



HAL
open science

ITINERARIOS, AVENTURAS: LA TRADUCCIÓN DE ALGUNOS POETAS ESPAÑOLES AL FRANCÉS

Laurence Breysse-Chanet

► **To cite this version:**

Laurence Breysse-Chanet. ITINERARIOS, AVENTURAS: LA TRADUCCIÓN DE ALGUNOS POETAS ESPAÑOLES AL FRANCÉS. Juan de Dios Torralbo Caballero. Manuel Álvarez Ortega. Traducción poética, lucidez, crítica social y denuncia,, DEVENIR, p. 129-155, 2020, Manuel Álvarez Ortega. Traducción poética, lucidez, crítica social y denuncia, 9788416459988. hal-03915004

HAL Id: hal-03915004

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03915004>

Submitted on 28 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ITINERARIOS, AVENTURAS:
LA TRADUCCIÓN DE ALGUNOS POETAS ESPAÑOLES
AL FRANCÉS

LAURENCE BREYSSE-CHANET
(Universidad de la Sorbona, CRIMIC)

Después de años de extravíos felices por la luz gamonediana, que me llevaron a escribir un libro¹ sobre la poesía de Antonio Gamoneda, territorio amado y vecino del territorio difícil de Manuel Álvarez Ortega, ser invitada a Córdoba, por la Fundación dedicada a la obra y la herencia del poeta que sin duda fue uno de los poetas españoles más cercanos a Antonio Gamoneda, no podía carecer de sentido. Un sentido sinónimo quizá del *azar concurrente* celebrado por José Lezama Lima, ya que otro nombre no sé encontrar para designar la fuerza que imanta la palabra de aquellos poetas a los que reúne el misterio del «funcionamiento *admirable* de las invisibles leyes del *simpathos*»².

1. Laurence Breyse-Chanet, *Redes azules bajo los párpados. El pensamiento rítmico de Antonio Gamoneda*, Prefacio de Miguel Casado, Paris, Éditions Hispaniques, 2019.

2. Dicha idea lezamiana, cifra crucial de uno de los máximos misterios de la poesía, se expresa repetidas veces en los artículos reunidos póstumamente en José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, pp. 41-50 en particular, dedicadas a la historia de la generación de Orígenes («Orfismo de Escardó», 1960, pp. 41-43 y «Un día del ceremonial», inédito, pp. 43-50).

El mismo *azar concurrente* tiene aquí sus paradojas. Nunca tra-duje hasta ahora a Manuel Álvarez Ortega. Sin embargo, su nombre me va acompañando desde hace unos trece años, un nombre al que encontré entonces buceando en la bibliografía gamonediana. Me llamó tanto la atención que enseguida imprimí una entrevista suya publicada en la revista en línea *Espéculo*, por Francisco Ruiz Soriano, y subrayé con entusiasmo declaraciones como «Mi tradición, por decirlo así, me la he fabricado yo con los poetas que me importa-ron, muy pocos, seis o siete en nueve siglos»³. También, además de notar un «inconformismo» que me encantó, sigo recordando lo que dice respecto al *oficio*, palabra decisiva, que conjuntamente implica dedicación al lenguaje del poema y vivencia: «mi poesía se ha hecho con lo que me ha sucedido a mí». Así se definen de modo intrincado las dos caras de la *experiencia de la poesía*, en honda filiación con la poética gamonediana, cuyo *pensamiento rítmico* arraiga en las más profundas vivencias existenciales.

Volviendo conmovida a Andalucía después de varios años más norteos, aprovecho para recordar brevemente otra *vida poética*, por decirlo con palabras suyas, la de Manuel Altolaguirre, al que dediqué *En la memoria del aire*⁴, un libro publicado en 2005, en el Centro Cultural de la Generación del 27, en Málaga, gracias a Julio Neira, director entonces del Centro. Para mayor actualidad, señalo la reciente publicación, en 2019, de una antología en bilingüe, *Les Poètes de 27*, editada en las publicaciones de las Prensas de la Universidad de Reims, después de mucha obstinación fiel a su pasión por el 27, por Emmanuel Le Vagueresse y Juan Carlos Baeza Soto⁵, donde varios especialistas franceses presentan y traducen a «su» poeta.

A partir de aquel eco alvariano, si lejano, de muchas ondas, propongo dar a conocer algunos impulsos y arraigos míos, que me

3. Francisco Ruiz Soriano, «En el Gijón con Manuel Álvarez Ortega: la vida y la poesía tal como son», revista *Espéculo*, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/malvaor.html> (última consulta el 15 de junio de 2020).

4. Laurence Breysse-Chanet, *En la memoria del aire. Poesía y poética de Manuel Altolaguirre*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, col. Estudios del 27, 2005.

5. *Les Poètes de 27*, Antología bilingüe, Juan Carlos Baeza Soto y Emmanuel Le Vagueresse (dir.), Reims, ÉPURE, 2019. Señalo asimismo un cuaderno de presentación de Manuel Altolaguirre, «Un chant précaire», con traducción de poemas suyos que propuse en la revista *Europe*, n.º 1053-1054, Enero-Febrero 2017, pp. 270-283.

llevaron hasta ahora a traducir a varios poetas españoles contemporáneos –aquí dejaré de lado a Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen o César Vallejo, aunque entre los poetas, no vea tantas fronteras geográficas como las que nos imponen, si les reúne la búsqueda de otra lengua en el mismo idioma, donde se escuche y grabe su voz–. Todo empezó en la década de los ochenta, cuando seguí durante varios años las conferencias de Antoine Berman en el Collège de Philosophie, hasta su muerte en noviembre de 1991, cuando nos enseñó mucho sobre la revolución que iba haciéndose respecto a la traducción, en cuyas aguas todos los interesados estuvimos bebiendo, escuchándole o leyendo *L'Épreuve de l'étranger*, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain* y *Pour une critique des traductions: John Donne*⁶. Nos alimentaban asimismo, de modo más centrado en lo poético, las enseñanzas de Henri Meschonnic, sobre la *poéti-que du traduire*⁷. Con ellos se iba imponiendo en la traducción el reconocimiento del *Otro como Otro*, y de aquí el propósito *ético* de traducir, desde la voluntad de un *descentramiento*, el juego de los significantes, desde la búsqueda de una alteridad que desplaza el idioma, lo molesta y rejuvenece, en vez de adaptar al otro a sí mismo, a su propio medida.

Si la verdadera poesía es la que *hace algo a la lengua*, también en la traducción ha de pasar lo mismo. La traducción quiere, entonces, «faire œuvre», ofrecerse al lector como obra, sin por eso dejar de ser ofrenda al texto original. Cada país tuvo sus dioses en aquella revolución, en Estados Unidos no se conocen los mismos que entre los franceses. Pero ellos, en particular, Antoine Berman –quien sí influyó en América latina– y Henri Meschonnic, en medio de una efervescencia intelectual intensa, con la multiplicación de seminarios, clases, conferencias, sobre la traducción en el sentido más extenso de la palabra, fueron los que permitieron el paso al reconocimiento de la necesidad de otra perspectiva sobre traducción. Lo hizo Antoine Berman desde la búsqueda de sentido y alcance filosófico, además de sus reflexiones psicoanalíticas y de sus propias traducciones de

6. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, París, Gallimard, Les Essais, 1984; *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, París, Seuil, 1999; *Pour une critique des traductions: John Donne*, París, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1995.

7. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, París, Verdier, 1999.

novelas hispanoamericanas con su mujer, argentina, en particular la versión publicada en 1977 de *Yo el Supremo*⁸. Con semejante repercusión, se fue imponiendo la voz de Henri Meschonnic, a menudo polémica, pero siempre fuerte en su escucha del «paso del sujeto» en el ritmo⁹, por la manera como nos encaminó hacia la escucha del otro, en su activa poética de la traducción –y por cierto Jacques Ancet, el primer traductor de Manuel Álvarez Ortega¹⁰ le rindió muchas veces homenaje–. Nadie por entonces recordó la tarea increíble que hizo Manuel Álvarez Ortega con la traducción de los poetas franceses en las décadas anteriores, pero desde luego cabe afirmar que se le puede ver como a un pionero.

Dicho esto, no soy una teórica, y mientras la efervescencia intelectual del París de aquellos años me iba abriendo perspectivas inauditas, yo tenía hambre de obras, y como lo mío –francesa nacida en una lengua que por más encantos que tenga, no es lengua tónica–, es trasladarme a vivir en el poema de lengua española, luego me tocaba el viaje de regreso y sus misiones.

Ya sabemos del peligro del mirar hacia atrás, pero tampoco soy ninguna Eurídice. Si pienso en lo que tuve la oportunidad de hacer, para bosquejar el perfil de mi tarea de traductora, y algunas de mis elecciones, podría dibujar tres conjuntos. Si bien, lo digo en seguida, no creo que exista un saber teórico del traductor de poesía, somos artesanos, todo surge de la capacidad de escucha y respeto de lo ajeno *como tal*.

Lo cual no fue nada obvio durante siglos, hasta lo que escribió Chateaubriand en el prefacio a su traducción de Milton, dando un impulso primero a la voluntad de *enajenar el idioma francés*, en 1836 –un giro total, que en su novedad deslumbró a Puchkin, en un texto que se publicó en 1837, un año después de su muerte– pues los traductores anteriores a Chateaubriand se fiaban de cierta superioridad del idioma francés, de modo que se trataba de *adaptar*

8. Augusto Roa Bastos, *Moi, le Suprême*, trad. Antoine Berman, París, Pierre Belfond, 1977.

9. Sobre el trabajo renovador de Henri Meschonnic acerca del «paso del sujeto» en el ritmo, ver *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

10. Manuel Álvarez Ortega, *Genèse suivi de Domaine de l'ombre*, Pres. y trad. Jacques Ancet, Châtelaineau, Le Taillis Pré, 2012.

la obra al gusto francés. Como si una tra-ducción (*tra-ducere*, ese potente movimiento de desplazamiento, *trans-duco*, llevar más allá de, con la idea de travesía y sus peligros, hasta con cierta duración) al francés hubiera bastado para conferir a una obra algo suficiente ya, desde el concepto de *belle infidélité* –cuyos frutos, según quiso subrayar Chateaubriand, no por infieles, eran bellos–. Contra éstos, propuso en su prefacio, por lo menos en su teoría, el rechazo de la *adaptación* en provecho del respeto de lo ajeno:

J'ai calqué le poëme de Milton à la vitre; je n'ai pas craint de changer le régime des verbes lorsqu'en restant plus français j'aurais fait perdre à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie. [...]

Me serait-il permis d'espérer que si mon essai n'est pas trop malheureux, il pourra amener quelque jour une révolution dans la manière de traduire?¹¹

Tal *revolución* –*revertere*–, implica un movimiento *dentro* del idioma-huésped, como una conmoción que nace del choque de la escucha de lo otro, provocando una conversión dentro de la voz oyente. En la voz traductora, se enajena el idioma: se hace lenguaje de poema.

Se me revelaron primero dos itinerarios, que debo a Amparo Amorós y a Blanca Andreu. Después, se reúnen en mi vivencia de traductora la escritura primera de Claudio Rodríguez y de Jaime Siles, pues la lectura de ambos, por muy diferentes, se reunió en un apren-dizaje del lenguaje métrico y rítmico del poema por su traducción, obligándome a reflexionar sobre las posibilidades que se pudieran ofrecer en francés. El tercero se ofrece como crisol abierto, donde plasmé juntándolas varias experiencias traductoras. Me refiero a revistas en las que participé como colaboradora, cifras de una época

11. François René de Chateaubriand, Prefacio a *Le Paradis perdu de Milton* [última consulta el 15 de junio de 2020], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5452523p.textelimage>.

«Calqué el poema de Milton en el cristal; no temí cambiar el régimen de los verbos cuando al permanecer más *francés*, hubiera hecho perder al original algo de su precisión, de su originalidad o su energía. [...]

¿Me sería permitido esperar que si mi ensayo no es demasiado torpe, algún día pueda conllevar una revolución en la manera de traducir?» [La traducción es mía].

–igual al final que algunas canciones inolvidables–. Si Francia, como lo dice Yves Bonnefoy, es un país donde no se suele apoyar mucho la poesía¹², las revistas desempeñan un papel esencial en la difusión del conocimiento de la poesía extranjera. Me referiré en particular a dos de ellas, la una algo olvidada ya, *Polyphonies*, una aventura que duró varios años, de cuyo Comité de redacción formé parte, con Pascal Culerrier, el director, con Patrick Piguet, Jean-Yves Masson, luego Alexis Pelletier y Pascal Boulanger¹³. La otra, una revista que desde su fundación en 1923 es fundamental en nuestro panorama intelectual, por su intenso papel de enlace cultural, desde sus constantemente renovadas elecciones internacionales, la revista *Europe*¹⁴.

El choque iniciático de lo que puede ser la traducción de poesía me vino de modo inesperado, cuando sentada en el muelle de Málaga, con luz violeta y altas grúas que desgarraban el cielo, leí *La honda travesía del águila*, de 1986, por la poeta de Valencia Amparo Amorós, a la que por entonces no conocía. Quedé tan deslumbrada que llevada de un impulso irrefrenable, me encerré en mi cuarto y casi no salí antes de llevar a cabo un intento de acercamiento a tales visiones sobrecogedoras desde el francés, idioma bruscamente revuelto y sobrecogido por el choque. Tiempo después, escribí a la poeta y fui a verla, mientras una serie de azares objetivos me ponía en contacto con Bernard Sesé, responsable de la colección «Ibériques», en la Editorial José Corti, dirigida por Bertrand Fillaudeau¹⁵. Fue cómo se publicó *La Profonde traversée de l'aigle* en 1989, tres años después de su publicación en Edicions del Mall. Sigo pensando que lo fundamental fue mi experiencia original, inolvidable, de desazón frente

12. Yves Bonnefoy, en el contexto del plagio contra Celan por Claire Goll, recuerda que Francia no ayudó a Celan a luchar contra la idea de que «lo poético es algo casi universalmente incomprendido, en que parece que se habla de él con interés, incluso se lo reivindica o se hace alarde de él», ver Yves Bonnefoy, *Ce qui alarma Paul Celan*, Galilée, 2007, p. 32. Asimismo: «Francia no es el país del mundo en que la poesía es la más instintivamente entendida, en todo caso en ciertos momentos, que pueden durar».

13. Sobre la revista *Polyphonies* (1985-1996) <https://www.revues-litteraires.com/articles.php?lng=fr&pg=1621> (última consulta el 16 de junio de 2020).

14. Sobre la historia de la revista *Europe*, remito al sitio <https://www.europe-revue.net/> (última consulta el 16 de junio de 2020).

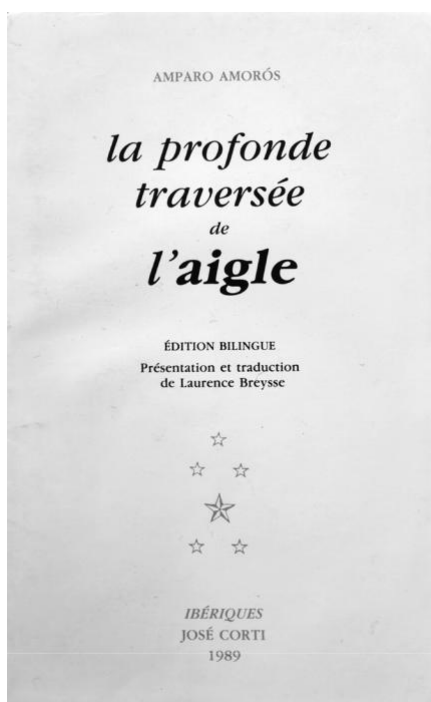
15. Amparo Amorós, *La Profonde traversée de l'aigle*, Pres. y trad. Laurence Breysse, París, José Corti, col. «Ibériques», 1989. [*La honda travesía del águila*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986].

a la fuerza de una voz que iba traspasando su propio idioma por sus encabalgamientos atrevidos, abruptos, empujándolo fuera de sí mismo desde sus construcciones agramaticales que decían algo nuevo, sosteniendo en vilo imágenes activas que se enquistaban en la mente del lector. Sin explicitármelo de modo discursivo, pensé que algo nuevo podía, debía, afectar mi francés materno, tenía que recibir el don de aquella «inquietante voz», como dijo José Olivio Jiménez¹⁶. Quise que la gramática francesa diera un paso fuera de sí misma, como lo hace la gramática española bajo el poder de la voz amorosiana. Así, por ejemplo, cuando construye el verbo «desfallecer» de modo transiti-vo, lo que introduce en francés

con «évanouit au passage les murailles» –hacia la experiencia vivencial de un *descentramiento*:

[...]
 su sombra
 deslizándose
 roza la piedra ardiente
 como un río azabache
 que al cielo desemboca
 y lo umbrío del taco

16. José Olivio Jiménez, «De la ausencia a la presencia: una aventura del pensamiento y de la imaginación», *Los Cuadernos del Norte*, n.º 45-46, nov.-dic. de 1987, citado en intr. a Amparo Amorós, *La Profonde traversée de l'aigle*, *ibid.*, p. 7.



Amparo Amorós, *La Profonde traversée de l'aigle*, Pres. y trad. Laurence Breysse, Paris, Édition José Corti, Ibériques, 1989.

desfallece a su paso
las murallas.

[...]
son ombre
en se glissant
frôle la pierre ardente
comme un fleuve jais
qui sur le ciel débouche
et l'ombre du toucher
évanouit au passage les murailles¹⁷.

Más adelante, en 1996, en *Arbres en la musique*, donde cada poema de Amparo Amorós va inspirado por una música, de Mozart en particular, trabajé más que todo la masa musical del poema para flexibilizar la ritmación del verso francés, extendiéndolo para fluidificarlo de alguna manera¹⁸. Tal quiso ser la respuesta francesa a «La respuesta»¹⁹, donde en la conciencia de un riesgo terrible, se dice un destino:

¿Nunca te has preguntado cuando cae la tarde de tu edad y en
silencio, frente al fuego incesante de los días,
por qué hay leños que arden hondo y sin llamear
como en un vendaval que, interior, los devora sin
destellos ni queja, prendidos de su ser, ávidos de
cumplirse abrazando la yesca
de esa devastación que los enciende en canto?
¿Qué consciente locura consume su existir parco de
teas lúcidas? ¿Qué aliento sigiloso

17. *Ibid.*, pp. 26-29.

18. Amparo Amorós, *Arbres en la musique*, Pres. y trad. Laurence Breysse, París, José Corti, col. «Ibériques», 1995 [*Árboles en la música*, Palma de Mallorca, Calima, 1995]. La autora incluye al final del poemario una lista de las obras musicales que inspiraron la escritura de cada uno de los diecisiete poemas. Para el poema del que publicamos a continuación un extracto, alude a Franz Schubert, Adagio en mi bemol mayor, Notturmo, D. 897, opus póstumo

148. Pienso desde el simpathos a uno de los poemarios de Michèle Finck, *La Troisième Main*, París, Arfuyen, 2015, por la manera como la poeta escribe desde y dentro de la música, un *ut musica poiesis*, que la acerca hondamente a Amparo Amorós.

19. Fragmento de «La respuesta»/«La réponse», Amparo Amorós, *op. cit.*, p. 34-35.

los aventa en ceniza aún tibia sobre el mundo?
¿Es éste su sentido? ¿Nacieron para arder?

Ne t'es-tu jamais demandé quand tombe le soir de ton âge, en
silence, face au feu incessant des jours,
pourquoi il est des bûches qui brûlent profondément et sans flamboyer,
comme dans une tourmente qui, intérieure, les dévore
sans plainte et sans éclat, enchaînées à leur être,
avidés d'exister en étreignant l'amadou
de cette dévastation qui les enflamme en chant?
Quelle consciente folie consume leur modeste vie de
torches lucides. Quel souffle secret
les répand en cendre encore tiède sur le monde.
Est-ce là leur sens? Sont-elles nées pour brûler?

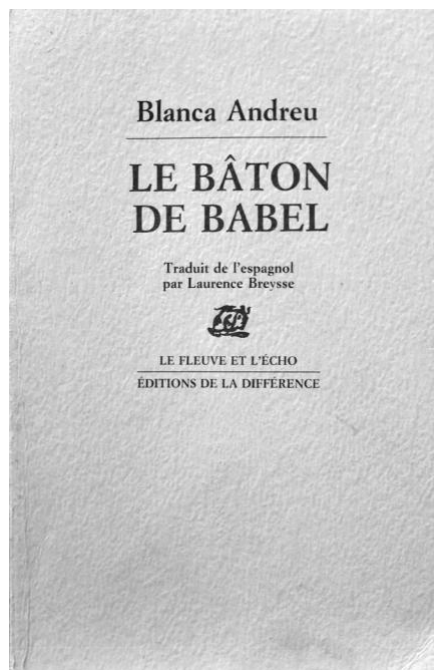
Otra revelación me fue dada cuando Claude Esteban me pro-puso presentar a Blanca Andreu y traducir poemas suyos para el festival «Les Belles Étrangères» en París, dedicado a España en aquel año de 1988²⁰. Acepté y después de traducir unos poemas, viví de modo distinto la misma experiencia, encerrándome sin salir antes de llevar acabada una primera versión –de modo *posesivo* por cier-to, adjetivo decisivo que emplea Antonio Gamoneda esclarecedor como lector²¹–, hacia una traducción entera de *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, completada luego por *Báculo de Babel*. Una experiencia que desembocó en la publicación de los dos poemarios en 1992 en La Différence, reunidos bajo el título de *Le Bâton de Babel*²².

20. Se publicó un cuaderno sobre los autores invitados (Blanca Andreu, Félix de Azúa, Juan Benet, Rafael Conte, Miguel Delibes, Jesús Ferrero, José María Guelbenzu, Ana María Matute, Manuel Vázquez Montalbán, Justo Jorge Padrón, Soledad Puértolas y Gonzalo Torren-te Ballester) en el marco de «Les Belles Étrangères», y en *La Quinzaine littéraire* un dossier «Écrivains d'Espagne aujourd'hui», n.º 507, 16-30 abril 1988.

21. Véase Antonio Gamoneda, «Una lectura posesiva de Jorge Guillén», en *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, Actas, Valladolid, Universidad, 1995, pp. 293-295.

22. Blanca Andreu, *Le Bâton de Babel suivi de D'une petite fille de province qui vint vivre dans un Chagall*. Présentation et traduction Laurence Breysse, París, Éditions de la Différence, col. «Le fleuve et l'écho», 1992. [*De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid, Rialp, colección Adonáis, 1980 y *Báculo de Babel*, Madrid, Hiperión, 1982].

La experiencia fue distinta en la medida en que el trabajo consistía en escuchar en toda su extensión el compás de ritmos de imágenes, que se ramifican de modo aparentemente inconexo, para llegar a ocultar la nada, pero sin borrarla, un flujo imaginístico entrecortado, con coherencia interna fuerte, como en *Poeta en Nueva York* —una liberación de arranque surrealista, pero totalmente controlado, en la misma línea lorquiana—. El fruto de una espiritualidad rota, que nos empuja del otro lado del mundo, desde su lógica propia, que hay que encontrar, lo que se hace con la traducción, instrumento que permite organizar circuitos y cavar túneles en lo oscuro:



Blanca Andreu, *Bâton de Babel*, trad. Laurence Breyse, Paris, La Différence, 1992.

[...]

Amor mío, amor mío, tú sin día para ti, enjambrado
entre espejos y entre las cosas malas, muerta la plata
trascendental
y las ya antiguas anémonas de égloga,
muerta esta versión, que ahora oscuro, y declino, para leerla, más joven.

Amor mío de nunca, afiebrado y pacífico,
versos para el pequeño pulpo de la muerte,
versos para la muerte rara que hace la travesía de los teléfonos, para
mi mente debelada versos, para el circuito del violín, para el circuito
de la garza,
para el confín del sur, del sueño,
versos que no me asilen ni sean causa de vida [...].

[...]

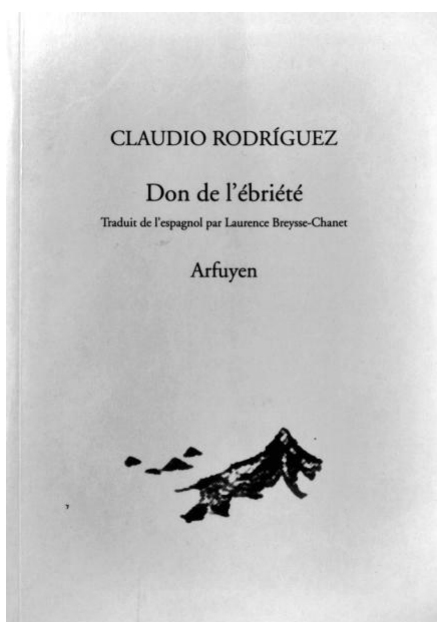
Mon amour, mon amour, toi sans jour pour toi,
essaimé entre les miroirs et les choses mauvaises,
quand sont morts l'argent transcendental
et les anémones d'églogue si anciennes déjà,
quand est morte cette version que maintenant j'entènère, et
décline, pour la lire, plus jeune.

Mon amour de jamais, pacifique, enfièvré,
des vers pour le petit poulpe de la mort, des vers pour
l'étrange mort qui fait la traversée des téléphones,
pour mon esprit en défaite, des vers, pour le circuit du violon, pour le circuit
de la mouette héron,
pour le confin du sud du songe,
des vers qui ne me soient ni asile ni cause de vie [...]²³.

Pasando a otro bloque vivencial, cercana a la obra de Blanca Andreu y de Amparo Amorós, late mi descubrimiento de la presencia de Claudio Rodríguez, tan admirador de la escritura de las dos, por cuya obra pasé también, para intentar respirar desde su propio compás en mi idioma. Tuve la suerte de hablar una vez con Claudio, gracias a Amparo Amorós, en Madrid. Después del encuentro, me marcó hondamente la manera como él caminaba cuesta arriba de la calle, le sigo viendo para siempre como danzando la calle, aéreo y con peso carnal fuerte, y sus poemas encarnan la dicotomía, desde su ritmo fuerte e inasible, quizá es el de los mismos pasos de Claudio. Participé en Zamora dos veces en unas jornadas del Seminario Permanente dedicadas a Claudio, donde vine a presentar mi traducción de *Don de la ebriedad* tras su publicación en Arfuyen en 2008 –una experiencia que más adelante, sigo queriendo prolongar, lo saben los amigos del Seminario Claudio Rodríguez²⁴–. Sobrecogida por la lectura del libro que se publicó en 1953, cuando Claudio tenía 19 años, sentía cómo se eleva verso tras verso, en aquel libro ideado

23. *Ibid.*, pp. 14-15.

24. Claudio Rodríguez, *Don de l'ébriété*, Prefacio de Antonio Gamoneda, Pres. y trad. de Laurence Breyse-Chanet, París-Orbey, Éditions Arfuyen, 2008. Premio de Traducción Nelly Sachs 2010 (ATLAS, Association des Traducteurs Littéraires en Arles).



Claudio Rodríguez, *Don de l'ébriété*,
Preámbulo Antonio Gamoneda, Pres. y
trad. Laurence Breyse-Chanet, París/
Orbey, Arfuyen, 2008.

al caminar y solo luego escrito, un templo de claridad sonora. El reino de una oralidad interna, memorizada en el cuerpo, hacia la posterior articulación en libros y cantos, en un conjunto de 686 endecasílabos, un deslumbramiento puro, único.

Se me planteaba un problema nuevo, el trato con la métrica, puesto que el avance de la voz claudiana le va dando a cada endecasílabo un ritmo especial. Además del uso aparentemente regular de las asonancias, aunque de disposición más compleja de lo que parece a primera vista, lo fui comprobando. No voy a detallar mi trabajo de entonces aquí²⁵. Antes que todo, hice un estudio preciso de cada endecasílabo, descubriendo su

fascinante diversidad acentual interna, que le da al conjunto su ritmo regular y con todo imprevisible. Conjuntamente, iba siguiendo líneas asonánticas nítidas a veces, otras veces comprobaba que se hundían en los márgenes opacos del canto. Pues si «[s]iempre la claridad viene del cielo», la claridad también va acosada por las sombras, amenazada por la noche, y de la misma manera el hilo sonoro que guía la voz por su aventura a campo traviesa también sufre alteraciones. Pues desde su conciencia inicial de la dolorosa pluralidad del mundo, la voz busca ansiosamente en el poema la unidad, por los impulsos de las imágenes:

25. Ver Laurence Breyse-Chanet, «Doble cuerpo en doble sombra», Notas hacia la traducción al francés de *Don de la ebriedad*, II Journadas Seminario Permanente Claudio Rodríguez, 30 nov., 1-2 dic. 2006, «Claudio Rodríguez y la traducción de poesía», Zamora, Biblioteca Pública, publicado en *Aventura*, n.º 1, 2007, pp. 108-133.

Quizá, pueblo de llamas, las imágenes
encienden doble cuerpo en doble sombra.
Quizá algún día se hagan una y baste.

Una dualidad hiriente, que desde el principio del poemario, expresan de manera tradicional los dos tipos de finales de verso, los impares sueltos y los pares, vinculados por una asonancia homo-génea en cada canto. Pero de repente, en el canto sexto del libro primero, entre los versos 23 y 24, cesa el desarrollo regular de la doble trama. Brutalmente se interrumpe la alternancia del tejer sono-ro asonántico, y calla el poema: «Misterio./Hay demasiadas cosas infinitas./Para culparme hay demasiadas cosas»²⁶. Surge un balbuceo en torno al misterio, y se busca otro decir tras la turbación; entonces se reanuda el movimiento asonántico, pero desde el verso 25, verso impar, el de la estructura abierta hasta lo infinito, donde ahora vienen a colocarse las asonancias. Así se hace sensible la desorientación de la voz y su derrota, imantadas por los márgenes oscuros del canto y del mundo, a los que el yo decidió resistir, si bien los puntos sus-pensivos a lo Rimbaud recalcan al final la abertura ansiosa hacia lo Uno. Una dramatización vocal honda de lo que Claudio designaba como «ritmo de afección pura»²⁷. Más adelante, la línea, como si se hundiera en algún barranco, desaparece en parte, y hasta del todo, en el centro del canto. Es el momento del riesgo más amenazador para el yo, que aparece lúcidamente desposeído de todo, incluso de su canto, en el mismo centro del poemario, precisamente cuando totalmente entregado, inmerso en la naturaleza, entiende el peso de la finitud²⁸:

Desde siempre me oyes cuando, libre
con el creciente día, me retiro
al oscuro henchimiento, a mi faena,
como el cardal ante la lluvia al áspero

26. Claudio Rodríguez, *Don de l'ébriété*, op. cit., pp. 50-53.

27. *Id.*, «Anotaciones sobre el ritmo en Rimbaud», abril de 1953, en *La otra palabra*, *Escritos en prosa*, ed. Fernando Yubero, Barcelona, Tusquets, Marginales, 2004, pp. 77-92, p. 92 para la cita.

28. *Id.*, *Don de l'ébriété*, op. cit., pp. 74-75.

zumo viscoso de su flor; y es porque
tiene que ser así: yo soy un surco
más, no un camino que desabre el tiempo.

Tu m'entends depuis toujours lorsque, libre dans
le jour qui progresse, je me retire vers l'obscur
gonflement, vers mon labeur, comme avant la
pluie les chardons vers l'âpre suc visqueux de
leur fleur: et ce doit être ainsi; je ne suis qu'un
sillon de plus, non un chemin qui désouvre le
temps.

Tras pensarlo bien, llegué a la conclusión de que extremando la misma lógica del canto, pero sin ausentarla ni torcerla, contra el artificio pero desde la misma escucha profunda, podía decidir ocul-tar en francés las líneas sonoras de las asonancias –si bien con ecos sonoros internos, apoyos musicales al compás de los pasos–. Como si traducir fuera una radicalización del mismo canto, la potenciación de algo posible, abierto, como si el paso a la otra lengua fuera un paso al límite de la misma coherencia original.

En cambio, no podía renunciar al compás endecasilábico, que salía natural, la medida del caminar de Claudio a campo traviesa²⁹. Después de muchos buceos, elegí pues el decasílabo con metro cons-tante, pero con distintas inflexiones en el reparto de su organización interna: según la línea de la revolución de Rimbaud, que lo trabajó mucho, flexibilizando el decasílabo francés³⁰. Pensaba desde luego en Claudio como gran lector de Rimbaud, atento a su revolución rít-mica dentro de la métrica. El decasílabo francés, con sus diez sílabas, o sea un verso con una sílaba menos que el endecasilábico castellano. Pero en realidad, un verso donde late en los dos idiomas la misma acentuación fuerte, en la décima, última sílaba del verso francés, y tónica final del verso español, según el modelo paroxítono, que supone una sílaba más. A lo largo del recorrido, recordé sin duda

29. Vuelvo a expresar mi agradecimiento a Jacques Ancet por su relectura.

30. Me dio mucho apoyo el libro de Michel Murat, *L'Art de Rimbaud*, París, José Corti, 2002. Sobre Claudio lector de Rimbaud, véase mi versión de Claudio Rodríguez, «Harmonieuse folie», Pres. y trad., *Europe*, «Rimbaud», n.º 966, oct. 2009, pp. 26-29.

más de una vez lo que dice Chateaubriand sobre el traductor: « Il faut seulement qu'il montre qu'il a été patient, docile et laborieux»³¹.

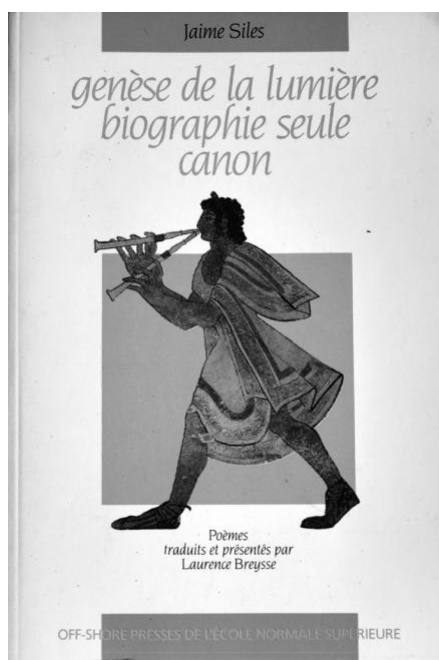
Añado que al mismo tiempo surgió una oportunidad muy hermosa. Ya estaba trabajando entonces sobre la obra de Antonio Gamoneda, cuando la editorial Arfuyen se interesó por el libro de Claudio Rodríguez. Conociendo la alta valoración que hace Antonio Gamoneda de la obra de Claudio, le propuse hacer un preámbulo, lo que aceptó. Asimismo lo traduje, logrando reunir a Antonio Gamoneda y Claudio Rodríguez en un conjunto traducido –quizá una concreta prueba de la eficacia de la traducción, desde la sombra musical y protectora de Antonio–, una doble ofrenda para mí, como lo es el segundo canto del libro primero³²:

Y es que en la noche hay siempre un fuego oculto, un
resplandor aéreo, un día vano
para nuestros sentidos, que gravitan hacia
arriba y no ven ni oyen abajo. Como es la
calma un yelmo para el río así el dolor es
brisa para el álamo.
Así yo estoy sintiendo que las sombras
abren su luz, la abren, la abren tanto, que
la mañana surge sin principio ni fin,
eterna ya desde el ocaso.

Dans la nuit toujours brûle un feu caché, la
splendeur de l'air, un jour resté vain pour nos
sens qui, gravitant vers le haut, ne voient pas
et n'entendent pas en bas. Le calme est un
heaume pour le fleuve et la douleur une brise
au peuplier.
Et je le comprends, les ombres ainsi offrent
leur lumière, l'offrent tant et tant que le
matin jaillit sans commencer ni finir,
éternel dès le couchant.

31. «Solo tiene que enseñar que fue paciente, dócil y trabajoso».

32. Claudio Rodríguez, *Don de la ebriedad*, op. cit., pp. 36-39.



Jaime Siles, Prés. et trad. Laurence Breyse, *Genèse de la lumière, Biographie seule, Canon*, Paris, Off-Shore Presses de l'École normale supérieure, 1990.

Años antes, había tenido ya la primera experiencia de traducción de un poeta-arquitecto, aunque en sentido muy distinto, cuando para el seminario sobre poesía española y traducción que yo daba en la École Normale Supérieure, entre 1988 y 1990, decidí que trabajáramos sobre *Génesis de la luz*, de 1969, *Biografía sola*, de 1971, y *Cánon*, de 1973, de Jaime Siles. La traducción desembocó en un libro, *Genèse de la lumière, Biographie seule, Canon*³³. Fue como en un tiempo anterior al tiempo, antes de la llegada del traductor de Jaime Siles, Henry Gil, que tiene con Jaime una relación casi especular de traducción, hecha desde el otro lado de un espejo cuyo azogue sabe duplicar reinventando – últimamente con *Sémaphores, sémaphores*³⁴–.

Lo que me interesaba más que todo en aquel origen de la voz silesiana era el brotar del sujeto, su aparición violenta a lo largo de los tres poemarios, gracias a un espacio métrico complejo. Así en *Génesis de la luz*, la casi totalidad de los versos se compone de endecasílabos, aunque también de alejandrinos y heptasílabos. Pero las tres modalidades van hondamente alteradas, algunos versos aparecen quebrados, otros escalonados, de modo que son la expresión material de una fina ruptura. La voz de Jaime Siles empieza bajo el signo de una *pasión* del endecasílabo, para afirmarse contra las rupturas

33. Jaime Siles, *Genèse de la lumière. Biographie seule. Canon*, Pres. y trad. Laurence Breyse, Paris, Presses de l'École normale supérieure, coll. «Off-shore», 1990.

34. *Id.*, *Sémaphores, sémaphores*, Trad. de Henry Gil, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2013.

ontológicas que amenazan al ser, en la medida en que así y todo, este ritmo es menos atacado que los otros dos. Desde tal toma de conciencia, buscamos la manera como traducir las influencias de la emergencia del sujeto, y sus apoyos también. Desde la flexibilización métrica en el poema, indagamos en otras modalidades de expresión de plenitud sonora tras la quiebra, tejiendo por ejemplo trenzas vocálicas y desatándolas, mientras ritmos afines iban formando un tejido soterrado³⁵:

Acorde ceniciento

Giran sobre sus cuerpos
las arrancadas notas.
de la núbil penumbra del más alto silencio.

Circunscriben las voces a límites sonoros
el detenido tiempo que hace nacer la música.

¡Oh sometida altura,
hilo de luz mordido por las gárgolas!
Aleteo constante por unos labios duros
donde ya nada existe
sino el eco.

Accord de cendre

Tournoient sur leur corps
les notes arrachées
à la nubile pénombre du plus haut silence.

Les voix dessinent de sonores limites
sur le temps arrêté d'où surgit la musique.

Hauteur soumise,
fil de lumière que mordent les gargouilles!

35. *Id.*, *Genèse de la lumière. Biographie seule. Canon, op. cit.*, pp. 108-109.

Battement constant sous des lèvres durcies où
rien n'existe plus
que l'écho.

Repito que en traducción, no me guían principios a priori, sino la escucha más atenta, para ir viendo poco a poco cómo el poema cobra cuerpo sonoro en su idioma. Luego se entabla con él una relación activa, que puede llevar a generar en el idioma propio una transgresión, una torsión, incluso fuese desde un compás sereno y melodioso, mientras por debajo, se escucha algo que se distiende en las cuerdas normativas – gramaticales, sintácticas– del idioma, cuando pasa la fuerza poética. Me detengo en un cuarteto con el que empieza «Espacio último» en *Canon*³⁶:

Ojos para guardar la oscuridad entera, 7 + 7
manos para romper la luz del día, endecasílabo 1 6 8 10 dientes
para quebrar cuellos sonoros endecasílabo 1 6 7 10 donde
constelaciones ebrias se derraman. 7 + 7

Des yeux pour encercler l'obscurité, 10
des mains pour briser la lumière du jour, 10 des
dents pour casser des cous sonores 9 où d'ivres
constellations se répandent. 10

En el original, el ataque del poema empieza por una ruptura violenta que conduce el aliento a detenerse en el hemistiquio, para buscar otro equilibrio, inencontrable, el desplazamiento febril del acento en la séptima sílaba lo expresa. Tal agitación se cuaja en la captación semántica del verso tercero, «dientes para quebrar cuellos sonoros», cuando la explosión fónica se reúne con la saturación acentual antirrítmica. ¿Qué hacer sino trasponer tales tensiones inventando nudos nuevos en el idioma ajeno? Así opuse a los tres decasílabos la pérdida de una sílaba en el verso tercero del espacio francés. Y la ampliación de la retracción métrica por un choque sono-ro plosivo, desde la repetición del fonema [k], mientas la dental [d]

36. *Ibid.*, pp. 120-121.

se derrama, desde la anáfora hasta la expresión del desplazamiento en el verso final, «où d'ivres constellations se répandent», *se répandre* por «derramarse». En francés, el verbo «se répandre» hace eco a *se répondre* («contestarse»), como si desde el texto traducido se levanta-ran los hilos de un tejido nuevo, donde se inventan correspondencias inauditas –où d'ivres constellations se répondent–.

El tercer conjunto de trabajos que quisiera reunir aquí sería la sombra de un panorama de publicaciones en unas revistas francesas, con la perspectiva de dar a los lectores cierto conocimiento de la poesía española contemporánea. Me refiero primero a la valiente revista de poesía *Polyphonies*, que como lo dije ya, vivió durante once años, desde finales de los 80 hasta su interrupción en 1996. Teníamos sub-vención del CNL y estaba distribuida por Distique. La revista publicó inéditos de muchos poetas franceses muy reconocidos ya, o que lo fueron después, Jean L'Anselme (traducido por Manuel Álvarez Ortega), Pierre Dhainaut, Lorand Gaspar, Pierre Maubé, Bernard Simeone, Gérard Noiret, Jacques Temple, o Christian Gabriel/le Guez Ricord... Como colaboradora, me encargaba de pedir o de hacer traducciones de poetas de lengua española. Por ejemplo publicamos traducciones de Luis Mizón por Jacques Ancet, o traducciones inéditas de Octavio Paz, que nos dio Claude Esteban. En el número 6, del invierno de 1987, en torno al «Voyage», puesto que la tónica la daba un tema unificador en cada número, publiqué fragmentos de *La honda travesía del águila*. En el n.º 7 de *Polyphonies*, de la primavera de 1988, bajo el signo de «La mer», reuní un conjunto de textos de poetas españoles poco conocidos en Francia, aunque ya lo eran en España, Emilio Prados, José Infante, Andrés Sánchez Robayna, Jaime Siles –una publicación creo que pionera en francés para los dos, si bien a Jaime Siles ya lo había traducido Didier Coste³⁷. De Blanca Andreu, publicamos cuatro poemas traducidos en el n.º 8, del invierno 1988-1989, «Le rêve». En 1989, propuse en traducción poemas inéditos de Amparo Amorós, quien estaba escribiendo *Árboles en la música*, antes de que saliera en bilingüe en José Corti en 1996. En 1990, quise dar a conocer unas de las recientes *Canciones de Altaïr*

37. Id., «Graphèmes», Trad. y pres. Didier Coste, *Po&sie*, n.º 32, marzo de 1985, pp. 34-39.

de Rafael Alberti, de 1988, y poemas de *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre, de 1935.

No son momentos de una lista los que enumero, sino los esca-lones de una cadena de tinta –*longue chaîne de l'ancre*, cadena tanto de ánora como de tinta, según la honda verdad que late en el poemario de Yves Bonnefoy³⁸–. Forma parte de un periodo de efer-vescencia práctica, junto con el desenvolvimiento de la teoría sobre la traducción –si bien desgraciadamente se tiene escaso conocimiento de la poesía española en Francia, en cuanto se sale de los lectores hispanistas o cercanos–. Se conoce la labor de algunos poetas-traduc-tores, como Claude Esteban, Jacques Ancet, Jean-Gabriel Cosculuella, pero el desarrollo de la traducción de poesía española en Francia no alcanza la extensión que tiene con los poetas italianos, quizá porque ellos mismos quisieron existir en francés.

A pesar de todo, existe la amplia tradición internacional e hispanófila de la revista *Europe*, que se publica desde 1923, y acaba de dar a luz en mayo del 2020 su número 1093. Una revista en la que suelo colaborar para traducciones puntuales de prosa y de poesía, como un dossier sobre poesía mexicana en enero-febrero del 2009, el texto en prosa que José Lezama Lima escribió sobre Cortázar, publicado en el número homenaje a Cortázar de abril 2014, el n.º 1020 –por lo demás dedicado también a Antonio Gamoneda–, después de un cuaderno dedicado a José Lezama Lima en su Cien, en 2010. Fue en aquella revista donde publiqué una nueva versión de *Diván del Tamarit*, en un monográfico dedicado a Lorca, dirigido por Marie-Claire Zimmermann³⁹.

De hecho, no se había vuelto a traducir el poemario desde la publicación de la obra completa de Lorca en la Biblioteca de la «Pléiade», en la traducción de Claude Couffon y Bernard Sesé, en 1961. Un conjunto de doce gacelas y nueve casidas, o mejor dicho de once gacelas más una. Lorca descartó por lo visto la del «Mercado matutino», pero nada quedó definitivo en el manuscrito, él publicó el poema varias veces en revistas, concluir en un rechazo carecería de matices –de modo que por su cercanía, la edité, como en la editorial

38. Desde la homofonía en francés entre «ancre» y «encre», me refiero al título del poemario de Yves Bonnefoy, *La Longue chaîne de l'ancre*, París, Mercure de France, 2008.

39. Revista *Europe*, Federico García Lorca, n.º 1032, abril 2015.

Comares, a continuación de las otras once, pero sin número. Me pareció que se justificaba estructuralmente esta condición de poema separado, en un poemario que gira en torno al desierto y la derelicción del ser.

Me llamó la atención la única mención del fuego en el poemario, en la gacela IV, «Del amor que no se deja ver», cuando en la última estrofa, se dice:

Solamente por oír
la campana de la Vela
me abrasaba en tu cuerpo
sin saber de quién era.

Es el único momento del poemario en que el cuerpo aparece entero, desde el vértigo auditivo que une a Granada, cifrada por la antigua campana de la Vela, que lleva al amor y su quemadura. Por el sonido, que da materialidad al amor, se produce el enfrentamiento de duración incierta, suspensa, que parece decir qué pasa cuando una voz se funde en otra –en la otra voz, lo desconocido, más allá de toda identidad individual: «sin saber de quién era»–. El cuerpo mártir del amor lorquiano viene quizá a darnos la imagen más feliz de la tarea de la voz traductora, asignándole su lugar: un abrasarse atravesando la hoguera que lo borra todo, hacia el renacer de la voz transformada no solo por el paso al otro idioma, sino por la voz que la acoge y rehace. Yves Bonnefoy lo dice de otro modo, pero apunta hacia el mismo misterio:

Il regarde le feu. Comment il vient,
Comment il s'établit dans l'âme obscure
Et quand l'aube paraît à des vitres, comment
Le feu se tait, et va dormir plus bas que le feu⁴⁰.

40. Yves Bonnefoy, «L'éternité du feu», *Hier régnant désert* (1958), *Poèmes*, préf. Jean Starobinski, Paris, NRF/Gallimard, 1982, p. 162. «Él va mirando el fuego. Cómo viene./Cómo se establece en el alma oscura,/Y si el alba asoma a los cristales cómo/El fuego calla, y va a dormir más bajo que el fuego». [La traducción es mía.]

Mirando al amor de la lumbre, cuando se piensa en la lectura del poema de Lorca –y la traducción no es sino una lectura escrita–, desde la lejanía nos damos cuenta de un extraño parecido. A la contemplación, se suma la escucha interior, pero las dos quieren comprender –lo que no significa explicar, ya lo dijo Lorca, sino entender hacia adentro, *cum-prendere*, llevarse consigo de modo global e intuitivo– la palabra otra, sus efectos, sus instrumentos, de tal modo que la lengua calla y renace enajenada: «El fuego calla, y va a dormir más bajo que el fuego». Voz baja, callada, y fuego más abajo de lo visible. Una imagen *exacta*, en el sentido musical de la nota exacta, de lo que implica la voz poética, en su oralidad que despierta en silencio, por dentro –«más bajo que el fuego». Por la campana, la escucha se posesiona del cuerpo ajeno, y define el espacio del encuentro, que es el poema. Así propuse mi escucha, cuando el impulso de tránsito lleva la voz más allá de su propia muerte:

GAZEL IV

De l'amour qui ne se laisse pas voir

Rien que pour entendre
la cloche de la Vela,
j'ai ceint ta tête de verveine.

*Grenade était une lune
noyée sous les lierres.*

Rien que pour entendre
la cloche de la Vela,
j'ai détruit mon jardin de Carthagène.

*Grenade était une biche
rose sur les girouettes.*

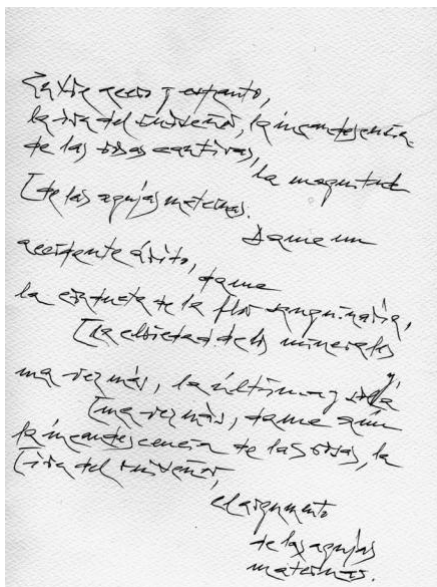
Rien que pour entendre
la cloche de la Vela,
je brûlais en ton corps,
mais de qui, ne savais⁴¹.

41. Traducción que se reproduce con el permiso de la revista *Europe*.

Desde esta extraña energía, pienso asimismo en el final de la Gacela XI, «Del amor con cien años». Desde su fuerza, arraigada en una vida de dolor, bajo el signo de una estricta ecuación amor/dolor, de filiación sin duda petrarquista⁴², pero vivencialmente revivida, la voz saca la lengua de la norma gramática, como para llevarla más allá de lo que puede decir la gramática, para inscribir una pura enajenación, el extremo indecible de la no presencia, del vacío, siendo su escritura a-normal (fuera de la norma, des-centrada, *disconforme* con las posibilidades del idioma) la única salvación posible si la hay. En el poema, «Suben por la calle/los cuatro galanes». Todos van desapareciendo, hasta que «Por los arrayanes/se pasea nadie». Lorca no dice «no se pasea nadie» ni «nadie se pasea», sino «se pasea nadie». No es lo mismo. Hay una disconformidad con la gramática que induce un vértigo. *Nadie* se hace encarnación alucinada y desesperada de una nadificación de repente visible, como si la desaparición y el vacío encarnaran por y en la voz. ¿Qué hacer para hacer sensible tal choque en la lengua y la visión? Pensé que se tenía que torcer asimismo la gramática francesa, en un *décentrement*, como decíamos antes: «Tout au long des myrtes./personne se promène». Y no «Personne ne se promène», como lo exigiría la norma gramatical francesa. Al desaparecer la negación, surge algo agramatical, una presencia imposible, espectral pero encarnada, que se hace visión. Una disconformidad con el idioma instala la presencia terrible, por un trabajo que se hace al pie de la letra. Con prudencia, los traductores de la Pléiade tranqui-lazaron el espasmo: «À travers les myrtes/personne... Personne». Con una nota, que precisa: «Dernier vers, littéralement: “ne se promène personne”»⁴³. Pero no es así. Así se propone una prudente restauración gramatical, como si en el verso de Lorca, nos molestara una torpeza, que se tratara de enderezar. Mientras que su construcción no es negativa, o mejor dicho, la negación va tan potencializada que actúa en su contracción de modo positivo. Desembocamos pues en francés en la expresión positiva (sin negación gramatical) de lo

42. Pienso en el texto de Andrew A. Anderson, «García Lorca como poeta petrarquista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Volumen II, *Homenaje a García Lorca*. La poesía, núm. 435-436, septiembre-octubre 1986, pp. 495-518.

43. Federico García Lorca, *Divan du Tamarit, Œuvres complètes I*, éd. André Belamich, trad. Claude Couffon et Bernard Sesé, Paris, Gallimard, «Pléiade» [1954], 1981, p. 1594.



© Revista *Europe* y Antonio Gamoneda
Poema manuscrito inédito de Antonio
Gamoneda, *Las venas comunales* (2013),
para la revista *Europe*, abril 2014, n.º 1020.

negativo (no queda nadie), que confiere presencia a la misma nada: «personne se promène». Sufre la lengua, no por salir fuera de la norma, sino porque no puede sino salir. Por el lenguaje del poema lorquiano, no se puede decir la ausencia sin elevarla a su nadificación, que la hace presencia, incomprensible y dolorosa: posible imposible. ¿Cómo no recordar entonces la manera atenta como Manuel Álvarez Ortega iba buscando las «leyes particulares» que se establecen entre el poeta y la obra que está creando, en constante génesis?

No quisiera dejar de decir hasta qué punto la publicación de traducciones, cuando se

trata de un poeta que escribe en algunos poemarios con un verso tan extenso y tipográficamente controlado como Antonio Gamoneda, fue aleccionadora. Si sus traductores son Jacques Ancet y Jean-Yves Bériou con Martine Joulia, desde mi fervor, me fue posible traducir inéditos suyos en varias revistas, como para el cuaderno ya aludido en la revista *Europe* de abril de 2014⁴⁴, u otro poema, inédito

44. Cuaderno dedicado a Antonio Gamoneda, revue *Europe*, «Julio Cortázar», abril 2014, n.º 1020, pp. 252-307. Consta el cuaderno de lo siguiente: «Antonio Gamoneda. Sons noirs, sons blancs», Laurence Breysse-Chanet y Jean-Baptiste Para, pp. 253-260. «Une porte hermétiquement ouverte. Entretien avec Antonio Gamoneda», Laurence Breysse-Chanet, pp. 261-269. «Entre acero y espanto»/«Entre l'acier et l'effroi», poema manuscrito inédito de *Las venas comunales*, p. 270, y transcripción con traducción p. 171. Poema manuscrito de Antonio Gamoneda [poema no recogido en *Las venas comunales*, *Esta luz Poesía reunida (1947-2019)*, Volumen 2 (1995, 2005-2019), Jordi Doce (ed.), Epilogo de Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019]. «Lorsque la voix répond, par-delà l'absence. Entretien avec Laurence Breysse-Chanet» por Jean-Baptiste Para, pp. 272-281. «Antonio Gamoneda. Sept poèmes de *Chanson de l'erreur*», trad. Jean-Yves Bériou y Martine Joulia, pp. 292-291. «Une langue maternelle. Le travail du mythe

entonces, de *Las venas comunales*, en *La Traductière*⁴⁵. Aquí viene un fragmento de la carta que me mandó Antonio Gamoneda el 4 de enero de 2015 acerca de la publicación en *La Traductière* para que se vea qué exactitud se precisa, pues los blancos, de medida compleja, son como espacios versales:

Querida Laurence, te retorno los poemas traducidos.

Te anoto algunos aspectos relativos a la disposición tipográfica:

Se trata de las líneas largas que vuelven, esas que podrían considerarse un solo verso que no cabe en una sola línea. Deben tener la misma longitud todas las líneas de ese único verso (llegar hasta el margen derecho). La pregunta importante es entonces cómo van a ser los márgenes en la revista. En el documento que yo te mandé la caja era de 13 cm. y todas las líneas que volvían llegaban hasta esos 13 cm. En el que tú me has mandado no es así, pero no merece la pena corregirlo porque lo importante es, como digo, los centímetros de la caja real del texto en la página de la revista. Dependiendo de cuántos centímetros tenga, un verso largo podrá ocupar dos o tres líneas, o más.

Por eso me será imprescindible ver las pruebas de imprenta. Para dejar más claro que se trata de un solo verso, versículo lo que sea, me ha parecido que puede ser oportuno que

el blanco entre sus fragmentos sea un poco menor, como verás. Pero si esto pelea, aunque sea mínimamente, con la estética de la página, puedes dejarlo como estaba.

Lo importante, esto sí, es que tales líneas estén justificadas a izquierda y derecha, ocupando todo el ancho de la caja, y que la última de ellas se justifique a la derecha, cosa que está

dans la poésie d'Antonio Gamoneda», Miguel Casado, trad. Paul Baudry, pp. 292-301. «Bientôt, encore, les disparitions», Jean-Yves Bériou, pp. 302-304. «Bibliographie», pp. 305-307.

45. Ver en *La Traductière*, «L'aime brisée, l'aile tatouée, le squelette», n.º 33, 2015, Antonio Gamoneda, «Jornadas»; versión francesa «Journées», por Laurence Breysse-Chanet; versión inglesa, «Days at work», por Peter Boyle, pp. 16-20 [Luego el poema aparece en *Esta luz*, op. cit., *Las venas comunales*, pp. 331-332, ya sin título y reescrito]. Otra traducción mía de un poema entonces inédito de *Las venas comunales*, «Proximidad», en *Europe*, «Poètes d'Espagne», n.º 1034-1035, junio-julio de 2015, coord. Miguel Casado, «Proximité», pp. 210-213 [Reescrito en *Esta luz*, *Las venas comunales*, como «(Tríptico de las incógnitas prescindibles)», *ibid.*, pp. 351-355].

también hecha. Salvo el primer fragmento, los demás de cada caso deben ir precedidos de (/), como también puedes ver. [...]

Antonio⁴⁶

Qué puede hacer el traductor, sino intentar una *fiel infidelidad*, por decirlo en palabras de Manuel Álvarez Ortega. Sin olvidar que este título, *Fiel infiel*, publicado por Antonio Gamoneda como editor en el número 36 de su colección leonesa Provincia, fue la expresión más que conmovedora de Manuel Álvarez Ortega de rendirle homenaje a Claude Sernet, cuyo poemario *Fidèle infidèle*, fue publicado en 1955⁴⁷. Es poeta presente entre los poetas traducidos por Manuel Álvarez Ortega. Creo que si el libro *Fiel infiel* fue publicado en 1977, año de *Descripción de la mentira*, Manuel Álvarez Ortega empezó a escribirlo en 1968, o sea el mismo año en que muere Claude Sernet. He aquí el sentido del papel de la traducción, su misterio, que va prolongando la propia voz desde la ajenidad.

Para acabar esta travesía, me importa mencionar un trabajo antológico publicado en la revista *Place de la Sorbonne*, cuando en 2018 Laurent Fourcaut quiso que preparara un dossier sobre poesía española y Monica Güell otro sobre poesía catalana⁴⁸. Quise que se tejiesen filiaciones a partir del nombre de Antonio Gamoneda e incluí en estos límites unos poemas de seis poetas: Antonio Gamoneda, con traducción de Jean-Yves Bériou y Martine Joulia, Olvido García Valdés, con traducción mía, Miguel Casado, con de traducción Aline Schulman, Juan Carlos Mestre, con traducción de Laurie-Anne Laget, Jordi Doce y Esther Ramón, con traducciones mías.

46. Carta personal del autor del 4 de enero de 2015.

47. Françoise Morcillo, «Quand un poète traduit un autre poète. Manuel Álvarez Ortega et Miguel Veyrat», *Anales de Filología Francesa*, n.º 12, pp. 277-304. Consultado en <https://revistas.um.es/analesff/article/view/19801> (última consulta 17 de junio de 2020).

48. Revue *Place de la Sorbonne*, n.º 8, mayo de 2018, Dossier «Poésies de langues d’Espagne», «Poésie espagnole», Pres. y coord. Laurence Breysse-Chanet: Antonio Gamoneda (trad. Jean-Yves Bériou y Martine Joulia), Olvido García Valdés (trad. Laurence Breysse-Chanet), Miguel Casado (trad. Aline Schulman), Juan Carlos Mestre (trad. Laurie-Anne Laget), Jordi Doce (trad. Laurence Breysse-Chanet), Esther Ramón (trad. Laurence Breysse-Chanet), pp. 160-219; «Poésie catalane», Maria-Mercè Marçal, Pres. y trad. Monica Güell, pp. 220-235.

Se añade una petición de la revista en línea de la SHF («Société des Hispanistes Français»), *HispanismeS*, para la que Laurie-Anne Laget y yo preparamos un libre panorama de poetas españoles contemporáneos. Decidimos escribir a varios poetas, según una coherencia subjetiva, no lo negamos, pero ¿qué sería la poesía sin atrevida reivindicación de la subjetividad? Pedimos a cada uno dos o tres poemas en castellano, entre los cuales si era posible un inédito, y una poética. La otra parte del dossier se compone de una serie de once textos críticos sobre poesía española contemporánea, escritos por universitarios españoles y franceses. Ya se publicó en línea, nues-tro lectores encontrarán aquí el enlace, para descubrir aquella serie de diecinueve poetas fundadas en las voces y sus poéticas explícitas o interiores al poema. Desde el riesgo de lo contemporáneo, escribimos a todos los poetas que incluimos, vivos todos salvo en el caso de José Hierro, de cuyo homenaje se encargó Emmanuel Le Vagueresse⁴⁹.

Quisiéramos poder ir preparando una antología bilingüe a par-tir de los nombres y textos reunidos. Aquí no quiero dejar de decir que, infiel pero fiel al final, quisiéramos incluir a Manuel Álvarez Ortega con una selección de poemas, hacia la labor «paciente, dócil y laboriosa» que anhelaba Chateaubriand. A la voluntad de Manuel Álvarez Ortega de renovar la poesía española desde la traducción de la poesía francesa, después de la poesía social, con *Poesía contempo-ránea francesa*, *Poesía simbolista francesa* y *Veinte poetas franceses del siglo veinte*⁵⁰, para pedir una vuelta a la búsqueda del lenguaje que hace el poema, ha de responderle, como ya lo hizo Jacques Ancet, la escucha francesa –si bien tardía, no por eso imposible. Y ya sabemos, recordando a Antonio Gamoneda, que «la imposibilidad es nuestra iglesia».

49. Revista en línea de la S. H. F. *HispanismeS*, Laurence Breysse-Chanet y Laurie-Anne Laget (coord.), Dossier «Voix d'Espagne (XXe-XXIe siècles). Résonances contemporaines de la poésie espagnole: Poèmes, poétiques et critiques», 2020. <http://www.hispanistes.fr/index.php/publications/revue-hispanismes/31-hispanismes>.

50. Manuel Álvarez Ortega, *Poesía contemporánea francesa*, Taurus, 1967, recogida en Akal, 1983, *Poesía simbolista francesa*, Editora Nacional Alfar, 1975, *Veinte poetas franceses del siglo veinte*, Devenir, 2001.

