones comprometidas de orden filosófico y ético.

<sup>9</sup> Traducciones y distintas versiones que el poeta había ya publicado anteriormente: *Œuvres Poétiques complètes* (1996: 1042-1046).

Es con motivo de la publicación de las obras completas de Shakespeare por el Club Français du Livre a lo largo de los años 1950-1960, que Bonnefoy tiene la ocasión de traducir numerosas obras de teatro y los sonetos<sup>10</sup>, así como de revisar el conjunto de las traducciones del autor en Francia (no muy numerosas, aunque firmadas por figuras ilustres: François-Victor Hugo, Marcel Schwob, André Gide o Jules Supervielle principalmente) recogiendo la problemática inherente a tal labor en los ensayos: "Shakespeare et le poète français", y "Transposer ou traduire Hamlet", que han sido reunidos a manera de epílogo en "Idée de la traduction", acompañando la reedición de la traducción de *Hamlet*, en las ediciones del Mercure de France (1962). Bonnefoy lamenta la recepción tardía que se hizo de la obra completa del dramaturgo (en Francia no existieron traducciones equivalentes a las románticas alemanas de Schlegel y Tieck) y se centra en la necesidad de proporcionar una versión literaria que restituya "un peu de la substance de son admirable poésie". Jamás enteramente satisfecho, Bonnefoy aprovecha las reediciones o el cambio de formato al libro de bolsillo para retocar o rehacer su trabajo, y su reflexión también se mantiene constante, como lo demuestra en el ensayo reeditado y corregido *Shakespeare et Yeats* (1998) donde matiza la acción trágica elaborada por el dramaturgo a partir de la sutil combinación del Destino y del "caprichoso" Azar o la contingencia de la Historia". Esta constante actualización de la tarea de Bonnefoy-traductor en pos de lo que él denomina la "vérité de parole" exige "impregnarse del texto" o comprenderlo también a partir de nuestra propia existencia, y esta afirmación nos resulta ahora mucho más comprensible tras haber abordado el trabajo de traducción poética de Mallarmé, de Valéry, de Supervielle. Aunque Bonnefoy insiste en un aspecto para él esencial: comprender el texto del otro mediante nuestra propia vivencia puede comportar el peligro de entregarse a la soledad, dejando de escuchar su voz, arriesgándonos a perder "el sentido de lo que es y no comprender ya nada". Por eso las grandes obras de la poesía universal, aquellas que atestiguan lo poético de un modo revolucionario o sorprendente, deben ser a menudo releídas por traductores sagaces: los cambios inherentes al devenir de la sociedad exigen de los nuevos lectores-traductores retomar nuevas interpretaciones más acordes con su época.

La traducción, así recomenzada para adaptarse a la visión y al gusto de cada época, obedece a la necesidad de revivir, mediante el habla de un momento nuevo de la historia, el testimonio o "la presencia" (palabra clave en la poética de Bonnefoy) que habían desempeñado esas obras en sus respectivas épocas<sup>12</sup>.

Bonnefoy tradujo para el Club du Livre la primera parte de *Henri IV*, 1956, t. IV; *Jules César y Hamlet*, 1957, t. V; *Le conte d'hiver, Vénus et Adonis, Le Viol de Lucrece*, 1981, t. VII. Para la editorial Mercure de France: *Le Roi Lear*, 1965; *Roméo et Juliette*, 1968; *Macberh*, 1983; y *Le Conte d'hiver*, 1994. También tradujo *La Tempête*, 1997, «Folio», Gallimard; *Vingt-quatre sonnets de Shakespeare*, 1995, éd. Thicrry Bouchard y Yves Prié; *Othello*, 2001, Folio-Théâtre; y *Comme il vous plaira*, 2003, Livre de poche.

<sup>11</sup> Pierre Brunel asocia la lectura que Mallarmé hizo de *Hamlet* a la propia interpretación de Bonnefoy: «le problème pourrait être [...] non pas écrire après Shakespeare [...] mais écrire, et surtout être après Hamlet», «Traduire Shakespeare», *Magazine littéraire*, n.º 421, juin 2003, p.60-62, dedicado a la figura de Yves Bonnefoy.

<sup>12</sup> Conferencia dictada con ocasión de las XIII Sesiones sobre la Traducción, organizadas por el Colegio Internacional de Traductores Literarios de Arles en 1996. Ha sido publicada con el título *La Communauté des Traducteurs* (2000). También la encontramos en *Traducir Poesía*, traducida por Arturo Carrera (2002)

Sin duda alguna, Bonnefoy considera a traductores y poetas partícipes de un trabajo compartido, entregados a descifrar el misterio o lo no explícito de determinados textos. Las diversas lecturas, relecturas, versiones que pueden darse son interpretaciones infinitas, abiertas, plurales (que únicamente quedarán plasmadas por escrito al decantarse el traductor por una forma y un significado preciso) y hacen aparecer nuevos "poderes verbales". La tentación de Mallarmé suele de nuevo aflorar "del advenimiento de una lengua que estaría por fin al nivel de la potencia del espíritu". Precisamente Bonnefoy, que también es filósofo y matemático, considera que la traducción poética no debe pretender ser una pura articulación de conceptos, por muy universales que éstos sean. Cuánto más afinados serían más se alejarían de esa "práctica de estar en el mundo" propia de la poesía, y acabarían transformándola en algo totalmente incomprensible a los lectores del futuro.

Una lengua absoluta, "totalizadora", borraría "la memoria de lo que puede ser una relación específicamente humana con la tierra"; hablaría de la idea de un olivo, pero no designaría su rugosidad, ni su olor, ni su existencia *hic et nunc*.

Es el reproche que hace Bonnefoy a sendos poetas que, pese a todo, admira y con los cuales le gusta medirse: Mallarmé y Valéry<sup>13</sup>. Al primero le echa en cara su nihilismo, al segundo su mundo conceptual. Sus ensayos sobre arte<sup>14</sup> nos revelan su inclinación por la sobriedad, las proporciones y el equilibrio que se perciben en los templos griegos, por sus interiores que destilan paz y nos instalan en el ensueño de la eternidad. Pero un simple "trouble dans la lumière" nos hace tomar conciencia del abismo desconocido que existe en esos lugares, y percibir el sentimiento de lo irremediable: "il faut apprendre a vivre dans la finitude".

Un neocratilismo renovado transformaría la riqueza y la ambigüedad de las lenguas, su "encarnadura", sus modismos casi nunca "repetibles de una lengua a otra", su sintaxis en puro lenguaje abstracto más propio de la ciencia, pero carente de los arquetipos, imágenes y símbolos<sup>15</sup> que sólo el pensamiento poético sabe vislumbrar mediante la riqueza y la diversidad de las lenguas desde el origen de los tiempos.

Las opiniones de Bonnefoy sobre las dificultades de traducción de la poesía han evolucionado a lo largo de los años y de su propia actividad traductora, desde aquella lamentación plena de fatiga con la que se expresaba en 1976 (1981: 94-106):

Peut-on traduire un poeme, non. On y rencontre trop de contradictions qu'on ne peut lever, on doit faire trop d'abandons [...] si la traduction n'est pas une copie, et une technique, mais

<sup>13</sup> En *Anti-Platon* (1947) muestra su rechazo de las teorías metafísicas, "parfaites idécs, qui ne savent [que] déteindre sur la bouche".

<sup>14</sup> A partir de *L'Arrière-pays*, 1972, cuando descubre que los paisajes "imaginarios" de Chirico existen en realidad en Florencia, ciudad que deviene "l'incarnation" con "dimension temporelle" de sus cuadros.

<sup>15</sup> En el libro de poemas de Bonnefoy, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), «douve» indica el foso de un castillo lleno de agua inmóvil: símbolo de la vida y de la muerte que funda toda experiencia y todo pensamiento humano. "Douve" es también el nombre de la mujer amada, vida mortal. La voz del poeta hace aflorar esta "presencia" ausente para indicar, más allá de la muerte, el retorno de la vida, el ritmo de la existencia, que le rodea.

un questionnement, et une expérience, elle ne peut s'inscrire –s'écrire– que dans la durée d'une vie, dont elle sollicitera tous les aspects, tous les actes. Et cela n'exige pas que le traducteur soit «poète» par ailleurs. Mais implique a coup sûr que s'il écrit lui aussi il ne pourra tenir séparée sa traduction de son œuvre propre.

La tarea del traductor exige reflexión y tiempo: los conceptos son universales, pero no las palabras. Cómo traducir el *chestnut-tree* de Yeats, aunque sepamos que es un castaño o un castaño de Indias. La palabra tiene, para los anglófonos, un entorno preciso, "un colegio de Oxford", "un pueblo de Inglaterra o de Irlanda", un color, un olor, un cuerpo... Por eso el traductor tiene que trascender la particularidad de las palabras, aunque también existan en la lengua de llegada estarán desprovistas del valor del que gozan en la lengua de partida. El traductor debe buscar a menudo sus propias palabras para reflejar el pensamiento y las intenciones del escritor al que traduce.

En las entrevistas mantenidas con Jean Pierre Attal en 1989 y 1993, siempre sobre la traducción poética<sup>16</sup>, Bonnefoy reconoce el gran dominio adquirido actualmente por los especialistas y el conocimiento del que hacen gala los occidentales de las lenguas y civilizaciones de otros países. Conocimiento, respeto, aprecio, apertura hacia el otro y tolerancia son valores necesarios en la convivencia que se intentan reivindicar, pero que pueden llevar a nuestra civilización a cuestionar el instrumento de la razón y a renunciar al trabajo crítico inherente a la salvaguarda y la extensión de valores universales. La indiferencia o el desaliento pueden llevarnos a aceptar al otro sin ninguna crítica y podemos "perder de vista la necesidad que sentimos de buscar, en común, valores que serían para todos un ser-mejor y un pensar-mejor".

Hasta aquí una breve, pero representativa, muestra de lo que ha dado de sí la reflexión en tomo a la traducción poética, a lo largo del accidentado siglo XX, heredero de muchas de las carencias de épocas anteriores. Hemos partido del idealismo romántico y de las teorías platónicas, para, a través de intuiciones más psicológicas, y de un ejercicio más formalista, desembocar en la perspectiva existencial, histórica y sociológica de Bonnefoy. No deja de ser paradójico que quien se formó admirando a Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry o los Surrealistas invoque la combinación de razón, poesía y traducción para cambiar la vida, la obra y el mundo. Y otorgue al acto de traducir suma responsabilidad, exigencia y libertad.

<sup>16</sup> «Traduire la poésie» (1989) y «Traduire la poésie» (1993) fueron publicadas en *La petite phrase et la longue phrase*, 1994, Paris, TIL V. La versión traducida está recopilada en *La Traducción de la poesía*, (2002:47-60 y 85-98).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDELAIRE, Charles. 1976, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade .
- BONNEFOY, Yves. 1977, «La poétique de Mallarmé», *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 183-212 .
- 1981, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, les Éditions de la Baconnière.
- 1988, *La vérité de parole*, Paris, Mercure de France.
- 1998, *Théâtre et poésie: Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France.
- 2000, *La Communauté des traducteurs*, P.U. de Strasbourg.
- 2002, "Traducir la poesía" (1989), *La traducción de la Poesía*, Paterna (Valencia), Pre-Textos/poéticas, 47-60.
- 2002, "Traducir la poesía" (1993), *La traducción de lapoesía*, Paterna (Valencia), Pre-Textos/poéticas, 85-99.
- GENETTE, Gérard. 1976, «Au défaut des langues», *Mimologiques*, Paris, Éditions du Seuil, 257-314.
- MALLARMÉ, Stéphane. 1945, *Les mots anglais, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, p. 886-1056.
- 1945, *Crise de vers, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, p.360-368
- PIQUER, Alicia. 2001, "Jorge Guillén, traductor de Supervielle", *La Traducción en la Edad de Plata*, L. Pegenaute (éd), Barcelona, PPU, p.259-270.
- RICHARD, Jean-Pierre. «Formes et Moyens de la littérature», *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Ed. du Seuil, p. 525-535.
- SUPERVIELLE, Jules. 1996, *Le Corps tragique, Oeuvres Poétiques Complètes*. Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, p.593-652.
- VALÉRY, Paul. 1957, *Traduction en vers des Bucoliques de Virgile, Guvres I*, Paris. Gallimard, Bibl. de la Pléiade, p.223-284.
- 1957, «Variations sur les *Bucoliques*», *Traduction en vers des Bucoliques de Virgile, Œuvres I*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, p-207-222.