



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Maîtrise universitaire ès lettres en Littérature Espagnole

Claude Aubert y su constelación de poetas españoles:

Entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez

Crítica de una traducción de Claude Aubert

par

Jonathan Corbillon

sous la direction du Professeur Marco Kunz
et l'expertise de la Professeure Irene Weber-Henking

Février 2015



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

2015

Claude Aubert y su constelación de poetas españoles:

Entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez

Crítica de una traducción de Claude Aubert

Jonathan Corbillon

Jonathan Corbillon, 2015, Claude Aubert y su constelación de poetas españoles

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.

<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une œuvre ou d'une partie d'une œuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

Índice

Introducción	5
1. Crítica de traducciones: “el método Berman”	6
2. En busca del traductor: Claude Aubert el hispanófila	10
2.1. Claude Aubert, el poeta total	10
2.2. <i>La postura traductiva</i>	14
2.3. <i>El proyecto de traducción</i>	18
2.4. <i>El horizonte del traductor</i>	22
3. De la multiplicidad poética...	27
3.1. Antonio Machado	27
3.1.1. Algunos rasgos formales: métrica, tono, estructura y ritmo	27
3.1.2. El vocabulario y las figuras de estilo	29
3.1.3. Rasgos machadianos	30
3.1.4. Arraigo en la realidad hispana	32
3.2. Juan Ramón Jiménez	35
3.2.1. Rasgos formales de la obra juanramoniana	36
3.2.2. La poesía y el poeta para Juan Ramón Jiménez	37
3.2.3. Componentes semánticos y rasgos juanramonianos	40
4. ... a la unificación del traductor	41
4.1. La confrontación y sus problemas	41
4.1.1. La importante diferencia métrica	41
4.1.2. El uso de símbolos en la lírica machadiana	44
<u>El agua</u>	44
<u>El dualismo del camino machadiano</u>	48

4.1.3. La poesía juanramoniana como sed de belleza y anhelo de eternidad	53
<u>La persistencia de la belleza</u>	53
<u>La eternidad como anhelo principal de su obra</u>	61
4.2. Una sola voz poética en la traducción de Claude Aubert	66
4.2.1. La lectura como eje central de la traducción	67
4.2.2. La traducción y su horizonte	68
4.2.3. Nociones teóricas en la elaboración de una poética de traducción	71
5. Recepción y crítica de la antología	85
Conclusión: balance valorativo	87
Anexos	91
En guise d'introduction	91
Chapitre I: Antonio Machado (1875-1939)	92
Chapitre II: Juan Ramón Jiménez (1881-1958)	92
Bibliografía	94

Introducción

El comienzo de este estudio académico es ante todo, el descubrimiento de una antología poética de Claude Aubert en el marco de una especialización en traducción literaria. Debido a la complicada tarea que supone encontrar prácticas en una casa editorial, los profesores Daniel Maggetti e Irene Weber Henking me propusieron un proyecto personal que consistía en realizar un trabajo de edición a partir de un documento dactilografiado que habían hallado en los archivos de la BCU. Por un lado su carácter inédito, y por el otro, la desconocida figura del traductor me motivaron a aceptar este reto: completar y digitalizar la *constelación auberiana*¹. Al cabo de la lectura de toda la selección, debía iniciar una tarea de recopilación de los poemas originales. Partiendo de los versos franceses, y con la ayuda de algunas menciones bibliográficas del autor, localicé la gran mayoría de las versiones castellanas y las presenté en una edición bilingüe. La inmersión en estas obras que supuso la lectura detenida del conjunto fomentó pues un interés creciente por este ámbito de la literatura española del siglo XX y por este escritor suizo. Curiosidad que me llevó incluso a estudiar creaciones suyas que parecían – por entonces– muy alejadas de sus traducciones.

Una vez completada esta fase editorial maduró en mí la idea de estudiar los textos y, sobre todo, de evaluar esta versión manuscrita. Habiendo realizado yo mismo traducciones poéticas –en prosa– y consciente de la gran dificultad que supone este género, me interesaba descubrir los métodos utilizados por el ginebrino y así apreciar el resultado. La propuesta encontró un buen recibimiento por parte de mis profesores pero supuso una colaboración entre dos secciones de la Facultad de Letras: su temática remitía tanto a la *Traducción Literaria* como a la *Literatura Española*. Asimismo, emprendí un camino algo novedoso que debía alternar dos procedimientos distintos: por un lado, criticar la antología por medio de un modelo definido² y por el otro, analizar y comparar de forma más “tradicional” ambas versiones de los textos. Si en un principio el proyecto parecía complicado y demasiado amplio, con la elección de dos poetas –entre los 17 que componen el repertorio– y la estructura impuesta por el mencionado “sistema”, el esqueleto de la tesina se empezó a dibujar naturalmente.

Partiendo de una confrontación de ambas versiones observaremos cuáles son las cualidades y los defectos de la antología: como conjunto de poemas franceses y como reproducciones de las obras españolas. Con el propósito de evaluar el resultado final, trataremos de comprender también la concepción auberiana de la traducción literaria y de identificar sus prioridades líricas, gracias a elecciones y decisiones puntuales de su trabajo, tanto desde un punto de vista formal como temático. Procuraremos aún destacar las diferentes voces poéticas que componen este florilegio para comprobar si se aúnan en un mismo sujeto. Para ello, primero

¹ AUBERT, Claude (1968), *Une constellation de poètes espagnols modernes et contemporains. Trois poètes sud-américains contemporains*, La Capite/Vésenaz.

² El *método Berman*, que presentaremos de manera detallada ulteriormente.

presentaremos y resumiremos el propósito del profesor Antoine Berman, sobre el que se apoya nuestra crítica. A continuación, iniciaremos una documentación sobre el escritor de la antología y los poetas traducidos. Evidentemente emprenderemos entonces el análisis detallado de la versión francesa de los poemas y destacaremos la emergencia de la voz poética de Claude Aubert. Para terminar convendrá comentar también la recepción de la colección y mencionar las diferentes evaluaciones del documento.

En definitiva, pretenderemos demostrar la importante influencia de su faceta creadora en sus translaciones: ¿puede realmente un poeta desprenderse de su pluma cuando recrea una obra ajena? ¿Es necesario ser poeta para traducir obras líricas? Por medio de numerosas interrogaciones como éstas, intentaremos proponer una crítica elaborada y valorativa de este manuscrito, sin olvidar, por supuesto, de la figura de Claude Aubert.

1. Crítica de traducciones: “el método Berman”

Frente a la difícil tarea de analizar traducciones de un autor –al que por entonces desconocía por completo– no sabía muy bien cómo tenía que proceder. De hecho, ya no sólo eran traducciones de diversos escritores españoles sino que además, de poesía: probablemente uno de los ámbitos de las letras más difíciles de analizar y, por consiguiente, de recrear. Algunos incluso, en el importante y frecuente debate en torno a la traducción poética, la ven como el desafío más complejo. Si existe hoy en día, todavía, un conflicto en cuanto al papel creativo del traductor literario, suele ser en las obras poéticas donde menos se cuestiona. Asimismo, como veremos a lo largo de esta tesina, se trata de un ámbito a la vez muy complicado y eminentemente apreciable porque supone una gran labor creativa, pues hay que apoderarse de temas, imágenes, léxicos para crear una nueva obra literaria que posee a su vez una belleza propia.

Así pues, en busca de una manera de acercarse a estas traducciones, rápidamente uno se da cuenta de que no existen reglas para analizar, sino más bien modelos y pistas de trabajo. Con la ayuda de la profesora Weber Henking, reparamos en una obra³ del teórico francés Antoine Berman en la que propone un método para estudiarlas, o mejor dicho *un posible trayecto analítico*⁴. Así como él mismo lo afirma, este tipo de crítica es un ámbito muy reciente: comenzó a existir hace solo unos veinte años⁵. A pesar de que nos presenta dos escuelas en las que se inspiró, pero de las que también se destaca –la de Henri Meschonnic y la de Tel-Aviv–, Berman nos propone una serie de fases y procedimientos para tratar de traducciones literarias. Al igual que la mayoría de las tareas analíticas, su propuesta se divide en dos partes distintas: una primera preliminar de lecturas y relecturas y una segunda más adentrada en la crítica

³ BERMAN, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard.

⁴ “Au reste, il ne s’agit pas de présenter un modèle, mais un *trajet analytique possible*”, *ibid.*, p. 64.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

misma, de forma escrita. Es justamente esta segunda parte de la que trataremos en los siguientes ejes de la tesina.

El teórico francés aconseja empezar por leer sin ningún prejuicio; es importante emprender un largo y paciente proceso de lecturas de traducciones dejando de lado el texto primario⁶. El primer objetivo en esta etapa es comprobar el valor literario y la calidad de su escritura, con varias relecturas antes de interesarse por los originales, tramo en el que el crítico debe intentar vislumbrar ya algunas secuencias que son, según él, *problemáticas* cuando se notan en ellas debilidades, desacuerdos, pérdidas de ritmo, o *milagrosas*⁷ cuando nos encontramos con un texto acabado, con una verdadera expresión propia. La idea es realmente dejarse llevar por estas primeras impresiones que servirán de base a la crítica posterior.

A continuación llega el momento de enfrentarse al original. Ahora el crítico no debe omitir las secuencias que ya destacó durante la primera fase de su estudio. Durante esta lectura, se emprende un pre-análisis que consiste en identificar todos los rasgos estilísticos, las formas drásticas, los empleos de adjetivos, adverbios, tiempos verbales, etc.⁸ A partir de ahí empieza un verdadero tarea de *selección de ejemplos estilísticos* que son o pertinentes o significativos en la versión inicial⁹. A esta selección, Berman propone añadir una interpretación de la obra que permita una detección de los pasajes significativos¹⁰. Una vez realizadas estas fases preliminares, es importante remitirnos al “trabajo traductivo”, es decir al traductor mismo, para comprender la lógica del texto¹¹.

Su figura es –al igual que la del autor en una obra original– fundamental para la comprensión del texto y de sus intenciones. Ahora bien, conocerlo no tiene la misma finalidad que conocer al poeta, pues no es su vida ni su recorrido profesional lo que nos interesa prioritariamente, sino más bien cuál es su dominio de la lengua, su nacionalidad, su ocupación –además de la de traductor– y también deberíamos saber qué otras lenguas conoce, qué principios guían su trabajo, cuál es su visión de la traducción en general¹². Una vez comprobados estos datos, el comentarista debe interesarse por tres conceptos claves, según Antoine Berman: la *postura traductiva*, el *proyecto de traducción* y el *horizonte traductivo* determinan su relación con el texto original.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ “Cette relecture découvre aussi, immanquablement, des “zones textuelles” problématiques, qui sont celles où affleure la défektivité [...] A l’inverse, elle découvre aussi, mais pas toujours, des “zones textuelles” que je qualifierai de miraculeuses, en ceci qu’on se trouve en présence non seulement de passages visiblement achevés, mais d’une écriture qui est une écriture-de-traduction [...]”, *ibid.*, p. 66.

⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁹ “A partir de cette pré-analyse et des lectures l’accompagnant va commencer un patient travail de *sélection d’exemples stylistiques* (au sens large) pertinents et significatifs dans l’original”, *ibid.*, p. 70.

¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹¹ *Ibid.*, p. 73.

¹² *Ibid.*, pp. 73-74.

La *postura traductiva* se relaciona con la concepción y la percepción del fenómeno de la traducción. Cada traductor se caracteriza por un discurso histórico, social, literario e ideológico¹³. Esta *postura traductiva* aparece pues como un compromiso entre la manera con la que él mismo percibe la tarea de la traducción y el grado y modo en que interioriza las “normas”¹⁴.

Luego interviene lo que Berman llama el *proyecto de traducción* pero que no contradice el carácter inmediato e intuitivo que ésta puede sugerir. De hecho, este propósito define la forma con la que se realiza la *traslación literaria*, y de este modo asume la manera de traducir el texto¹⁵. A pesar de que este no tenga necesariamente que ser teórico, es una etapa necesaria para unir autonomía y heteronimía en la traducción: su acierto depende de esta unión previa decidida por el traductor-autor.

Por fin, tanto la *posición* como el *proyecto* se encuentran confinados en un *horizonte*; palabra y concepto que Berman retoma de la hermenéutica alemana del siglo XIX¹⁶. Este *horizonte* constituye el conjunto de parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que determinan tanto los sentimientos, los pensamientos como las actuaciones del traductor.

A partir de ahí, el teórico propone emprender el análisis de la traducción. Para ello, destaca que todavía existen diferentes formas de proceder¹⁷. De hecho, el tipo de análisis depende primero del modelo de texto literario; según que sea un poema, una novela, un cuento, la manera de analizarlo cambia. Además, también puede variar según la extensión del fragmento o de la obra: una selección o solo un poema. Luego, también existen alteraciones en función del número de traductores y de autores. Berman insiste en la importancia de las comparaciones. Para él, aunque no sea buena, la traducción resulta esencial ya que presenta una primera versión de la obra con aciertos y errores que guían al nuevo traductor. Además, también confiere un valor pedagógico a esta comparación. Las soluciones aportadas a la hora de resolver conflictos lingüísticos son *tan variadas e inesperadas*¹⁸ que reenvían a la pluralidad del texto; a su vez el original y el traducido. La lectura incita pues, a proponer nuevas interpretaciones. En el caso de obras que han sido transcritas varias veces, es interesante comparar el objeto de nuestro análisis con otras traducciones anteriores o posteriores, incluso a otros idiomas¹⁹.

¹³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴ “La position traductive est, pour ainsi dire, le “compromis” entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a “internalisé” le discours ambiant sur le traduire (les “normes”)”, *ibid.*, pp. 74-75.

¹⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹⁶ “J’emprunte le mot et le concept à l’herméneutique moderne. Développé philosophiquement par Husserl et Heidegger [...]”, *ibid.*, p. 79.

¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁸ “Les “solutions” apportées par chaque traducteur à la traduction d’une oeuvre sont si variées, si inattendues, qu’elles nous introduisent, lors de l’analyse, et pour ainsi dire sans autre commentaire, à une double dimension *plurielle* [...]”, *ibid.*, p. 85.

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

En el momento del análisis es muy importante trabajar con los *textos confrontados*, es decir, enfrentando el original al traducido para comparar elementos y pasajes en ambos textos; también aquellas secuencias que ya mencionamos y que fueron destacadas durante las fases de lectura y relectura. Esta confrontación debe operarse con respecto a otras traducciones²⁰. Otro aspecto notable de este “enfrentamiento” es la comparación con lo que ya nombramos anteriormente: el *proyecto*. ¿Cómo ultima el traductor su propósito? ¿Qué influencias tiene su subjetividad en su obra? Sea cual sea la lógica o la coherencia de un proyecto, siempre existe alguna “defectividad”²¹. Eso sí, también advierte de ciertos criterios necesarios a la hora de confrontar textos. El primero de ellos es el fenómeno de la comunicabilidad, o sea la legibilidad del comentario. Para ello hay que tener en cuenta varios problemas como el de la tecnicidad terminológica, las irrupciones del poema inicial, el exceso de especialización del análisis lingüístico, etc.²² En todo momento, es conveniente desarrollar el análisis como una verdadera tarea de escritura; para ello se requieren claridad de exposición, cierta reflexividad en cuanto al enfrentamiento entre original y traducción, pero también numerosos comentarios que aumentan la “digresividad” y la “comentatividad” del texto²³. De este modo, cada uno aportará su propia subjetividad al análisis.

Para terminar con esta parte analítica del trabajo, el crítico debe contribuir mediante una evaluación de la traducción. Eso sí, es necesario que no sólo presente sus criterios, sino también sus gustos. Berman propone dos ejes principales para la evaluación: la “poeticidad” y la “eticidad”²⁴. Primero tendrá que tener en cuenta el valor de la traducción en sí, en cuanto obra completa e independiente. Luego, a la vez de esta diferenciación del texto original, también guardará cierto respeto hacia él; es decir, el traductor goza de mucha libertad siempre y cuando exista honestidad.

A modo de conclusión ya, Antoine Berman indaga en aspectos externos al texto. Primero, destaca la importancia de la recepción. A pesar de que muy a menudo se trate de acogida de obras extranjeras y no de traducciones, es imprescindible verificar si ha sido percibida por el público. Además, en caso de que lo haya sido, comprobar también si fue evaluada o incluso analizada posteriormente. Si así sucedió, ¿cuál fue el valor que se le dio? ¿Cómo se entregó al público? Evidentemente, una vez terminada esta presentación de la recepción de la obra en su tiempo, cabe destacar nuestro propio comentario y visión de la traducción que deberá ser productiva; lo que importa realmente es invitar a nuevos proyectos y no impedirlos²⁵.

²⁰ *Ibid.*, p. 86.

²¹ *Ibid.*, p. 86.

²² *Ibid.*, p. 87.

²³ “Les digressions, en même temps, permettent à l’analyse de s’écarter de l’explication de texte: elles assurent son *autonomie scripturaire* et lui donnent le caractère d’un commentaire, ou ce que j’appellerai la *commentativité*”, *ibid.*, p. 91.

²⁴ “Je crois qu’il est possible de fonder toute évaluation sur un *double critère* qui échappe à ce danger [...] Ces critères sont d’ordre éthique et poétique”, *ibid.*, pp. 92-93.

²⁵ *Ibid.*, p. 97.

Éste es el método que hemos escogido para el estudio que haremos de las traducciones del escritor suizo. Primero procederemos por una investigación sobre dicho poeta y, ante todo, trataremos de indagar en los tres aspectos más importantes para el análisis: su *postura traductiva*, su *proyecto* y su *horizonte*. Puesto que este trabajo agrupa a varios autores y temas distintos, también intentaremos comprender cuáles fueron sus criterios a la hora de escoger las obras, para a continuación adentrarnos en el análisis de los textos. Antes de concluir, nos interesaremos también por la recepción y acogida de la obra de Claude Aubert y formularemos una opinión crítica semejante a la propuesta por Antoine Berman.

2. En busca del traductor: Claude Aubert el hispanófila

A la hora de investigar sobre un traductor en vista de un análisis de la traducción son ciertos aspectos concretos los que deben interesarnos. Es importante primero conocer algunos datos biográficos, por ejemplo, su nacionalidad, su formación e incluso su educación. Así pues, antes de poder indagar en los tres conceptos que ya mencionamos de la *postura traductiva*, el *proyecto* y el *horizonte*, es necesario señalar brevemente algunos rasgos y elementos de la vida del poeta suizo Claude Aubert. Más allá de estas referencias, interesa también su relación con la traductología en general y con las lenguas que utiliza; el conocimiento del español –o de otros idiomas–, su tarea, los principios que guían su propia poesía, etc²⁶. Estos conceptos son los que deben determinar la afinidad del traductor con su tarea y, sobre todo, con el texto original. Nos importan pues sus métodos y su propuesta a la hora de trasladar las obras.

2.1. Claude Aubert, un poeta total

Nació el 26 de agosto de 1915, a las 5 de la mañana, a cinco kilómetros de Ginebra, sobre la ladera de Coligny; “bajo el signo del Virgo” y, sobre todo, como él mismo afirmará durante toda su vida, bajo el del vagabundeo.

“Je ne m’en souviens plus. Néanmoins, je creuse encore, je creuserai toujours, jusqu’à l’instant de ma mort, la paix de cette aube qui présida ma naissance, à cinq kilomètres de Genève, sur le doux coteau de Coligny.”²⁷

“Pourquoi suis-je né un 26 août, sous le signe de la Vierge? Et surtout pourquoi, dès ma plus tendre enfance, n’ai-je été appelé que pour ouvrir mon âme aux sentiers des errances?”²⁸

A pesar de su prematura desaparición, su progenitor, un auténtico ginebrino, según él, marcado y determinado por una dura educación calvinista²⁹, desempeñará un papel de creciente importancia en la vida de Claude; en la mayoría de los fragmentos autobiográficos de su obra, el padre aparece como personaje querido y añorado y como hombre cariñoso y tierno³⁰. Sin

²⁶ *Ibid.*, pp. 73-74.

²⁷ Ms.fr. 6107: feuillet 320.

²⁸ Ms.fr. 6105: feuillet 55.

²⁹ RÉAL, Grisélidis (1974), *op. cit.*, p. 46.

³⁰ *Ibid.*, p. 74.

embargo, el poeta no deja de sentir por él sentimientos divididos entre el temor y el amor, el remordimiento y el respeto³¹. Lo mismo sucede con la ciudad de Ginebra que a la vez adora y aborrece, pero que no puede dejar de recordar: lo tenía inmovilizado y era al mismo tiempo dulce y amarga para él. A pesar de odiarla por momentos, siempre le fue necesaria ya que disfrutó de todas sus facilidades y de su gran concentración cultural³². Si su padre había muerto dejando en él una sensación de abandono y ausencia, algo similar, aunque más doloroso, ocurrió cuando perdió a su madre. Su relación con ella era mucho más compleja; a ella se debe su hipersensibilidad y quizá su fragilidad. Además, también heredó de ella cierto trastorno nervioso que lo llevará en su juventud a pasar una temporada en un asilo. Como él mismo explica en algunos fragmentos autobiográficos, el sistema nervioso de su madre estaba perturbado por singulares tempestades³³ y enfados que resultaban difíciles de entender. Más tarde, cuando él mismo sufrió semejantes problemas nerviosos, confiesa haber comprendido y compartido los de su madre: “J’ai vécu en malade et parmi les malades dans une grande clinique psychiatrique. Ils ont été ma catharsis”³⁴. Incluso afirmó en algunos de sus cuadernos de apuntes personales que si consiguió escribir, fue en gran parte gracias al esfuerzo personal que tuvo que realizar sobre sí mismo durante su estancia en la clínica psiquiátrica, para no terminar de destruirse completamente³⁵. La enfermedad de su madre –que él mismo padecerá– fomentó su necesidad de componer versos. Como poeta cercano de la infancia –y profundamente marcado por ella– su relación con las figuras del padre desaparecido y de la madre enferma que no tardará de borrarse de su vida evoluciona pero sigue muy presente³⁶. Claude Aubert sufre así de forma prematura de una impresión de abandono que lo marcará durante toda su existencia. Fue éste probablemente el punto de partida de su incesante duda y de su sentimiento de vagabundeo³⁷.

“Pourquoi suis-je né dans un palais, moi, qui, plus tard, n’ai eu à courir que de chambre anonyme en chambre anonyme, dans des hôtels à l’incertaine enseigne, portant sur son métal le dessin d’une grive blessée au vif de son cœur?”³⁸

Aubert pertenecía a esa raza de incorruptibles que, a pesar de no tener la seguridad de ser amados y entendidos, sentían asco ante la banalidad y las costumbres³⁹. Él mismo había conseguido tener muy pocas obligaciones sociales porque se entregaba por completo a la poesía y nada podía distraerle de ella: un hombre a la vez violento y destrozado en su vida personal,

³¹ *Ibid.*, p. 46.

³² *Ibid.*, p. 21.

³³ “Je me rendais compte que le système nerveux de ma mère était parfois atteint, perturbé par de singulières tempêtes pouvant se déchaîner soudain, souvent déclenchée par une infime contradiction”, Ms.fr. 6105: feuillet 3.

³⁴ Ms.fr. 6107: feuillet 402.

³⁵ “Si je parviens à écrire, c’est grâce à un effort que j’accomplis sur moi-même dans cette clinique psychiatrique, pour ne pas en arriver à me détruire complètement”, Ms.fr. 6128: feuillet 284.

³⁶ RÉAL, Grisélidis (1974), *op. cit.*, p. 74.

³⁷ *Ibid.*, p. 30.

³⁸ Ms.fr. 6107: feuillet 274.

³⁹ RÉAL, Grisélidis (1974), *op. cit.*, pp. 19-21.

que no cesa nunca de interrogarse sobre su miseria y su soledad⁴⁰. La felicidad, que sólo parece presentársele en momentos muy breves, se asemeja incompatible con su vocación lírica: “D’abord j’aurais voulu devenir un homme tout à fait différent de celui que je suis devenu. Ma vocation de poète lyrique resté célibataire, me force à mener une existence de moine trop replié sur soi”⁴¹. Consciente de este sacrificio, no deja entrever este mal endémico en su poesía; en ella, no hay sitio para el enfado o la justificación de sus fracasos y rechazos, ni para sus frustraciones⁴². Huye de la realidad dolorosa mediante la imaginación y la divagación onírica aunque a menudo solo haga revivir un mundo de recuerdos y instantes preciosos de su pasado. El imaginario le procura la evasión necesaria para liberarle de su condición de hombre vulnerable e indispuerto⁴³. En interrogación continua con sus vagabundeos entre sueño y realidad, Aubert tenía una visión maravillada de las cosas y por eso crea para poder compartir su alegría de escribir. Encontrará en el surrealismo una respuesta satisfactoria a sus necesidades⁴⁴.

Desde un punto de vista profesional, Claude Aubert se probó en varias actividades: de vigilante de asilo para niños a empleado-vendedor en una gran librería de Ginebra⁴⁵, el poeta descubrió las letras y aprendió a disfrutarla gracias a sus lecturas personales. Si de pequeño tuvo mucha dificultad para aprender a leer incluso libros para niños, desarrolló un gran interés por la literatura⁴⁶; se hizo autodidacta muy rápido. Esta pasión de la lectura así como sus numerosas estancias en España y la afinidad que en seguida tuvo con sus poetas son algunos de los motivos que hicieron de él un amante del humanismo castellano. Sin mucha formación en este idioma y esta literatura, se convierte rápidamente en un referente del hispanismo en la Suiza francófona de mediados del siglo XX. Así como lo expresa en sus textos autobiográficos dedicados a la península, él mismo ha conocido y experimentado el poder y la riqueza de la península y se ha interesado por sus poetas. Como él mismo confiesa, se siente vivir de forma distinta en el tiempo español y se identifica en parte con esta cultura:

“J’avais l’impression, seul parmi ces Espagnols, c’était en 1951, et l’Espagne depuis a, paraît-il, beaucoup changé, j’avais l’impression de vivre, grâce à eux, non plus dans la chaîne du temps helvétique, mais bien de nager plutôt dans le ciel infini de l’éternité.”⁴⁷

“J’ai vécu plusieurs années en Espagne, Ségovie, Madrid, Salamanque, etc. Là-bas, le peuple était bien plus misérable que chez nous, mais bien souvent, dans les trains, les bistrots, devant une église, un cimetière ce même peuple savait admirer, essayer de comprendre un poète, aveuglément peut-être, mais avec respect et amour.”⁴⁸

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁴¹ Ms.fr. 6107: feuillet 415.

⁴² RÉAL, Grisélidis (1974), *op. cit.*, p. 28.

⁴³ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁵ Ms.fr. 6105: feuillet 67.

⁴⁶ Ms.fr. 6107: feuillet 275

⁴⁷ Ms.fr. 6106: feuillet 31.

⁴⁸ Ms.fr. 6107: feuillet 401.

Él mismo se considera testigo de este paisaje castellano que describen los poetas que más admira, como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o Miguel Hernández. Por eso, a pesar de su escasa formación en literatura, dedica gran parte de su estudio a las letras españolas del siglo XX y a su evolución. Es importante para él dar a conocer a sus contemporáneos suizos estos autores que surgen del otro lado de los Pirineos; de ahí probablemente su voluntad de traducir obras de poetas ibéricos de su época.

Claude Aubert ha compuesto mucho más de lo que él mismo decía o de lo que podían imaginar sus amigos. Su obra constituye una de las mayores contribuciones a la poesía “romande”, aunque no tenga del todo un carácter típicamente suizo⁴⁹. Un simple vistazo a los archivos que posee la Biblioteca de Ginebra basta para ver la cantidad de monografías que compuso sin llegar a publicarlas. Cientos de poemas inéditos, de traducciones incompletas, de artículos sin publicar y de estudios sobre la literatura española completan la obra ya conocida y mencionada de Claude Aubert. A pesar de sus intentos de escribir teatro, o incluso novelas – por recomendación de un amigo– siempre fue un “poeta total”. Para él, fuese en prosa o en verso, la poesía siempre ha sido su trabajo “de noche y de día”, su razón de ser y el instrumento de su propia salvación⁵⁰. De hecho, tanto en el ámbito de sus creaciones como en sus traducciones, nunca dejó de entregarse a ella. Sus primeras obras nacieron de una mirada encantada, mientras que su más tardía poesía resulta más simple y más directa, nacida de un lugar de “abismo y de silencio”, con un tono algo más quejumbroso⁵¹. Su lírica está totalmente exenta de asperezas y ofrece una sutil delicadeza⁵². A su parecer, representa un *dardo agudo de sensibilidad y de inteligencia que abre una brecha en plena realidad para luego poetizarla y magnificarla, de modo a sentir todas sus pulsaciones*⁵³. Presenta al poeta como un pequeño “ojo de buey” abierto sobre sí mismo y sobre el amplio mundo de alegrías y penas del hombre. La escritura aparece en sus cuadernos de notas como un sentimiento que lo asalta y lo corroe, pero también como el único medio de “abrir la concha de su vida”. Para él, es una lucha permanente para encontrarse a sí mismo, con todos sus recuerdos, y para no temer la vida. No lo hace por miedo a la muerte sino más bien a la existencia misma, toda su complejidad y su belleza. “Et l’écriture, c’est cette lutte sans répit pour me retrouver enfin moi-même, avec tous mes souverains devenus archanges de lumière”⁵⁴.

⁴⁹ GSTEIGER, Manfred (1978), *La nouvelle littérature romande*, (trad. de l’allemand), Ex Libris, Lausanne: Bertil Galland, p. 76.

⁵⁰ RÉAL, Grisélidis (1974), *op. cit.*, p. 71.

⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

⁵² *Ibid.*, p. 19.

⁵³ “Pour moi, la poésie est un dard aigu de la sensibilité et de l’intelligence, enfantine, primesautière, qui ouvre une brèche au cœur de la réalité, la poétise, la magnifie, saisit toutes ses pulsations”, Ms.fr. 6107: feuillet 401.

⁵⁴ Ms.fr. 6128: feuillet 323.

2.2. La postura traductiva

Este concepto se relaciona en realidad con la concepción y la percepción del fenómeno de la traducción. Cada traductor está caracterizado por un discurso histórico, social, literario e ideológico⁵⁵. Esta *postura* aparece pues como un compromiso entre la manera con la que éste percibe su trabajo y con la que interioriza el discurso vigente al respecto, es decir, las “normas”. En el caso de Claude Aubert, no resulta fácil encontrar o entender dicha *postura* ya que él mismo no es un traductor “profesional” ni un teórico de la traductología. Por eso, trataremos de percibir primero, a través de su visión de la poesía y luego mediante el resultado de sus traslaciones, cuáles fueron sus “normas”. Así pues, partiendo de su idea de la escritura y de la poesía, podremos emprender una vía hacia su percepción de la traducción que intentaremos concretizar y confirmar con los textos de la antología. Su lírica se liga a su traducción para formar una sola poética aplicada a los dos campos, así como veremos luego en el análisis. No olvidemos que Claude Aubert es ante todo un autor que admira la lírica moderna castellana y que decide ofrecer y presentar a sus lectores, mediante sus conocimientos de la lengua y sobre todo de su familiaridad con el ambiente español, unas obras que le fascinan. De este modo, también indagaremos en su percepción de las letras –y más concretamente de la poesía– española de la época, ya que él mismo intentó escribir antologías y estudios al respecto.

El ginebrino atribuía a la poesía un papel social muy importante: para él, la escritura, tanto en prosa como en verso, se convierte en un puente hacia los demás, que suelen ser personas solitarias y abandonadas. Presenta el poema metafóricamente como una flecha: “il doit partir en flèche vers l’homme, l’aimer dans ce qu’il a de plus essentiel, sa condition humaine”⁵⁶. Para él, resulta una acción muy altruista que pretende ofrecer al hombre algo que puede ayudarlo en su condición. El poeta debe aligerarse de su “yo” para abrirse a los demás sin artificios, con naturaleza⁵⁷. Una concepción muy similar se encuentra en el discurso “Der Meridian” del escritor rumano Paul Celan. Considera la poesía como una vía desde un individuo hacia otro, en busca de su propia figura en la de los demás. Mediante este acercamiento hacia el Otro, consigue descubrirse a sí mismo⁵⁸. Los poemas son pues caminos en los que la palabra es sonora y forman encuentros entre el yo íntimo y el Otro que permite el conocimiento del mismo ser⁵⁹. Sirve pues de vínculo entre los seres humanos y provoca el acercamiento:

⁵⁵ “Le traducteur est marqué par tout un discours historique, social, littéraire, idéologique sur la traduction”, BERMAN, Antoine (1995), *op. cit.*, p. 74.

⁵⁶ RÉAL, Grisélidis (1974), *op. cit.*, p. 40.

⁵⁷ Ms.fr. 6105: feuillet 68.

⁵⁸ CELAN, Paul (2002), *Le Méridien & Autres proses*, Edition bilingue, traduit de l’allemand et annoté par Jean Launay, La librairie du XXIe siècle, Paris: Editions du Seuil, p. 82: “Die Dichtung, meine Damen und Herren -: diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst! [...] Ich bin... mir selbst begegnet”.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 82: “Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst... Eine Art Heimkehr”.

“Dann wäre das Gedicht – deutlicher noch als bisher – gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen, - und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz.

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung*.

Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.

Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.”⁶⁰

“Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende.”⁶¹

Aubert añade que es un deseo constante y generoso de apertura al mundo y al infinito a través del trabajo poético: “le poète cherche l’Infini en tentant de tailler avec son marteau, inlassablement, dans le marbre du Verbe”⁶². El resultado ayuda y cura a los demás con la sencilla creación literaria; incluso la ve como un remedio: “Bref, malgré tout, la Poésie continue d’exister, elle étanche la soif de maints malades. C’est essentiel ça!”⁶³. Como ya lo hemos visto anteriormente, está dispuesto a llevar una vida solitaria e insatisfactoria si esto le permite dedicarse plenamente a la poesía. Así pues, tal como la entiende, desempeña un papel muy importante en la sociedad y tiene un valor fundamental de colaboración entre los individuos.

Más allá de este concepto, es interesante conocer cuál es su percepción de la literatura española y de sus poetas. De hecho, además de poder comparar las dos visiones líricas, esta digresión permitirá también adentrarse un poco más en las relaciones y los vínculos que existen entre el ginebrino y la poesía castellana; conocer su apreciación introduce ya, de cierto modo, algunos de los motivos de elección que trataremos ulteriormente. Si la obra de Claude Aubert oscila esencialmente entre la tentación de la belleza y la espera de la muerte⁶⁴, encontrará ecos considerables en la espiritualidad de la lírica española y la importancia del individuo. Efectivamente, existe en el seno de esta lírica una corriente de espiritualidad que incita a exaltar tanto a Dios como a la Muerte apoyándose en el sentimiento religioso como característica peninsular y romántica. Además, esta poesía está íntimamente ligada a su pueblo y a menudo incluso inventada por él⁶⁵; pertenece a España y al ingenio de su lengua. Es una poesía que sabe hallar las palabras conmovedoras y justas, capaces de iluminar el drama de este pueblo a través de su *destino histórico*:

“Qu’il existe au cœur de la poésie espagnole un fort courant de spiritualité, qui l’incite à exalter Dieu et la Mort, à faire du sentiment religieux le support de toutes choses, c’est un fait certain, mais

⁶⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁶¹ *Ibid.*, p. 81.

⁶² Ms.fr. 6107: feuillet 93.

⁶³ Ms.fr. 6107: feuillet 457.

⁶⁴ RÉAL, Grisélidis (1974), *op. cit.*, p. 28.

⁶⁵ “Poésie liée au peuple, et même bien souvent inventée par lui. Elle appartient à l’Espagne. Il semble que le génie de sa langue aille tout droit au rythme, à l’image, à la pointe comme à l’émotion et au secret qui gisent dans les plus humbles choses”, Ms.fr. 6109: feuillet 77.

d'autre part, cette même poésie sut et sait encore trouver les mots touchants, justes, charnels, capables de mettre en lumière le drame de ce peuple au cours de son destin historique⁶⁶

De hecho, es una poesía –como vemos– extremadamente vinculada con su historia, su tradición, su lengua y su cultura; rasgos todos muy difíciles de reproducir a la hora de traducir, como confiesa el mismo Claude Aubert al estudiar unas estrofas de Antonio Machado: “J’ai pensé à deux strophes d’un très beau poème d’Antonio Machado, hélas presque intraduisible tant il est castillan⁶⁷”. Esta casi resignación deja ya entrever su postura traductiva: a veces la tarea puede resultar casi imposible. Cierta parte de la obra de Antonio Machado parece provocar en él esta resignación ya que la caracteriza como una búsqueda constante del “significado abisal del hombre español” que además se relaciona siempre con la estructura de la tierra castellana⁶⁸. El arraigo tanto temático como geográfico e histórico puede provocar problemas e incompatibilidad, tal como lo sugiere Aubert en la cita anterior. Él mismo insiste en esta dificultad cuando presenta las versiones de otros traductores de lengua francesa:

“Maints grands écrivains espagnols, du haut moyen âge à nos jours, en passant par le “siècle d’or” des Cervantes, Calderon et Lope de Vega, sont aujourd’hui accessibles aux lecteurs de langue française. Ces traductions, cependant, laissent bien souvent à désirer. La force de l’oeuvre originale, son humanité passionnée justifient cependant presque toujours l’entreprise, si délicate et complexe soit-elle.”⁶⁹

Estos escritores modernos y contemporáneos poseen, según Aubert, la capacidad de describir y eternizar los paisajes y los hombres de la España castiza, y eso es justamente lo que se le escapa casi siempre al turista⁷⁰, y por consiguiente al traductor que no está impregnado por esta cultura y tradición. La poesía castellana está pues entrañablemente ligada –tanto por vínculos espirituales como carnales– a su tierra; expresa siempre y con vehemencia el espíritu orgullosa de su pueblo⁷¹. En los poetas que interesan a nuestro antólogo no existe ninguna intención didáctica en sus tonos (al contrario de los autores franceses de su época), sino simplemente una necesidad innata de estar unido en carne, cuerpo y alma con las entrañas de su patria:

“C’est vers l’Espagne profonde, éternellement méditative, que ces écrivains cheminent. À l’encontre de maints auteurs français, nulle intention didactique dans leur ton, simplement un besoin inné de faire corps, âme et chair, avec les entrailles de leur peuple, ses misères, son destin, ses joies éphémères, d’épouser les paysages le plus naturellement du monde et puis de les restituer au lecteur avec des yeux purs et tranquilles.”⁷²

⁶⁶ Ms.fr. 6109: feuillet 75.

⁶⁷ Ms.fr. 6106: feuillet 160.

⁶⁸ “La poésie de Machado ne cesse de rechercher la signification abyssale de l’homme espagnol, la réalité tangible de son âme, surtout quand celle-ci est liée à la structure de la terre castillane”, Ms.fr. 6109: feuillet 124.

⁶⁹ Ms.fr. 6110: feuillet 99.

⁷⁰ Ms.fr. 6110: feuillet 264.

⁷¹ “Elle exprime aussi et avec véhémence, l’âme intensément mystique, parfois ombrageuse et taciturne, mais surtout fière, de son peuple”, Ms.fr. 6110: feuillet 330.

⁷² Ms.fr. 6106: feuillet 36.

Parece pues ser aquí donde reside, según el poeta, la mayor dificultad de la traducción de las obras de los autores hispánicos de la época. Tanta “españolidad” resulta difícil a la hora de reproducirlos en otro idioma y adaptarlos a otra cultura.

Es importante destacar también que en toda su obra no existe ninguna teorización de la labor de traducción. Hay muy pocos comentarios suyos sobre las versiones francesas de los poemas que tradujo y ninguna de sus obras presenta introducciones o prólogos, ni siquiera sus selecciones poéticas. No parece haberse interesado mucho por esta práctica, sino más bien aplicó sus conocimientos para descubrir poetas extranjeros a sus lectores, en su mayoría de lengua española. No se interesa realmente por lo que podría constituir el ambiente traductivo de su época. De hecho, Aubert no hace nunca referencia a otros traductores, ni a escuelas de traducción, sino que únicamente menciona obras extranjeras accesibles en su lengua. Por ello es extremadamente difícil esbozar una serie de normas que rigen su trabajo, ya que él mismo nunca expone sus influencias. No obstante, cabe señalar una serie de impresiones que nacen de la lectura y la comparación de sus traducciones. Primero, parece evidente el ginebrino otorga una gran importancia al texto inicial. A pesar de que todos sus poemas son creaciones en francés, no parece querer alejarse mucho del castellano. De este modo, tanto la forma como la estructura y el ritmo secuencial suelen corresponder a los del original. Debido a diferencias de versificación y de terminología entre los dos idiomas, a veces tiene que efectuar ciertos cambios significativos. Por ejemplo, si el alejandrino en español corresponde a un verso constituido de 14 sílabas, en francés tiene solo 12. Así pues, a la hora de traducir un poema en alejandrinos deberá decidir entre conservar las 14 sílabas, lo que significaría convertirlo en algo excepcional –los franceses tienen raramente más de 12 sílabas–, transformarlo en un alejandrino regular de 12 sílabas o dejar de lado la métrica. Luego también hay que tener en cuenta que cada idioma tiene su musicalidad y su ritmo propios, por eso Claude Aubert, al igual que todo traductor de poemas, debe optar o por conservar la cadencia, aún cambiando la longitud de los versos, o por priorizar su forma estética. Estas características tampoco permiten su clasificación en cuanto a una determinada escuela. De hecho, su principal interés a la hora de traducir poemas es conservar la temática y la mayor cantidad de imágenes y metáforas posibles –aceptando así la *translatio ad sensum* de San Jerónimo–, voluntad que parece ser acertada cuando se estudian poetas simbolistas como Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez. Por eso, y seguramente por ser él mismo poeta, se toma libertades al recrear el texto y construye obras nuevas. He aquí un ejemplo de un poema de Juan Ramón Jiménez en la versión francesa de Claude Aubert en la que trata de conservar la esencialidad de las imágenes aunque tenga que modificar la estructura, la forma y la versificación del poema:

<i>Sé bien que soy tronco</i> ⁷³	<i>Je sais bien que je suis le tronc</i>
Sé bien que soy tronco del árbol de lo eterno. Sé bien que las estrellas con mi sangre alimento. Que son pájaros míos todos los claros sueños... Sé bien que cuando el hacha de la muerte me tale, se vendrá abajo el firmamento.	Je sais bien que je suis le tronc de l'Arbre éternel, Je sais bien que c'est mon sang qui nourrit les étoiles, qu'elles sont mes oiseaux, tous mes songes clairs. Je sais bien que lorsque la hache de la Mort me taillera, d'un bond tout le firmament se renversera.

Observamos una descomposición de los versos que pasan de ser heptasílabos –con uno final de 9 sílabas– y con rima asonante en los versos 2, 4, 6 y 9, a un poema en francés que carece totalmente de rimas y de estructura métrica. Eso sí, se conserva la totalidad de las imágenes del original y se transmiten con mucha fidelidad las metáforas. Prevalecen la temática y el ritmo sonoro del poema, pero no sus características métricas ni las rimas. Aubert decide componer uno libre para restituir lo que le parece fundamental, es decir, la imagen del poema. Sin embargo, a pesar de estas diferencias importantes, conserva, como dijimos, la cadencia y cierta musicalidad propias del texto inicial. De este modo, el poeta traduce el repetitivo “sé bien que” por “je sais bien que” y lo repite de forma recurrente como un estribillo que restituye el ritmo secuencial del poema. Además, también trata de conservar las aliteraciones y asonancias del poema español para no perder del todo la melodía: la reiteración de las *-r-*, *-l-* y *-m-* aparece también en francés donde se guarda esta oposición de sonidos duros y suaves. La impresión de mecanismo y engranaje que se rompe al final con el golpe de hacha de la muerte se conserva y parece incluso más marcado.

Si Aubert no ha escrito nada al respecto, sí parece evidente que se apoya en su experiencia de poeta. Su enfoque, antes de ser el de un traductor, es el de un creador y por ello su obra es tan heteróclita y difícil de clasificar. No son normas fijas previas que rigen su trabajo sino más bien sus impresiones y sus deseos que dibujan reglas fluctuantes. Veremos pues ahora si esta “improvisación” poética se inscribe a pesar de ello en un proyecto personal.

2.3. El proyecto de traducción

Lo que Antoine Berman llama el *proyecto* se materializa en la forma que el poeta confiere a su traducción, y así asume el modo de traducir una obra; es su manera personal de iniciar el proceso. A pesar de que esta intención no tenga obligatoriamente que ser teórica –y no lo es en la obra de Claude Aubert– es una etapa necesaria para unir autonomía y heteronomía en la

⁷³ JIMÉNEZ, Juan Ramón (1959), *Libros de poesía*, tomo II, Recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Biblioteca Premios Nobel, Madrid, Aguilar, p. 673.

traducción⁷⁴. De hecho, su acierto dependerá, según el teórico, de esta unión previa. Ahora bien, ¿significa por lo tanto que si el traductor no reflexiona y piensa un proyecto antes de empezar su tarea, el resultado no sea acertado? A sabiendas de que Claude Aubert no ha expresado realmente su visión de la traducción, ¿cuáles serán los elementos que nos dejen percibir y entender cuál fue su proyecto? En este capítulo trataremos pues de distinguir esta intención a través de la antología misma, ya que no disponemos de indicios del autor.

Lo primero que podemos destacar de este *proyecto* resulta bastante sencillo: la elección de los poemas incluidos en su antología. Claude Aubert quería familiarizar al público francófono con una serie de líricos españoles y latinoamericanos y se le presentaban varias opciones. La primera habría sido escoger a los poetas que él mismo prefería y editar volúmenes individuales, o incluso respetar la homogeneidad de sus obras y traducir sus libros tal como lo hicieron los mismos poetas. Podría haber decidido hacerlo con *Campos de Castilla* o *Soledades* de Machado en su integralidad y de manera independientes. Esta primera opción no habría, sin embargo, satisfecho del todo a Aubert ya que su voluntad era, ante todo, dar a conocer a varios poetas. La traducción de selecciones extensas de cada uno de ellos habría sido un trabajo extremadamente largo y laborioso. Luego, también podría haber optado por formar una selección de obras agrupadas por orden cronológico o temático, por ejemplo, escogiendo textos de distintos autores para reunirlos bajo rúbricas como el tiempo, la pasión amorosa, el luto, etc. o incluso ordenados por periodos de creación. Pero esta segunda alternativa tampoco le habría convenido realmente ya que su idea era que emergieran de su traducción, cada poeta con su obra, y no agrupados por temas y descontextualizados. Por fin, y no es probablemente la única opción que le quedaba, podía elegir hacer una compilación de poemas mediante selecciones personales y presentándolos todos separadamente por autor. Esta alternativa, finalmente escogida por Claude Aubert en su “constelación”, permite tratar e introducir a numerosos autores en proporciones distintas según la afinidad del antólogo con cada uno de ellos; es decir que el traductor es libre de escoger los poemas que quiere de cada autor y de reproducirlos en el contexto de su propia obra. Así pues, puede incluir más de treinta poemas de Antonio Machado y tan sólo uno de Pedro Salinas o Luis Cernuda sin tener que dar explicación alguna. Esta alternativa permite mayor libertad, pero evidentemente resta coherencia y equilibrio a su antología.

A continuación interesa también destacar para su *proyecto* la forma de este manuscrito. De hecho, a la hora de exponer una traducción lírica –procedimiento mucho menos frecuente cuando se trata de novelas o piezas de teatro– surge la posibilidad de proponer una edición

⁷⁴ “L’union, dans une traduction réussie, de l’autonomie et de l’hétéronomie, ne peut résulter que de ce qu’on pourrait appeler un projet de traduction, lequel projet n’a pas besoin d’être théorique. Le traducteur peut déterminer a priori quel va être le degré d’autonomie, ou d’hétéronomie qu’il va accorder à sa traduction, et cela sur la base d’une pré-analyse – je dis pré-analyse parce qu’on n’a jamais vraiment analysé un texte avant de le traduire – d’une préanalyse du texte à traduire”, BERMAN, Antoine (1995), *op. cit.*, p. 76.

bilingüe. Así pues, cuando se traducen poemas, esta alternativa se presenta o como un soporte o como un desafío que puede perjudicar la obra final. Por un lado, el traductor corre el riesgo de ser comparado con el original o que sus poemas nunca sean vistos como independientes; por el otro, la presencia del texto inicial puede suponer una descarga para él, ya que quien lee ambos idiomas puede entender mejor ciertas decisiones. Digamos que no existe una fórmula *a priori* más exitosa o más correcta, sino que calidad y recepción dependen más bien de modas o tendencias en la traducción literaria del momento, mientras que la elección se hace esencialmente en función del gusto del autor y de la editorial que lo publica, y por eso es distinta y comprensible en cada caso. En el de la antología de Claude Aubert, el poeta parece haber optado por la versión francesa monolingüe, aunque menciona al final de la obra algunas referencias bibliográficas de los originales.

Más allá del modo de exponer los poemas de su obra, el traductor también debió elegir la forma de presentarlos. El simple hecho de optar por incluir a varios poetas supone una elección de autores, temáticas y textos diversos. Por ello, siempre se ofrecen varias alternativas para introducir la obra. Una de ellas habría sido optar por una introducción general consecuente en la que el se explicara la motivación en que se fundan las selecciones, con secciones para cada poeta estudiado, lo que habría permitido al lector comprender de inmediato el propósito del traductor y disponer de una base “teórica” antes de leer los poemas. Ahora bien, debido al número de autores tratados, la introducción habría resultado demasiado larga o, en el caso contrario, incompleta. Otra opción era crear capítulos según los poetas y mostrar en cada uno de ellos algunos rasgos de su obra. De este modo, antes de comenzar la lectura, cada uno puede centrarse en determinados aspectos destacados por el traductor y ver así cierta coherencia en la antología. Claude Aubert optó por mezclar ambas alternativas redactando una muy corta introducción general y luego prólogos breves en cada capítulo de su obra, encontrando así un compromiso: la introducción general no es demasiado larga para perder al lector y aburrirlo, y las páginas preliminares de los capítulos recuerdan de manera concisa los conocimientos principales acerca del poeta. Sin embargo, tratándose de una colección de textos traducidos, se echa en falta algún comentario, aunque solo sea en las notas a pie de página, sobre el trabajo del traductor o de su visión de la traducción. Efectivamente, son muy escasas las informaciones al respecto y esto frustra el análisis. Así pues, como lo destaca Berman⁷⁵, la crítica de este tipo de obra se adentra rápidamente en un círculo vicioso: es necesario leer la traducción partiendo de la intención, pero la realidad del propósito sólo es visible a través de ella. De este modo, todo lo que podemos descubrir de este propósito lo tenemos que sacar de los textos mismos ya que Aubert no lo presenta claramente y por consiguiente, no se pueden estudiar los poemas teniendo en cuenta el *proyecto* previo. La traducción es en realidad la realización de un boceto; se dirige hacia donde lo lleva este plan y hasta donde llega éste mismo. Esto no significa que la

⁷⁵ BERMAN, Antoine (1995), *op. cit.*, p. 77.

existencia de tal concepción contradiga el carácter inmediato e intuitivo de la traducción. El *proyecto* está vigente en cada realización, otra cosa es que esté explícito.

Para terminar con la discusión del *proyecto* que aquí nos ocupa, es interesante insistir en la introducción redactada por el mismo traductor. En efecto, a pesar de no exponer de manera explícita su intención, Claude Aubert sí señala algunos rasgos y ejes que motivaron su trabajo. Aunque pudiera ser más reveladora en cuanto al esbozo de su obra –como es el caso en muchos prólogos de antologías traducidas– no carece del todo de informaciones interesantes. He aquí dos pasajes :

“En effet, un peu comme un écolier qui serait perpétuellement en vacances, ou alors une truite fuitivement brillante, aimant à se laisser couler dans les bords capricieux d’un torrent, j’ai ouvert une digue à ma plus libre intuition. De ce seul fait, probablement que certains spécialistes en la matière, trouveront, (s’ils me lisent...) que mon « chef-d’œuvre » offre des lacunes et surtout des lagunes pleines de trous... [...]

C’est tout simplement, parce que je ne suis parvenu à adapter, c’est-à-dire à faire couler dans un bon moule d’expression française, que des poètes avec lesquels j’ai pu lier, bien entendu au travers de leurs œuvres, ce que l’on pourrait appeler: un pacte d’amitié sensible, une entente tacite d’assez longue durée. [...]

Donc, mes poètes espagnols, ceux que j’ai adaptés avec amour et joie, restent un peu, c’est horriblement égoïste... ma propriété. Avant de les avoir lus, puis relus, enfin mis en accord avec certaines exigences de notre difficile langue française, avare et précise, Elle, je les avais déjà bus à petits traits, il y a de ça quelques années, lorsque je me baladais sur les superbes et lumineux chemins d’Espagne.”

Lo primero que surge de esta parte introductiva es la importancia de la libertad en la selección de poemas; aunque poco después parece haber mayor coherencia en su explicación. Si empieza por presentarse como una “trucha fugaz” que se deja llevar por la corriente de sus caprichos, luego justifica su elección mediante las afinidades que él mismo tenía con los poetas. Así pues, el antólogo parece haber escogido sólo a aquellos que ha conseguido adaptar a la expresión francesa y con los que ha podido ligarse por medio de un “pacto de amistad sensible”. Existe en la introducción una sensación de apropiación de autores y se desprende de ella cierta unidad; al final parece ser él mismo el *agente* unificador. Si andamos buscando un elemento que dé sentido a la antología, un núcleo que permita dar unidad a las selecciones, en realidad es la poética del propio Claude Aubert. En efecto, la elección la hace él, pero no únicamente con lo que *quiere* sino más bien con lo que *puede* traducir, o lo que se deja traducir por él. Hay ciertos nombres –como Lorca– que quizá hubiera querido incluir en su repertorio, pero “no ha conseguido” adaptarlos a su molde de expresión francesa, porque él mismo no ha podido ligar esa “amistad” con sus obras. Aubert tiene como *proyecto* presentar una serie de poetas y de poemas que él mismo ha comprendido y sentido. Sus estancias en España y sus lecturas han fomentado en él un interés por estos autores y lo han llevado a simpatizar con ellos de tal modo que se apodera de sus obras hasta tal punto que incluso influyen su propia creación poética. Como destaca Jean-Georges Lossier, se impregna de estos textos y retoma rasgos de estos autores para componer su lírica: “De là souvent, dans ces vers, une sorte de balancement, dans le même rythme de chanson qu’on entend chez certains poètes espagnols, un Antonio Machado

–qu’Aubert aimait tant– ou un Juan Ramón Jiménez”⁷⁶. Ya no sólo se identifica con sus obras sino también con los poetas mismos; no sorprende que presente a Juan Ramón Jiménez como un personaje que vivía en permanente vagabundeo: “Tout était errance dans sa vie!”⁷⁷. Recordemos que es también así como la mayoría de sus amigos lo recuerdan a él.

2.4. El *horizonte* del traductor

Por último, es imprescindible tener en cuenta también lo que Berman llama el *horizonte*⁷⁸. Tanto la *postura* como el *proyecto* de traducción se encuentran confinados en un *horizonte* que constituye el conjunto de parámetros de la lengua, la literatura, la cultura y la historia que determinan tanto los sentimientos y pensamientos como las actuaciones del traductor. Dicho de otro modo, este *horizonte* es, por un lado, el punto de partida de donde el éste comienza a trabajar y a desarrollar sus traducciones. Por otro lado, también designa lo que lo encierra en un círculo de posibilidades limitadas⁷⁹. Para entender y analizar este horizonte de Claude Aubert, nos interesaremos por varios aspectos contextuales como la situación de la lírica francófona de su época, del conocimiento de la poesía y de la civilización española en aquel momento en Suiza, la existencia de otras traducciones de los mismos poetas, y por fin el estado de la cuestión de la traducción poética en el ambiente literario francófono.

El renacimiento de las letras *romandes*

Antes de poder indagar en las diferentes facetas de la literatura suiza francófona de la época, es importante insistir en el carácter peculiar de este campo cultural y lingüístico. En efecto, ésta se define por dos características significativas: primero, la pertenencia a la lengua y las letras de la gran *francofonía*, y luego, la independencia política y cultural frente a la centralización del hexágono⁸⁰. De este modo, expresándose en un idioma común, la Suiza *romande* forma parte, enriqueciéndola, de una de las grandes tradiciones literarias europeas⁸¹, ya que no dispone de un público suficiente en Suiza. Hablar pues de este humanismo supone tener siempre en mente la evolución del otro lado de las fronteras, de la misma época o incluso anterior. Aunque se mueva por sus propios medios, autores y rasgos –así como lo afirma Daniel Maggetti en su historia de la literatura *romande*– está continuamente ligada con el ambiente intelectual de París que ejerce de capital cultural para todo el mundo francófono. El profesor y crítico destaca que a partir de los años 1850, sobre todo mediante revistas, periódicos y obras

⁷⁶ RÉAL, Grisélidis (1974), *op. cit.*, p. 48.

⁷⁷ Ms.fr. 6111: feuillet 310.

⁷⁸ “Position traductive et projet de traduction sont, à leur tour, pris dans un horizon; le mot et le concept est emprunté par Antoine Berman à l’herméneutique moderne. L’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentir, l’agir et le penser d’un traducteur”, BERMAN, Antoine (1995), *op. cit.*, p. 79.

⁷⁹ “Mais, d’autre part, elle désigne ce qui clôt, ce qui enferme le traducteur dans un cercle de possibilités limitées”, BERMAN, Antoine (1995), *op. cit.*, pp. 80-81.

⁸⁰ GSTEIGER, Manfred (1978), *op. cit.*, p. 7.

⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

colectivas, se procede a una estructuración de la literatura suiza francófona⁸², y desde entonces ambas letras caminan en paralelo y siempre en relación. Sin embargo, en un periodo en el que la poesía gala parece estar en una fase de hibernación, como lo fueron los años 1960, brotan en Suiza los líricos, como en respuesta a una necesidad de la juventud helvética⁸³.

Todo empezó a cambiar ya a finales del siglo XIX con la llegada a Suiza del simbolismo francés. Este movimiento intelectual marca sobre todo la literatura de los poetas y supone para ellos una idea de la lírica más exigente y más alta⁸⁴. A partir de ahí, la figura de Charles-Ferdinand Ramuz desempeña un papel clave en la renovación poética de toda la Suiza *romande*. Partiendo de esta herencia simbolista gala, durante los años 1910 y 1940, este autor *vaudois* desencadena una evolución considerable mediante un ahondamiento profundo en la meditación⁸⁵. Nace pues con él un sentimiento nuevo e importante en Suiza, el de una idea-fuerza que distingue y promueve una literatura regional o, por lo menos, propia de la Suiza *romande*; así lo define en 1914⁸⁶:

“Il ne faut s’intéresser en art qu’à la seule personnalité. Or, elle est avant tout instinct. Le tempérament s’affirme où il veut, quand il veut, comme il veut. Il préexiste. Il n’a de théories que celles qu’il déduit (et souvent très tard, et parfois jamais) de ses propres expériences. Le milieu n’explique point le génie, il ne l’implique pas non plus. Le propre du génie est précisément de dépasser. [...] Il faut être soi-même. Est-ce que j’existe ou non ? Voilà le point de départ. L’interrogation seule subsiste, de moi qui suis là, à ce qui est autour de moi”

El arte se afirma dondequiera que esté; no es el medio ni el ambiente que explica o implica al genio, pues su esencia es justamente sobrepasar estas fronteras geográficas. Vemos pues cómo, mediante la meditación y la interrogación, el poeta trata de formar un punto de partida para su creación. Con él y con otros de la primera mitad del siglo XX, como Blaise Cendrars, la historia de la literatura *romande* emprende una renovación que marca el inicio de un humanismo autónomo y moderno que muchos llaman “Renacimiento de las letras *romandes*”⁸⁷. El género poético es probablemente el que más se impregna de esta reforma y parece tomar un nuevo punto de partida: la atracción parisina se hace más débil y, en cambio, se mantiene un contacto profundo con la tierra y la experiencia humana⁸⁸. Así pues, si existe un rasgo que puede distinguir y definir a los poetas *romands* en general, es el amor de la naturaleza. Ya sea el amor de sus montañas, de sus bosques, de sus lagos, estos autores se complace exaltando su mundo con un corazón ingenuo y entusiasta⁸⁹. Claude Aubert es heredero de esta tradición suiza

⁸² MAGGETTI, Daniel (1995), *L’invention de la littérature romande (1830-1910)*, Etudes et documents littéraires, Lausanne: Editions Payot, p. 199.

⁸³ IGLY, France (1969), *Un demi-siècle de poésie romande. Poètes d’hier et d’aujourd’hui*, Travers: Nouvelle Bibliothèque, p. 16.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ GODEL, Vahé (1966), *Poètes à Genève et au-delà*, Genève: Georg éditeurs, p. 38.

⁸⁷ GSTEIGER, Manfred (1978), *op. cit.*, p. 16.

⁸⁸ IGLY, France (1969), *op. cit.*, p. 16.

⁸⁹ DEVAIN, Henri (1955), *Poètes de Suisse Romande*, Flamme Vives: Association Littéraire et Artistique, Paris: Editions du Centre, p. 11.

a la vez que del simbolismo y del surrealismo de la poesía francesa del siglo pasado, pero siempre conserva un tono fundamentalmente clásico⁹⁰. Su poesía no está verdaderamente arraigada en su región, aunque disfrute de las herencias y del influjo que en ella conoció, sino que se expresa con una lengua lírica moderna y universal. Si algo caracteriza a Aubert en todos los testimonios que sobre él se hicieron, es su increíble capacidad de absorción y asimilación⁹¹; su obra es la de un peregrino solitario que vagabundea y que recoge influencias y aportaciones de los ambientes a su alrededor. Por eso, por ejemplo, no sorprende que en varias etapas de su obra, su poesía sea más ibérica que *romande*⁹².

Cultura española en Suiza

Si bien nos ha interesado la evolución y la situación de la literatura suiza de la época, también es necesario centrarnos en la importancia de esta cultura en dicho país. De hecho, para entender mejor primero la voluntad y luego el impacto de la traducción de este escritor, debemos estudiar cuál era el conocimiento de España y la relación que tenían sus contemporáneos con el pueblo español. En una poesía como la de Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, es fundamental la familiarización con la historia y la geografía de su país. Sin duda sería más adecuado averiguar qué sabían al respecto los lectores de Claude Aubert, pero como no se publicó su traducción, nos tenemos que contentar con interesarnos por el conocimiento general en la Suiza francófona.

El primero de los aspectos relevantes es la presencia de hispanófonos en esta región geográfica. Al tener una tradición de inmigración, es importante destacar la cantidad de hispanohablantes que viven en la este país durante la época de redacción de la obra. La frecuentación de estos peninsulares con los autóctonos supuso el descubrimiento de otra cultura. En los años sesenta más de dos millones de españoles salieron de la península en busca de una vida mejor. Entre ellos, un 38,5% se mudó a Suiza, convirtiendo así la Confederación en el mayor país de acogida para inmigrantes españoles entre 1962 y 1977⁹³: más de 770.000 llegaron durante estas décadas a Suiza. A pesar de que la mayoría vino para trabajar en sectores como la construcción, la industria metálica o la hostelería –o sea, en profesiones no directamente vinculadas con las letras– sí fue un cambio cultural innegable. Más del 80% de estos inmigrantes eran jóvenes entre 25 y 29 años⁹⁴ que emigraron en busca de empleos, y aunque al principio no tuvieran la intención de quedarse definitivamente, muchos se establecieron sin fecha de partida. Esto suponía un crecimiento importante de la población hispánica y sobre todo el nacimiento de hijos de migrantes que sí se formaron aquí y se fundieron en la población

⁹⁰ GSTEIGER, Manfred (1978), *op. cit.*, p. 76.

⁹¹ GODEL, Vahé (1966), *op. cit.*, p. 100.

⁹² *Ibid.*, p. 97.

⁹³ TURMO, Iván (2011), *Un éxodo masivo más allá de la versión oficial*, Instituto español de emigración, Madrid, en: <http://www.swissinfo.ch/spa/un-éxodo-masivo-más-allá-de-la-versión-oficial/29302518> (consultado el 11 de septiembre de 2014).

⁹⁴ *Idem.*

autóctona. A partir de los años 70 y 80 se crea una nueva generación de españoles –nacidos o no en el país– que han tenido un aprendizaje similar a los suizos de la época y que cohabitan con ellos en los diferentes sectores laborales. Este flujo migratorio no sólo significa un número considerable de hispanohablantes que irrumpen en la sociedad suiza de la época, sino que también supone una mezcla y una confrontación de civilizaciones. La mayoría de los autóctonos de los años 60 no habían viajado nunca a la península y para ellos la cultura española era algo desconocido. Con la influencia de jóvenes colaboradores o empleados, descubren poco a poco una tradición y unas costumbres distintas que fomentarán o no el deseo de conocer el país. Podemos decir pues que a partir de estos años 60 –aunque ya había españoles en Suiza antes de esta fecha– los autóctonos se abren a la cultura española que se les presenta mediante nuevos trabajadores y nuevos contingentes laborales. Aumenta así el número de hispanófonos y, por consiguiente, se empieza también a aprender el castellano. Evidentemente, el número de lectores de textos españoles en Suiza no crece de inmediato, pero sí aumenta el interés y se multiplican las traducciones.

Además de este fenómeno migratorio importante, también es necesario tratar de manera más concreta del mundo intelectual de la época. Si la poesía constituía en España un género bastante popular, en francés era todo lo contrario. El ámbito poético aparece pues más bien como elitista y menos asequible para la mayoría de los lectores. Por ello, nos interesaremos ahora por el conocimiento que tenía la élite suiza de la época de la cultura hispana. Una de las primeras formas de conocimiento es el viaje o la estancia en dicho país: visitar y descubrir paisajes extranjeros significa también sumergirse en el ámbito. Los viajes y el turismo son todavía en aquella época, el ocio de las familias acomodadas y, por consiguiente, centra nuestro objetivo en aquella élite. Antes de mediados del siglo XX, la región todavía no se había convertido en un lugar de atracción turística debido a la situación política. De hecho, más allá de los periodos de guerra (1914-1918 y 1936-1939), la península se encierra sobre sí misma con una política dictatorial poco atrayente para los extranjeros. Es realmente a partir de los años 50-60 que se empieza a desarrollar el turismo y que se consolida como uno de los principales ingresos del país⁹⁵. Aparte de su importancia económica fundamental para España también supone una apertura al resto de Europa y un intercambio cultural considerable. Como consecuencia comienzan a aparecer comentarios en las letras europeas. El caso de Claude Aubert es un buen ejemplo ya que él mismo viajó por la península varias veces; viajes de los que se conservan apuntes y referencias en los archivos de la BGE y sobre todo dos selecciones de poemas *Terres de Cendres* (1957) y *Soleil et Venin* (1969). Estas obras dieron a conocer a sus lectores la geografía y las tradiciones de un país que, aunque bastante cercano, muchos desconocían. La literatura de viaje permite una aproximación a estos paisajes que parecen exóticos para muchos y fomentan el deseo de conocer la península. Así pues, tantos los viajes

⁹⁵ SÁNCHEZ, Esther (2002), *Le tourisme des années 1960 à destination de l'Espagne: le cas des Français*, in: *Histoire, économie et société*, 21e année, n°3. p. 413.

de los ciudadanos suizos que parten para descubrir como las estancias de escritores que crean a partir de sus experiencias en España atizan el deseo de conocer dicha cultura.

Otras traducciones

A continuación nos detendremos brevemente en la situación de la traducción en el mundo francófono de aquella época, fuente de conocimiento cultural significativo para los literatos. La existencia de traducciones anteriores a la del poeta ginebrino supone que pueda conocerlas o que haya podido servirse de ellas para su labor. Es importante señalar que la Suiza *romande* tiene la suerte de disponer de todas las obras traducidas por sus vecinos. Asimismo, interesarse por las que han podido ser importantes para Claude Aubert es ante todo estudiar lo que se hizo en el francés en general: no sólo las obras de los autores helvéticos. Existe en estas editoriales una colaboración en el ámbito poético que no se da en otros géneros como el de la novela o el teatro. Debido al gran número de lectores, de traductores y sobre todo a la proximidad de ambos países, existe un considerable intercambio literario entre ellos. De este modo, en cuanto se crean obras exitosas en uno de ellos, rápidamente se interesan por ellas en el otro. Sin embargo, cabe destacar que el caso de la poesía es bastante diferente. Siendo ya de antemano un género mucho menos popular que la novela o el teatro cuenta evidentemente con un público más restringido. Al no ser tan importante su solicitud, las traducciones no se multiplican y no se realizan con tanta rapidez. Por estos motivos, la traducción poética posee un estatus un poco diferente en el entorno de la traducción. Ya sea por su dificultad, por su público o por otros motivos, resulta menos frecuente y requiere más tiempo para ser publicada.

El ginebrino terminó el manuscrito de su *Constellation de poètes espagnols*, sólo pocas obras de los autores tratados en nuestra tesina⁹⁶ estaban disponibles para los lectores francófonos. Noële y André Piot habían incluido algunos textos de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez en *Poèmes d'Espagne* (París, 1953). De Machado apareció en el mismo año un breve muestrario a cargo de Pierre Darmangeat, y en 1967 Bernard Sesé realizó una versión de las *Soledades*. El caso de Jiménez es bastante similar pues no se conocen traducciones hacia este idioma, anteriores a 1955: la primera, bajo el título de *Poésies*, se debe a Guy Lévis Mano, uno de los principales especialistas del poeta andaluz, responsable también de una antología del moguereno (1961). En 1963, René Durand presentó a su vez textos escogidos del Premio Nobel. La recepción de Miguel Hernández confirma la regla: la selección publicada en 1964 por Jacinto Luis Guereña parece ser, según el catálogo de la BNF, la única versión de poemas suyos en francés previa a la que propuso Aubert pocos años después de la edición póstuma de la obra poética de Hernández en lengua original (1960). La mayoría de los demás autores de la “constelación” todavía no habían sido estudiados por otros traductores, y aunque de algunos lo fuesen, esto no significa forzosamente que Aubert las conociera y que las usara para su proyecto.

⁹⁶ Todas las fechas y obras recopiladas a continuación proceden del catálogo de la BNF, en: <http://catalogue.bnf.fr> (consultado el 15 de septiembre de 2014).

3. De la multiplicidad poética...

Nos adentraremos ahora en una primera fase de análisis de las traducciones, partiendo siempre de los poetas españoles escogidos. Todo traductor debe, antes de iniciar su tarea, estudiar y comprender a los autores. Una aproximación similar resulta también necesaria al comparar los originales con las versiones traducidas. Veremos en qué medida Claude Aubert ha sabido o querido transmitir a sus lectores francófonos sensaciones similares a las iniciales. Después de breves presentaciones de las características de cada poeta, estudiaremos la métrica, la estructura, el tono, el ritmo, el vocabulario, etc. de sus textos españoles y analizaremos cómo se transmiten en la versión del ginebrino.

3.1. Antonio Machado

A caballo entre el modernismo de finales del XIX y un intimismo simbolista propio, Antonio Machado es uno de los poetas castellanos más importantes del siglo XX y también el representante más joven de la Generación del 98. Su obra poética evolucionó mucho a lo largo de su vida, así como lo hizo también su percepción de la poesía y del papel del lírico. Desde la juventud, el sevillano se sentía atraído por los modelos modernistas y se identificó con esta corriente. Con el tiempo convertirá los *clichés modernistas* en símbolos que –como veremos– son claves para comprenderlo y que constituyen el decorado de su lírica⁹⁷. Su legado se convierte en un impulso importante para el renacimiento espiritual del país y su figura no deja de crecer hasta erigirse como maestro indiscutible de la poesía española del siglo XX (Anexo 1, edición de textos).

3.1.1. Algunos rasgos formales: métrica, tono, estructura y ritmo

A pesar de ser mucho más sobria que la del modernismo, la prolijidad métrica del andaluz también presenta construcciones complejas. De hecho, si abandonó pronto los versos modernistas de 12 y 16 sílabas, y si los alejandrinos son menos frecuentes, Machado utiliza a menudo los octosílabos y endecasílabos –en sus formas enfáticas–, y recurre a los hepta- y hexasílabos⁹⁸. Siempre en busca de musicalidad privilegia la métrica corta para lograr mayor sencillez expresiva.

Con respecto a las estrofas, conservó y cultivó el soneto, el cuarteto y la redondilla del romanticismo. También recuperó del modernismo el pareado en metros largos y las silvas semilibres y, por fin, de la tradición popular el romance, la cuarteta, la seguidilla y la soleá⁹⁹. Existe en su obra un verdadero afán por esta cultura –de ahí la importancia de la melodía– y

⁹⁷ POPEANGA CHELARU, Eugenia (1983), *Antonio Machado, poesía y lenguaje. Un estudio sobre los espacios poéticos*, Madrid: Departamento de Filología Románica de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, p. 42.

⁹⁸ SESÉ, Bernard (1990), *Claves de Antonio Machado*, Colaboración y Traducción Soledad García Mouton, Colección Austral, Madrid: Espasa-Calpe, p. 278.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 280.

por eso no sorprende que el romance sea, sin duda, una de sus formas preferidas. También destaca una clara predilección por la rima asonante, más adaptada a la expresión sencilla y directa, así como a su deseo de dar siempre a sus versos la *huella de la temporalidad*¹⁰⁰. Machado busca constantemente la armonía en sus poemas y el carácter musical; de manera que privilegia la simplicidad en la métrica, aunque para ello aumente la complejidad de la forma y la estructura. Trata de hallar asociaciones de sonidos que provoquen en el lector las sutileza de sus imágenes y símbolos.

Si hemos insistido en la dificultad de traducir los aspectos métricos, no cabe duda de que la reproducción de estructuras, tonos y ritmos no es menos fundamental. Si bien es difícil encontrar correspondientes para los versos castellanos, más complicado resulta hallar una cadencia que se adapte a la lengua de la traducción. Cada idioma tiene su propia musicalidad y sus rasgos peculiares; poner en adecuación la voluntad del escritor español con una versión francesa de su obra requiere un intento de reconstruir un ritmo y un tono pertenecientes a la nueva melodía. Al conceder una gran importancia a la estructura de sus poemas, la *verdadera materia* de su arte reside en su organización y en los elementos estructurales que nos describe¹⁰¹. La mayor simplicidad métrica se ve compensada por la configuración del poema. Si su obra tiende a la mayor sencillez y musicalidad posible, es realmente la estructura de sus versos y de sus estrofas que los distingue. De hecho, como veremos en casos concretos, a veces el esqueleto y la presentación del texto pueden ser claves para la comprensión de las palabras; es el caso por ejemplo de su poema “Retrato”, que recompone su vida.

El tono predominante de su obra también es sencillo: al igual que en la de su admirado Bécquer. No obstante, el predominio no supone ninguna exclusividad¹⁰², y así, no sorprende que a veces salte del tono reflexivo al oratorio o irónico. De hecho, Machado se vio influenciado por sus contemporáneos modernistas en la adopción de un repertorio de imágenes y técnicas¹⁰³. Emplea a menudo sus símbolos más frecuentes –v. gr. el fluir del agua, la fuente– para fijar el tono. Por eso, en versos donde se utilizan, el tono puede resultar invariable o incluso “monótono”¹⁰⁴. Además, Machado utiliza también colores para, por ejemplo, revestir el poema de aires funerarios o macabros, usa con asiduidad el tono irónico o las sinestesias para revelar estados de ánimo¹⁰⁵ en su más tardía producción.

Por fin, su ritmo también se caracteriza por la simplicidad de cadencias poco “visibles” que se suelen envolver en la discreción, incluso a veces en el enigma¹⁰⁶. De hecho, en algunos

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 281.

¹⁰¹ PINO, Frank (1978), *El simbolismo en la poesía de Antonio Machado*, Valencia: Estudios de Hispanófila, p. 23.

¹⁰² GULLÓN, Ricardo (1986), *Una poética para Antonio Machado*, Selecciones Austral, Madrid: Espasa-Calpe, p. 115.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 76.

poemas de tono confesional parece revelar un secreto por medio de esta cadencia lenta y silenciosa. A pesar de esta simplicidad, se observan también numerosos y curiosos ejemplos de *eficacia rítmica* gracias, en parte, a la omnipresencia de símbolos e imágenes. Por un lado, se perciben ritmos de fuentes, de juegos infantiles, de corrientes de aire, de lluvia, etc.¹⁰⁷; o incluso, un compás marcado por los meses y las estaciones¹⁰⁸. Machado juega con el sonido de las palabras para excitar el oído y con el significado para estimular la imaginación del lector¹⁰⁹. Por el otro, también recurre a repeticiones, amplificaciones y aliteraciones, a fin de *martillear* y acentuar el ritmo¹¹⁰ de un poema. De este modo, a pesar de su aparente sencillez rítmica, encontramos juegos sutiles y curiosos.

3.1.2. El vocabulario y las figuras de estilo

En la escritura poética de Antonio Machado prevalece el sentimiento sobre el intelecto: prefiere la intuición al concepto¹¹¹, alejándose así claramente de la poesía barroca. Existe una verdadera búsqueda de la expresión justa y auténtica, sin artificio, y sobre todo humilde. Por ello serán muy poco frecuentes las figuras de realce típicas de esa corriente literaria. Aparece un lenguaje que trata de simbolizar la realidad¹¹² y, según las representaciones utilizadas, el vocabulario se adapta a las temáticas. Dada la importancia del tiempo en su obra, encontramos referencias a las estaciones, los días, las horas, los años, etc.¹¹³, y se emplean verbos, adverbios y, sobre todo, conjugaciones que marcan implícitamente esta temporalidad. Cabe destacar también algunos de los registros esenciales de su poesía como, por ejemplo, el realismo y el idealismo¹¹⁴, pues gira en torno a estos dos ejes que la construyen y la dividen, como perspectivas que se caracterizan a menudo por un doble campo semántico: el de la *tierra* y el de la *luz*. Existe pues un dualismo usual que se distingue con términos propios.

Al tratar de periodizar su obra se suelen distinguir tres fases claves de su trayectoria. Una primera etapa, que algunos califican como la poesía intimista de Machado, se inscribe todavía en el modernismo simbolista. Luego, una segunda representada por *Campos de Castilla* (1912), en la que deja un poco de lado el intimismo de *Soledades* (1903) para hacer una poesía más historicista, descriptiva y reflexiva. Y, por fin, una última caracterizada por las locuciones y melodías populares de *Nuevas canciones* (1924); el poeta ya maduro confiere a su creación una orientación más metafísica¹¹⁵. Esta división resulta muy interesante cuando analizamos el vocabulario y las figuras de estilo escogidos. De hecho, la lengua poética de *Campos de Castilla*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰⁸ SESÉ, Bernard (1990), *op. cit.*, p. 273.

¹⁰⁹ GULLÓN, Ricardo (1986), *op. cit.*, p. 80.

¹¹⁰ SESÉ, Bernard (1990), *op. cit.*, p. 277.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 278.

¹¹² PINO, Frank (1978), *op. cit.*, p. 25.

¹¹³ SESÉ, Bernard (1990), *op. cit.*, p. 241.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 273.

¹¹⁵ LÓPEZ, Francisco (1989), *En torno a Antonio Machado*, Los poetas – Serie Mayor, Madrid: Ediciones Júcar, p. 57.

es distinta de la de *Soledades*. Por ejemplo, existe en su segunda fase poética un deliberado deseo de objetividad –ya que el autor observa y dibuja paisajes, plantas y árboles– que no era predominante en su intimismo inicial. Resultan más frecuentes algunos términos arcaicos al igual que palabras del habla popular o del ámbito rural, puesto que se interesa por la historia de los pueblos de Castilla. Las imágenes o metáforas evocan el pasado guerrero de la región¹¹⁶, mientras que en sus comienzos predominaba el campo semántico del sueño (que, por cierto, sigue vigente a lo largo de toda su obra¹¹⁷, pero es seguramente en *Soledades* donde mayor impacto tiene).

Otro aspecto muy importante reside en su predilección por el empleo de nombres propios y topónimos: ríos, pueblos, montañas, etc.¹¹⁸. El sevillano no solo los evoca sino que lo hace de manera repetida y casi obsesiva, con respecto a las denominaciones de Castilla y de España¹¹⁹. He aquí otro elemento muy interesante, pues la onomástica de personas y lugares suele ser una cuestión bastante problemática, a la hora de traducir a otra lengua. Como veremos, es necesario optar por un método que intente resolver una dificultad que parece insoluble. Que el traductor opte por conservar el nombre español o por encontrar un equivalente en su idioma, el resultado siempre será diferente del original ya que al mantenerlo en castellano se le añade un matiz exótico y al transformarlo se pierde el arraigo nacional.

Por fin, al igual que en el ámbito léxico, el uso de las figuras de estilo varía según las etapas de producción del poeta. Algunas están omnipresentes a lo largo de toda su obra, como los símbolos, los emblemas, las alegorías, las parábolas o los proverbios¹²⁰, pero la frecuencia depende del periodo: en el ambiente onírico de la primera fase de su trayectoria, por ejemplo, las imágenes y representaciones son continuas, mientras que en las descripciones de *Campos de Castilla* el carácter patriótico traslucirá en numerosos proverbios, emblemas y parábolas. Machado utiliza pues estos medios distintos para figurar los elementos y las experiencias¹²¹ que componen su creación poética y, según los registros, insiste en algunos de ellos. Las metáforas dependen asimismo de tres referencias significantes: primero de la figura del mundo sensual aunque provenga del de la observación concreta, presente en la fase metafísica y de erudición del autor; luego se refiere a las sensaciones estimuladas por la exhibición –es el caso de los paisajes de *Campos de Castilla*–, y por fin puede señalar un significado proporcional¹²².

3.1.3. Rasgos machadianos

Detengámonos ahora en algunas características que parecen orientar la obra del sevillano. La primera de ellas es sin duda la omnipresencia de la memoria. A pesar de ser un poeta muy

¹¹⁶ SESÉ, Bernard (1990), *op. cit.*, p. 274.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 274.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 335.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 276.

¹²¹ PINO, Frank (1978), *op. cit.*, p. 34.

¹²² *Idem.*

imaginativo, el recuerdo desempeña un papel fundamental, pues le permite mostrar una semblanza de la realidad que ya no corresponde a su presente, sino que es una evocación de acontecimientos y sentimientos pasados que desea compartir con el lector contemporáneo¹²³. Por eso, su escritura evoluciona con el paso del tiempo, puesto que cada vez son más numerosos sus recuerdos: se muda de lo libresco a lo confesional¹²⁴. Durante su infancia ha vivido una serie de sucesos y de situaciones que generaron en él una sensación de placer y de bienestar, de tal modo que durante toda su vida sentía un anhelo de retorno hacia ese espacio inicial¹²⁵. Asimismo toda su poesía se ha convertido en deseo de volver hacia ese universo “paradisiaco” y, sobre todo, quedarse en él de forma duradera. Este espacio “estancado” se relaciona a menudo con la muerte ya que ambos significan un afán de superar la temporalidad¹²⁶: Machado lo confronta con el fallecimiento de su mujer. A partir de ahí, el anhelo por el regreso remite hacia dos espacios: el ya mencionado de la infancia “paradisiaca”, y el amor perdido de su Leonor. Intenta encontrar un elemento “memorialístico” que lo lleve a revivir estos dos espacios añorados y perdidos¹²⁷. Cuando invoca a Leonor, primero la recuerda y luego la sueña para recrearla en el presente por medio de la visión onírica¹²⁸. Impulsado por la soledad, busca una presencia y una compañía a través de sus recuerdos.

Otro rasgo típico, tanto de la poesía como de la cosmovisión del autor, es su utopismo. Siempre ha defendido y demostrado un profundo idealismo con respecto a muchas cuestiones, entre ellas las políticas. No falta pues una conciencia política de problemas sociales o económicos¹²⁹. De hecho, su pensamiento ha sido profundamente influido por dicha utopía durante toda su vida, dando a veces pie a vacilaciones y contradicciones. Este quijetismo excesivo también se nota en su concepción de la literatura y, sobre todo, de la poesía. A lo largo de toda su obra, persevera en afirmar su importancia para la existencia humana. De hecho, si él mismo siempre ha buscado una voz única de donde naciera la inspiración auténtica, el idealismo lo ha llevado a interrogarse sobre su función. Según Machado, le incumbe *inventar el mundo*¹³⁰. A través de los “signos del tiempo”, debe imaginar el mundo y revelar lo eterno en él; ésta es la función “suprema” a la que debe aspirar el poeta.

Resulta interesante ahora relacionar la memoria y el idealismo con la inspiración onírica. Al igual que en los versos y cuentos de Bécquer, aunque de modos distintos, el sueño impregna gran parte de la poesía machadiana. A lo largo de su trayectoria este ambiente se transforma –

¹²³ PINO, Frank (1978), *op. cit.*, p. 32.

¹²⁴ BERCHEM, Theodor y LAITENBERGER, Hugo (1992), *Estudios sobre Antonio Machado*, Münster: Aschendorff Münster, p. 121.

¹²⁵ POPEANGA CHELARU, Eugenia (1983), *Antonio Machado, poesía y lenguaje. Un estudio sobre los espacios poéticos*, Madrid: Departamento de Filología Románica de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, p. 42.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁸ GULLÓN, Ricardo (1986), *op. cit.*, p. 207.

¹²⁹ SESÉ, Bernard (1990), *op. cit.*, p. 263.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 344.

más romántico en su juventud y casi surrealista al final de su vida— y constituye una constante de su obra¹³¹. No significa siempre una huida de la realidad y una evasión de la monotonía, sino que a menudo es sugerido por la memoria del poeta. Frente a la ausencia de objetos o personas añoradas, él mismo recrea mediante el sueño un espacio feliz y satisfactorio, que responde a una serie de incertidumbres e inquietudes con respecto a su presente y, sobre todo, a su porvenir. De ahí surge su anhelo por “destemporalizar” la realidad y buscar espacios eternos o atemporales. Frente a esta difícil tarea, y dada su incapacidad de alcanzar tan alta meta, el poeta se vuelve hacia otro de sus motivos predilectos: la imagen divina. A pesar de no desempeñar un papel claro y evidente, la cuestión religiosa ocupa un lugar importante, como inquietud vaga y fluctuante¹³². Primero aparece la figura de Jesucristo que para Machado simboliza la incertidumbre del destino¹³³; más que una deidad, simboliza la culminación del ser humano. Luego, la propia imagen de Dios tampoco es nítida; inquieta y atormenta su espíritu. Por eso se convierte en una incesante búsqueda¹³⁴. Esta ambigüedad se distingue en la esencia misma del “Dios machadiano”: divinidad filosófica, tanto del silencio como de la ausencia.

Por último, aunque no sean estos los únicos rasgos de su poética, es interesante mencionar también la reiteración de la ironía. Durante su larga trayectoria, recurre con frecuencia a este procedimiento para distanciarse de determinados temas y así poder tratarlos desde un punto de vista más objetivo. Ocurre, por ejemplo, cuando presenta asuntos tristes y demolidores para él, como lo son la muerte de su amigo Don Guido o de Leonor¹³⁵. Se esconde detrás de cierto sarcasmo para no suscitar compasión y de este modo poder transmitir un mensaje que le importa. Este tono burlón está también muy vinculado con toda su poesía sobre España. Cuando el sevillano decide escribir sobre el hombre y el mundo castellano, considera la ironía necesaria para articular con más serenidad sus propias emociones, y así *evitar el grito y el alegato*¹³⁶. A menudo, el sarcasmo aparece ya desde el título del poema para indicar de inicio el tono y sugerir la intención: en “Llanto de la virtudes”, por ejemplo, alude irónicamente a las *Coplas* de Manrique para caricaturizar a un señorito andaluz¹³⁷.

3.1.4. Arraigo en la realidad hispana

Toda su obra poética está profundamente arraigada en la historia, la geografía, la literatura y la lengua españolas, aspecto de suma importancia para nosotros, ya que, al traducir sus versos a otro idioma, los referentes y los vínculos de la nueva cultura serán distintos. Son frecuentes pues los proverbios y lemas típicamente castellanos, así como usos y recursos idiomáticos

¹³¹ *Ibid.*, p. 238.

¹³² *Ibid.*, p. 255.

¹³³ *Ibid.*, p. 259.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 261.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 206.

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ CAUDET, Francisco (1999), *Antonio Machado: Antología comentada, I. Poesía*, Madrid: Ediciones de la Torre, p. 195.

proprios del idioma. La tradición popular desempeña un papel considerable en esta lengua, y Machado recurre a ella constantemente. A la hora de traducirlo, se plantea un problema de correspondencia de términos, proverbios y expresiones. A veces se pueden usar enunciados que presentan un determinado tono en español y que no coincide en francés; es el caso, por ejemplo, de dicho coloquial o vulgar que no se percibe con la misma imagen o metáfora en idiomas distintos. También sucede –y sobre todo en la obra del andaluz– que el poeta escoja palabras ambiguas para no tener que definir exactamente el significado y así otorgar mayor misterio al verso. Ocurre con la palabra *tarde* que significa a la vez el “tiempo que hay desde mediodía hasta el anochecer” y las “últimas horas del día”¹³⁸; en su traducción habrá que interpretarla y optar por una determinada acepción. Cada lengua tiene sus figuraciones y sus imágenes propias que pueden sugerir problemas considerables al traductor.

El uso de proverbios y de locuciones planteará dificultades semejantes. El recurso a expresiones típicas castellanas suscita en el lector una impresión folklórica, al traducirlos se puede perder parte del significado o incluso cambiar la alusión a determinado lugar. Tomemos como ejemplo *Campos de Soria* donde se presenta el lema que figura en el escudo de la ciudad: *Soria pura, cabeza de Extremadura*¹³⁹. Además de la rima interna evidencia también una alusión geográfica y regional. Lo mismo sucede con los proverbios de la lengua castellana que están fuertemente arraigados en una cultura popular y campesina.

La historia literaria española resulta clave también en la obra de Antonio Machado. En toda lírica existen determinadas formas de referirse a otros literatos. De simples alusiones a definidas afirmaciones temáticas, pasando por el uso de los mismos ritmos o secuencias, el poeta ofrece numerosos indicios de sus lecturas e influencias. Los versos machadianos están fuertemente imbuidos de esta herencia intelectual. Como huellas de su admiración por Jorge Manrique, observamos temáticas, cadencias y tonos de sus *Coplas*. A partir de este autor canónico, el río o el camino se han convertido en emblemas del transcurrir del hombre por el espacio o por el tiempo¹⁴⁰; de este modo, cuando Machado reutiliza estos símbolos, el lector tiene en mente el significado que tuvieron para el poeta jiennense. Algo parecido sucede con el tratamiento del sueño, pues existe una gran tradición onírica en esta literatura. Primero, puede remitir a la visión calderoniana¹⁴¹ en su comedia *La vida es sueño*. Luego, aunque más tardío, también recuerda al granadino Gustavo Adolfo Bécquer en cuya obra la inspiración onírica resulta muy importante y remite a un mundo de fantasías ilustradas en sus leyendas¹⁴². Por fin, también encontramos una serie de referencias concretas y directas a determinados escritores, a

¹³⁸ Definiciones del Diccionario de la Real Academia española, consultadas en Internet, el 5 de mayo de 2015: <http://www.rae.es>.

¹³⁹ BERCHEM, Theodor (1992), *op. cit.*, p. 168.

¹⁴⁰ VARIOS AUTORES (1975), *Antonio Machado, verso a verso*, Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 68.

¹⁴¹ *Idem*.

¹⁴² LÓPEZ DE CERÁIN, Rafael (2002), *Las rutas de Antonio Machado*, Pamplona: Ediciones Eunat, p. 41.

menudo conectando obras suyas con otras ajenas. En *Yo voy soñando caminos*, por ejemplo, destaca una idéntica presentación del tema del amor-padecer que en un poema de Rosalía de Castro, *Unha vez tiven un cravo*; sin embargo, si la materia es idéntica, la sustancia difiere, así como el tono y el ritmo¹⁴³. Todas estas maneras de aludir a las letras españolas fomentan el arraigo de su poesía en la tradición castellana. Asimismo, todo lector interpreta y analiza su lírica según sus conocimientos de las intertextualidades implícitas y al traducirla se disocian los versos del contexto literario y de sus posibles fuentes.

El último –y acaso el más fuerte– es el vínculo de su poesía con la historia y la geografía españolas. Su obra, además de su intertextualidad nacional, ofrece numerosas referencias a acontecimientos históricos de la península y, sobre todo, a elementos del paisaje. A la hora de analizar sus versos resulta interesante entender el contexto en el que escribe. Las varias fases creativas de su trayectoria coinciden con periodos importantes de la historia de España. Comenzó su obra lírica durante una etapa de decadencia nacional; entre finales del siglo XIX y el inicio del XX, se pierde Cuba, Filipinas y Puerto Rico en la guerra-estadounidense. Luego durante la primera guerra mundial, la neutralidad mejora la situación económica, pero la posguerra la empeora de nuevo. Sigue un periodo de dictadura bajo Miguel Primo de Rivera, una crisis del sistema monárquico, una revolución industrial acelerada y tensiones nacionalistas. A partir de 1931 comienza la Segunda República en una situación de evidente declive, con una monarquía exiliada y una serie de insurrecciones por todo el país, hasta el inicio de la Guerra Civil en 1936. La última fase de creación de Antonio Machado coincide con el periodo belicoso en el que observará la mutilación de una nación que siempre adoró, pero con la que ya no se identifica. Por ello, siempre que alude a una forma de patriotismo, conlleva cierta ironía y sobre todo, nostalgia de un pasado glorioso que él mismo desconocía. Frente a este tiempo de guerra y de conflicto, Machado se obstina en penetrar en la tierra –que sí vivió este ayer–, para encontrar el *corazón de la patria*¹⁴⁴. Esta búsqueda encierra en sí la idea de la decadencia de su país; añora una tierra que había visto nacer a conquistadores, grandes místicos y grandes escritores¹⁴⁵. Para él, comparar el presente con aquel resplandor de antaño es demasiado triste y despreciable; por eso se vuelve hacia la inmutabilidad del paisaje. A través de su camino por la meseta, busca el alma de los campos y de la naturaleza¹⁴⁶. Si se había empeñado en crear espacios poéticos durante su temprana producción, en *Campos de Castilla* se convierte en testigo de sus ojos.

Toda su poesía está impregnada del paisaje castellano. Cuando utiliza, por ejemplo, la palabra *geranios*, alude a flores muy populares en Andalucía, utilizadas sobre todo en los cementerios¹⁴⁷. Evoca así un ambiente que puede ser interpretado por un lector andaluz o

¹⁴³ GULLÓN, Ricardo (1986), *op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁴ SESÉ, Bernard (1990), *op. cit.*, p. 308.

¹⁴⁵ POPEANGA CHELARU, Eugenia (1983), *op. cit.*, p. 141.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹⁴⁷ VARIOS AUTORES (1975), *op. cit.*, p. 22.

conocedor de este color sureño. Incluso cuando el sevillano nos habla de los olivos¹⁴⁸ se debe tener en cuenta la presencia de los olivares en el panorama del sur de la península; surge así un ambiente determinado y regional. Estas aportaciones son frecuentes y pueden pasar desapercibidas para lectores extranjeros, pero ofrecen de una importante riqueza cultural. Existe también un arraigo y una relación muy fuerte con la región de Soria. Tras su primera estancia en Soria hacia 1907, se crea una “identidad de substancia” entre la ciudad y Machado¹⁴⁹. Poco a poco, se deja embargar por el paisaje, y su amor por esta ciudad tiñe sus poemas de ternura. A partir de entonces, las referencias geográficas están omnipresentes: sea por su influjo o por los incidentes sufridos durante su estancia allí, Soria se convierte en un *leitmotiv* que orienta su formación y producción hacia un fondo filosófico y metafísico¹⁵⁰. Se familiariza con el lugar y se nutre de elementos distintivos de esta región¹⁵¹. El “yo” poético de *Soledades* (1903-1907) lo *impregna todo, crea y recrea la realidad*, mientras que a partir de *Campos de Castilla* (1912) la realidad se impone a un “yo” más dócil¹⁵². Asimismo, el arraigo del sevillano en la realidad hispana y andaluza hace que su poesía se interprete en función del conocimiento u origen de sus lectores. Más allá del reconocimiento de un paisaje, de una canción o de alusiones literarias, el lector capta sonidos y ritmos propios de un ambiente castellano¹⁵³. Veremos pues cuál será su valor en un nuevo contexto propuesto por Claude Aubert en sus traducciones.

3.2. Juan Ramón Jiménez

Considerado por muchos como el punto de partida de la poesía contemporánea española¹⁵⁴, Juan Ramón Jiménez es incontestablemente uno de los líricos más importantes del siglo XX e incluso de la poesía castellana en general. El moguerense representa el *tipo de poeta lúcido y escrupuloso* que se empeña en organizar su obra, aunque también es víctima de las *sacudidas de su inspiración*¹⁵⁵: no deja su imaginación ganarle la partida a su anhelo organizativo. Por ello, forma parte de los más conscientes trabajadores del verso en la literatura moderna. A lo largo de su obra creció en él una necesidad por definir una teoría *poética*¹⁵⁶ personal que además daría coherencia y homogeneidad a sus creaciones. Su lírica conlleva pues la demostración absoluta de su pensamiento creador. No obstante, se exhibe de forma muy distinta y variada según las épocas de su vida y sus estados de ánimo. Estas múltiples facetas

¹⁴⁸ CAUDET, Francisco (1999), *op. cit.*, p. 191.

¹⁴⁹ LÓPEZ DE CERÁIN, Rafael (2002), *op. cit.*, p. 50.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵¹ VARIOS AUTORES (1975), *op. cit.*, p. 50.

¹⁵² LÓPEZ DE CERÁIN, Rafael (2002), *op. cit.*, p. 50.

¹⁵³ BERCHEM, Theodor (1992), *op. cit.*, p. 90.

¹⁵⁴ CUEVAS GARCÍA, Cristóbal y BAENA, Enrique (1991), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha* Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 1990, Barcelona: Editorial Anthropos, p. 203.

¹⁵⁵ GARCÍA, Miguel Ángel (2002), *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Granada: Diputación de Granada, p. 16.

¹⁵⁶ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *Juan Ramón Jiménez: teoría de una poética*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, p. 32.

que investigaremos se deben a una evolución¹⁵⁷ de su pensamiento. Su producción se mudará con el tiempo del Romanticismo al Modernismo, pero siempre conservando el *andalucismo* como autoadscripción del poeta¹⁵⁸.

3.2.1. Rasgos formales de la obra juanramoniana

Escritor longevo, la evolución de su poesía abarca más de sesenta años. Por tanto, una caracterización general de su lírica resulta difícil. Cada etapa de su obra corresponde a una tendencia formal y léxica propia del momento de creación, y aunque sobresalgan algunos rasgos recurrentes, su producción permanece muy heteróclita. Todas podrían definirse con métricas, estructuras, tonos y ritmos distintos. No obstante, trataremos de indicar algunas características globales y típicas de su poesía.

La primera constatación que surge de la lectura de sus versos es su organización obsesiva del poema. Resulta fundamental para él que el pensamiento abarque al sentimiento y que la inteligencia vigile y descifre al instinto¹⁵⁹. No se contenta con una poesía como flujo de ideas expresadas mediante sentimientos y el corazón. Aunque admita esta inspiración, insiste en la importancia del pensamiento para ordenarla y para darle estructura. Así la forma se convierte en elemento visible que incluso puede llamar la atención sobre sí¹⁶⁰. Su lírica se caracteriza por una exactitud y una precisión marcadas. Aunque su lírica evolucione, esta voluntad seguirá siendo clave. Si bien la libertad se manifiesta en varios aspectos de su obra –versos libres, libertad temática, etc.– el moguereno no demuestra laxismo en cuanto a la organización de los versos.

No obstante, Juan Ramón Jiménez compensa esta primera faceta rigurosa con otros experimentos en varios aspectos de su lírica. El primero concierne su compás poético. En numerosas intervenciones suyas al respecto –conferencias, coloquios o artículos– siempre defendió su sensibilidad musical, lo que supone que su alma es capaz de sentir una gran variedad de ritmos. Por tanto, tolera muchos tipos de versos distintos, aunque en determinadas fases de su obra se incline por algunos de ellos. Durante su primera época creativa, por ejemplo, parece preferir el octosílabo, mientras que en ciclos más tardíos favorece el alejandrino¹⁶¹. A veces también opta por endecasílabos o incluso versos libres¹⁶²; su voluntad creadora lo lleva a

¹⁵⁷ BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (1981), *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca: Cursos extraordinarios Salamanca, p. 13.

¹⁵⁸ REYES CANO, Rogelio y RAMOS ORTEGA, Manuel (1991), *Poética e Historia literaria: Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti*. XI Cursos de verano. Seminario de autores andaluces “José Cadalso” San Roque, 1990, Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, p. 53.

¹⁵⁹ GARCÍA, Miguel Ángel (2002), *op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁰ GARCÍA, Miguel Ángel (2002), *op. cit.*, p. 48.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁶² GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *op. cit.*, p. 51.

experimentarse en varios modelos métricos. No existe pues tendencia, pero sí fases en su escritura en las que antepone ciertos modelos.

Durante mucho tiempo fue acusado y criticado por su uso casi exclusivo de la rima asonante¹⁶³. De hecho, en todos sus primeros libros poéticos –anteriores a 1907– aparece en serventesios o en cuartetos¹⁶⁴. Jiménez justificaba entonces esta elección insistiendo en la importancia del romanticismo y en la necesidad de transmitir una *sentimentalidad brumosa*¹⁶⁵. A pesar de defender con convicción modelo durante casi una década, terminará cambiando de opinión. Al cabo de esta primera etapa creadora –a partir de 1908–, el moguereno se convertirá a la rima consonante y no la abandonará más. Asimismo, la asonancia constituye un rasgo característico suyo a partir de 1908. Aun destacando una constante búsqueda de la forma idónea¹⁶⁶, parece haber hallado pronto una preferencia para sus rimas. Sin embargo, su inclinación rítmica se evidenciará de manera más diversa ya que depende de su sensibilidad musical; sus distintas gamas de ritmo poético se establecen en función de su capacidad sensorial¹⁶⁷.

3.2.2. La poesía y el poeta para Juan Ramón Jiménez

A lo largo de toda su obra creativa y crítica, Jiménez siempre ha defendido un concepto universal de la poesía, pues forma una vivencia que se funde con él de manera absoluta¹⁶⁸. Este género le resulta “fatalmente espiritual” ya que concibe el alma como la “inefabilidad inmanente”¹⁶⁹. De hecho, presenta una distinción importante entre ella y la literatura que lo acompañará siempre: por un lado, la expresión de lo inefable, y por el otro lo efable¹⁷⁰. Para ello, el moguereno decide consagrar todo su tiempo, y toda su vida, a esta actividad “absoluta” del conocimiento poético¹⁷¹. Con toda su experiencia intentará explorar la significación de la poesía y desvelar la actitud del poeta. Su propósito será crear una lírica personal que sugiere un método personal de pensar la realidad¹⁷². Quiere convertir su existencia en materia poética, en la que él mismo es el protagonista. En medio de este anhelo sobresale una serie de rasgos propios a su concepción literaria. Primero, concibe la poesía como el único medio que permite alcanzar la belleza¹⁷³. Luego, dado que se abandona a ella, se convierte en la única realidad que merece ser vivida, y, por consiguiente, ya sólo puede sentir y pensar a través de ella¹⁷⁴. Esta

¹⁶³ REYES CANO, Rogelio y RAMOS ORTEGA, Manuel (1991), *op.cit.*, p. 45.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ GARCÍA, Miguel Ángel (2002), *op. cit.*, p. 107.

¹⁶⁷ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁸ CUEVAS GARCÍA, Cristóbal y BAENA, Enrique (1991), *op. cit.*, p. 334.

¹⁶⁹ GARCÍA, Miguel Ángel (2002), *op. cit.*, p. 72.

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *op. cit.*, p. 23.

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 27.

reducción de lo humano lo persuade finalmente de que la poesía constituye todo lo bello; a su vez inexplicable o que necesita explicación¹⁷⁵. Aunque parezca encerrarse en su obra –según el moguereño– conoce y descubre todo lo que le rodea por medio de su lírica y, lo que ella absorbe de la realidad¹⁷⁶. El poeta entrega así su vivir a la estética y la verdad, desveladas por la lírica, para luego recuperar el tiempo y el espacio eternizados por el sentir poético, que él mismo edificó¹⁷⁷. Jiménez se percata de que “la poesía no era más que una forma de sufrir más hondamente la existencia”¹⁷⁸, y opta por ella.

A pesar de oponerse a los encasillamientos¹⁷⁹, cabe destacar sus afinidades con diferentes corrientes y movimientos poéticos como el romanticismo, el clasicismo, el simbolismo, etc. También ha sido asociado a numerosas tendencias contemporáneas, pero su evolución le permite entrar y salir de dichas separaciones. Por un lado, es considerado autor romántico aspirante a clásico¹⁸⁰, y por el otro, modernista. Su poética se funda realmente en una suma de procedimientos y de técnicas, asimilados durante los veinte primeros años de su formación¹⁸¹. Destacamos algunos temas como la tristeza, la mujer ideal o la eternidad, que muestran un profundo romanticismo, mientras que la creación de un mundo propio opuesto a la realidad o la mentira podrían ser interpretados como vanguardistas¹⁸². No obstante, para relacionarlo con estos movimientos, es necesario comprender cuál es la concepción que tiene de ellos. Por ejemplo, Jiménez no entiende el simbolismo como un movimiento, sino más bien como un procedimiento¹⁸³. Tampoco el modernismo le interesa como escuela, sino como impulso¹⁸⁴. En realidad, el poeta andaluz se inspira de lo bueno de cada corriente; se nutre de los rasgos que le interesan del modernismo, del simbolismo, del romanticismo e incluso del clasicismo, y deja de lado lo que no le convence. De este modo, interioriza todo un *sistema poético* compuesto de influencias tradicionales y románticas, para darle sentido mediante la creación estética del modernismo¹⁸⁵. Esta absorción se extiende así a todos los movimientos literarios alrededores¹⁸⁶. De cierto modo, revisita gran parte de lo creado en poesía, con experimentaciones propias y con una significación personal del modernismo¹⁸⁷. La mayoría de su contemplación lírica consiste pues en re-crear imágenes y versos que halló en otros autores¹⁸⁸. Él mismo define así su escritura:

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸⁰ REYES CANO, Rogelio y RAMOS ORTEGA, Manuel (1991), *op.cit.*, p. 42.

¹⁸¹ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *op. cit.*, p. 13.

¹⁸² REYES CANO, Rogelio y RAMOS ORTEGA, Manuel (1991), *op.cit.*, p. 54.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸⁴ GARCÍA, Miguel Ángel (2002), *op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁵ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 68.

“MI ESCRITURA. Me represento mi escritura como un mar verdadero, porque está hecha de innumerables olas; como un cielo verdadero, porque está hecha de innumerables estrellas; como un desierto verdadero, porque está hecha de innumerables granos de arena. Y como el cielo, el mar y el desierto está siempre en movimiento y en cambio.”¹⁸⁹

Su poética se representa como un mar en permanente mutación en el que fluyen varias corrientes. Por eso en determinados momentos de su vida se autodefine de diferentes –e incluso opuestas– formas. En sus años de madurez, por ejemplo, se desvincula del romanticismo y del simbolismo –admirado en gran parte de su obra– para considerarse clásico y universal¹⁹⁰.

Juan Ramón Jiménez también desarrolló notablemente la concepción del poeta. Fue realmente él quien *inventó la especial forma de ser poeta*¹⁹¹. Al igual que Claude Aubert, el moguereno padeció varias enfermedades y neurosis que modelaron su personalidad y que facilitaron la entrega de su propio ser a la poesía. Insiste en entregarse enteramente porque considera que es una vocación que supone un esfuerzo total¹⁹². Esta imagen del hombre que deja de serlo para convertirse en poeta es muy similar a la ya presentada concepción auberiana: es una voluntad de ser poetas totales, aunque para ello sea necesario abandonar su vida social. He aquí la formulación juanramoniana de su deseo:

“Tener que dejar de ser hombre, para investirse el otro ser, en el que el sentimiento, la sensibilidad y la emoción resultan percepciones desviadoras de la primera realidad, la humana.”¹⁹³

“El poeta es un condenado a nombrar y su gloria única, que es gloria interior está en perder su nombre en el de las cosas, el mundo, hasta quedarse anónimo por su incorporación, incorporarse por lo creado al mundo.”¹⁹⁴

“Cuando yo escribo, desaparezco por completo; no me siento siquiera. Soy todo idea o todo sentimiento, toda palabra, nombre.”¹⁹⁵

“¡Esclavo tuyo soy, poesía, y moriré de enfermedades de belleza!”¹⁹⁶

Su voluntad de confundirse con la poesía es extrema y lo lleva a querer desaparecer por completo; tarea que se convierte en obsesión. Trabajador infatigable, Jiménez se enfrenta a la poesía como a una realidad que *tiene que absorber por entero*¹⁹⁷. En este intento, entiende que debe definir una *poética* que le permita apropiarse todo lo que está llevando a cabo¹⁹⁸. En esta teoría personal reside la demostración completa de todo su pensamiento creador¹⁹⁹; la voluntad de observar el mundo con ojos nuevos y propios²⁰⁰. Además, él mismo se esmera a tratar de expresarla y definirla.

¹⁸⁹ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁰ GARCÍA, Miguel Ángel (2002), *op. cit.*, p. 23.

¹⁹¹ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *op. cit.*, p. 29.

¹⁹² *Ibid.*, p. 30.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 175.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁰⁰ BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (1981), *op. cit.*, p. 55.

3.2.3. Componentes semánticos y rasgos juanramonianos

Por medio de esta voluntad de definir y comprender la poesía, emergen sus principales motivos temáticos. Asimismo, su materia evoluciona conforme a aspectos líricos que quiere especificar. Podemos citar, por ejemplo, cierta evidencia del sentimiento de tristeza, cuyo ámbito se relaciona con la lírica desde el punto de vista intuitivo y sentimental²⁰¹. En busca de la belleza, Jiménez se topa con la pena y la nostalgia de un pasado añorado; nos encontramos pues en plena tendencia romántica²⁰². Este desconsuelo emana del proceso de introspección que supone la poesía. Al observar su interior²⁰³, siente agobio debido a la imperfección de su vida. Se convierte en el *resultado de horror o de vacío* que él mismo experimenta en *su propio abismo*²⁰⁴. No está conforme ni con su realidad ni con su ser y su insatisfacción se convierte en aflicción. El moguerense confiesa que esta tristeza proviene de un amor perdido o de una imposible realización de su ideal²⁰⁵.

La asimilación de la mujer a la poesía es otra de sus aproximaciones. “El objeto poético es la mujer”²⁰⁶, ya sean amadas vagarosas o imaginarias. Sus versos están impregnados de mujeres, mediante las cuales busca un universo personal. Su afán por descubrir y contar la belleza sugiere que contemple la feminidad como un elemento de deseo. Por consiguiente, trata de transmutar este acecho de la hermosura exterior en materia poética²⁰⁷. Sevilla se convertirá, por ejemplo, en un centro importante y recurrente de su obra, ya que la considera “esencia de todas las mujeres”²⁰⁸, y en consecuencia, de la poesía. Además, esta presencia femenina provocará también un afán por el erotismo, género que ocupa un lugar considerable para el andaluz: pues intenta desnudar la realidad para ver lo que existe tras ella. Según el de Moguer, el mundo que aspira a lo eterno e inmutable y el que remite a lo alterable y variable²⁰⁹. He aquí una de las dualidades más importantes de su obra, la lucha entre lo interior (invisible) y lo exterior (visible) que extiende al dualismo entre esencia y sustancia²¹⁰.

Como consecuencia de esta percepción mudable del mundo, el tema del infinito se consolida poco a poco. Durante su primera etapa creativa (1905-1912), este motivo se convierte en un anhelo relacionado con su fe cristiana. Aún sin insertarse del todo en el catolicismo²¹¹, la noción de eternidad se vincula con su religiosidad. Sin embargo, a partir de 1917 –fecha de su renuncia interna a la fe cristiana²¹²–, tratará de trasladar esta búsqueda a su propia persona y,

²⁰¹ REYES CANO, Rogelio y RAMOS ORTEGA, Manuel (1991), *op.cit.*, p. 32.

²⁰² *Ibid.*, pp. 32-33.

²⁰³ BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (1981), *op. cit.*, p. 24.

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *op. cit.*, p. 42.

²⁰⁶ REYES CANO, Rogelio y RAMOS ORTEGA, Manuel (1991), *op.cit.*, p. 33.

²⁰⁷ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *op. cit.*, p. 33.

²⁰⁸ ARBIDE, Joaquín (2005), *Juan Ramón Jiménez: el andaluz universal*, Sevilla: RD Editores, p. 33.

²⁰⁹ BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (1981), *op. cit.*, p. 49.

²¹⁰ GARCÍA, Miguel Ángel (2002), *op. cit.*, p. 71.

²¹¹ REYES CANO, Rogelio y RAMOS ORTEGA, Manuel (1991), *op. cit.*, p. 35.

²¹² *Idem.*

por consiguiente, a su creación. Surgen entonces múltiples formas de autoeternización: eternidad de la Obra, eternización de su ser mediante su palabra poética, creación de un más allá poético, etc²¹³. Jiménez no tarda en asociar esta noción de lo infinito con el concepto de belleza²¹⁴, que se convierte en la mejor manera de sobrepasar el tiempo y de perpetuar el objeto. Su obsesión también se ilustra en su utilización del laberinto, con la que puede simbolizar, por un lado, el ansia irracional que siente, y por otro, la conciencia de los límites que impone la realidad²¹⁵. Su propósito para encontrar esta perdurabilidad es “habilitar un espacio en el que el tiempo del poeta se pueda convertir en eternidad inmutable”²¹⁶. Semejante voluntad observamos en la obra de Claude Aubert, donde el ginebrino intenta permanentemente crear un esplendor atemporal que pueda ser perpetuo. Ambos se han percatado de que la poesía resultaba ser el mejor medio para acceder a la inmortalidad²¹⁷.

4. ... a la unificación del traductor

A continuación trataremos de enfrentar directamente los textos originales a sus traducciones francesas. Después de haber observado las características de los dos autores andaluces escogidos, nos centraremos ahora en la forma de traducirlos de Claude Aubert. Así veremos en qué medida consigue interpretarlos y, sobre todo, analizaremos cómo lo hace. Apoyándonos primero en aspectos formales y luego en rasgos más analíticos, examinaremos las carencias y las virtudes de sus obras. Intentaremos vislumbrar la voz poética que se desprende entonces de las traducciones y, evidentemente, terminaremos por evaluar el trabajo del poeta.

4.1. La confrontación y sus problemas

4.1.1. La importante diferencia métrica

Dada la poca importancia prestada por Aubert a la forma métrica y a la rima, indagaremos únicamente en la disimilitud de las obras traducidas. Aunque en el caso del poeta sevillano la prolijidad métrica es muy sobria, la transcendencia del ritmo y de la melodía otorgan una mucha consideración al cómputo silábico. Este último privilegia los versos cortos sin olvidar del todo los endecasílabos y alejandrinos. Nuestra base de datos, realizada a partir de la antología, registra más de 550 inferiores a ocho sílabas y poco más de 300 superiores a once. Además existe una clara y determinada preferencia por los octosílabos, ya que son 377 entre un total de

²¹³ *Idem*.

²¹⁴ RECIO MIR, Ana (2002), *Símbolos e imaginario último de Juan Ramón Jiménez*, Colección Enebro, Huelva: Diputación Provincial de Huelva, p. 80.

²¹⁵ BLASCO, Javier (2008), *op. cit.*, p. 46.

²¹⁶ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *op. cit.*, p. 33.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

898, o sea un 42 % de los versos machadianos. El andaluz encontró en el octosílabo una melodía y una musicalidad que representaban bien lo que quería transmitir.

Métrica de Antonio Machado	
Versos de 3 sílabas (trisílabo)	1
Versos de 4 sílabas (tetrasílabo)	44
Versos de 5 sílabas (pentasílabo)	2
Versos de 6 sílabas (hexasílabo)	40
Versos de 7 sílabas (heptasílabo)	97
Versos de 8 sílabas (octosílabo)	377
Versos de 9 sílabas (eneasílabo)	0
Versos de 10 sílabas (decasílabo)	0
Versos de 11 sílabas (endecasílabo)	196
Versos de 12 sílabas (dodecasílabo)	0
Versos de 13 sílabas (tridecasílabo)	1
Versos de 14 sílabas (alejandrino)	130
Versos de 15 sílabas	0
Versos de 16 sílabas	10

Antes de analizar el resultado definitivo, se espera encontrar una similitud –o por lo menos una equivalencia– en las traducciones. Aunque la lengua francesa conlleve una melodía distinta de la española, se prevé la utilización de un verso similar –o próximo–, para reproducir la sonoridad y conservar la preferencia por un determinado modelo. Sin embargo, otra base de datos compuesta a partir de la antología, refleja la ausencia de una predilección tan marcada por un determinado tipo de verso. El más usado por Aubert para traducir a Machado es el heptasílabo, pero las proporciones son bien distintas del octosílabo del sevillano. El ginebrino lo utiliza 165 veces para un total de 921, o sea en un 18% de las veces. El caso del clásico alejandrino –compuesto de 14 sílabas en castellano y de 12 en francés– es semejante: en la original aparece 130 veces y sólo 30 en la traducción. No obstante, ha tratado de conservar la prioridad machadiana por el verso corto (inferiores a 8). Al igual que en la española, en la versión de esta antología sobresalen con un total de 608 para 313 largos.

Métrica de Claude Aubert (trad. de Machado)	
Versos de 2 sílabas	5
Versos de 3 sílabas (trisílabo)	33
Versos de 4 sílabas (tetrasílabo)	71
Versos de 5 sílabas (pentasílabo)	80
Versos de 6 sílabas (hexasílabo)	117
Versos de 7 sílabas (heptasílabo)	165
Versos de 8 sílabas (octosílabo)	137
Versos de 9 sílabas (eneasílabo)	83
Versos de 10 sílabas (decasílabo)	68
Versos de 11 sílabas (endecasílabo)	41
Versos de 12 sílabas (dodecasílabo)	30
Versos de 13 sílabas (tridecasílabo)	28
Versos de 14 sílabas (alejandrino)	32
Versos de 3 sílabas (trisílabo)	12
Versos de 4 sílabas (tetrasílabo)	12
Versos de 17 sílabas	4
Versos de 18 sílabas	3

Asimismo, observamos una mayor repartición métrica en las traducciones. Todos los versos entre 3 y 14 sílabas se manifiestan al menos 30 veces en la antología, mientras que los

restantes, menos de 12. El hexasílabo, el heptasílabo y el octosílabo son los más frecuentes; leve superioridad del heptasílabo, con 165 apariciones. También se nota una gran predilección por el verso par en la obra machadiana con más de 600, mientras que en la versión francesa, existe una mayor igualdad: 475 pares y 446 impares.

El resultado es bastante similar cuando comparamos la obra juanramoniana con su traducción francesa. La métrica del moguereno presenta una clara preferencia por el heptasílabo: 147 veces para un total de 397 versos, o sea en un 37% de los casos. También destaca una clara inclinación por los cortos con un 67% de recurrencia. Juan Ramón Jiménez muestra también una importante predilección por versos impares con 275 para un total de 395, o sea casi el 70%. Sin embargo, no existe una predilección tan evidente por ciertos versos como en el caso de Machado, pero hay una gran diversidad métrica.

Métrica de Juan Ramón Jiménez	
Versos de 2 sílabas (bisílabo)	2
Versos de 3 sílabas (trisílabo)	5
Versos de 4 sílabas (tetrasílabo)	14
Versos de 5 sílabas (pentasílabo)	24
Versos de 6 sílabas (hexasílabo)	1
Versos de 7 sílabas (heptasílabo)	147
Versos de 8 sílabas (octosílabo)	74
Versos de 9 sílabas (eneasílabo)	35
Versos de 10 sílabas (decasílabo)	3
Versos de 11 sílabas (endecasílabo)	54
Versos de 12 sílabas (dodecasílabo)	24
Versos de 13 sílabas (tridecasílabo)	8
Versos de 14 sílabas (alejandrino)	4
Versos de 15 sílabas	2

Si observamos ahora los resultados de las traducciones francesas, destacaremos los siguientes puntos. Primero, notamos nuevamente que no existe una tan clara preeminencia del heptasílabo, ni de ningún verso que pueda corresponderle. El más frecuente es el hexasílabo que aparece 80 veces, o sea en un 16% de los casos. Aubert ha vuelto a rechazar una equivalencia métrica para el verso más usado por Jiménez. Luego, hallamos también que la preferencia del moguereno por los cortos se conserva, e incluso se acentúa, con un 80% en la versión francesa. Para terminar, la predilección por versos impares tampoco se conserva ya que más de la mitad son pares (55%).

Métrica de Claude Aubert (trad. de Jiménez)	
Versos de 1 sílaba (monosílabo)	4
Versos de 2 sílabas (bisílabo)	12
Versos de 3 sílabas (trisílabo)	47
Versos de 4 sílabas (tetrasílabo)	67
Versos de 5 sílabas (pentasílabo)	61
Versos de 6 sílabas (hexasílabo)	80
Versos de 7 sílabas (heptasílabo)	56
Versos de 8 sílabas (octosílabo)	68
Versos de 9 sílabas (eneasílabo)	33
Versos de 10 sílabas (decasílabo)	31
Versos de 11 sílabas (endecasílabo)	17
Versos de 12 sílabas (dodecasílabo)	10

Versos de 13 sílabas (tridecasílabo)	2
Versos de 14 sílabas (alejandrino)	5
Versos de 15 sílabas	1

Además de evidenciar diferencias puntuales entre los originales y las traducciones, estos datos muestran las tendencias del proceso traductivo. Aubert parece haber otorgado menor transcendencia al componente métrico que a otros rasgos poéticos. Tanto para Machado como para Jiménez, el ginebrino no conserva las predisposiciones principales de sus cómputos silábicos. No sobresale ningún verso equivalente al octosílabo de Machado ni al heptasílabo juanramoniano. Sin embargo, se mantienen las tendencias de versos cortos; elección que parece acertada debido a la importancia de la musicalidad y la melodía en ambas obras. La observación global de estos datos destaca pues que el ginebrino no concede tanta pertinencia a la métrica de sus versos –ni en la traducción, ni en su propia creación lírica– y así fundamenta su poesía en otros aspectos que veremos ulteriormente.

4.1.2. El uso de símbolos en la lírica machadiana

El agua

El símbolo más recurrente e importante de su obra poética es seguramente el agua, y todas las formas que puede englobar: río, fuente, mar, lago o incluso gota, lluvia²¹⁸. No sólo aparece con frecuencia sino que incluso representa sentimientos diversos. Surge por primera vez mediante una metáfora del tiempo que fluye²¹⁹ y, por consiguiente, de la vida que se marchita²²⁰. Hay en esta antología dos ejemplos significativos de esta preocupación por el *tempus fugit*: *Yo escucho los cantos* y *Meditaciones rurales*. El primero exterioriza los recuerdos del poeta, melancólico de la niñez y de la juventud. Se manifiesta pues cuatro veces y constituye una especie de *leitmotiv*.

<i>Yo escucho los cantos</i> ²²¹	<i>J'écoute les chansons</i>
[...] y vierten en coro sus almas que sueñan cual vierten sus aguas las fuentes de piedra: [...]	[...] et versent dans leurs âmes rêveuses, comme versent leurs eaux les fontaines de pierre, [...]
[...] como clara el agua lleva su conseja de viejos amores que nunca se cuentan. [...]	[...] une peine, et qui court encore dans les vieilles amours qu'on ne dit jamais. [...]
[...] los niños cantaban... la fuente de piedra vertía su eterno cristal de leyenda. [...]	[...] les enfants chantaient, la fontaine de pierre versait son éternel cristal de légende. [...]

²¹⁸ PINO, Frank (1978), *op. cit.*, p. 43.

²¹⁹ SESÉ, Bernard (1990), *op. cit.*, p. 242.

²²⁰ MAINER, José-Carlos (2002), *Antonio Machado Poesía*, Clásicos hispánicos, Barcelona: Vicens Vives, p. 4.

²²¹ MACHADO, Antonio (1965), *Poesías*, Buenos Aires: Losada, VI édit., pp. 24-25.

[...] Seguía su cuento la fuente serena; borrada la historia, contaba la pena.	[...] Et la source de la fontaine de pierre, effaçait peu à peu l’histoire, et contait la peine.
---	--

En paralelo –e incluso pendiente– del símbolo, encontramos una maduración de los “niños”. Se denota una evolución de la vida comparada el rumor de una fuente. En la primera aparición, “una fuente de piedra” vierte su agua; el manantial es abundante y el líquido corre con “energía”, pues los niños que cantan son pequeños. Más adelante en el poema, los chicos han crecido y su edad resulta más calma; el fluido es “claro y lleva su conseja”, se ha apaciguado y está más tranquila. La tercera vez que se menciona, se vuelve a recordar la “fuente de piedra”, pero ahora se emplea un tiempo verbal del pasado, porque ya no corre igual: aunque el “cristal de leyenda” sea eterno, ya no se derrama como antes. En la última estrofa se observa un agua serena que sigue fluyendo, pero que ha “borrado la historia” y que cuenta la pesadumbre de lo sucedido. Se sospecha que los niños del inicio del poema han muerto y que la vida sigue, sin ellos. En la traducción francesa, sólo se presenta tres veces esta imagen. Esta disminución no transforma del todo el poema, ya que se mantiene su evolución, aun perdiendo una de las etapas del cambio del agua. Asimismo, se observa primero la abundancia en la infancia, e inmediatamente después el recuerdo de esta juventud sin mencionar la edad intermedia, calma y estable. La estructura interna propuesta por la evolución de su estado se modifica y acerca las edades de la niñez y la vejez. El poema también modifica la representación lograda del agua como símbolo de tranquilidad; en francés, sólo es movimiento y fluidez.

Encontramos de nuevo esta imagen del tiempo en el ejemplo escogido de las *Meditaciones rurales*, donde el agua aparece siete veces: seis bajo la forma de la lluvia y una en sentido más general.

<i>Meditaciones rurales (extracto)</i> ²²²	<i>Méditations rurales</i>
[...] Fuera llueve un agua fina, que ora se trueca en neblina, ora se torna aguanieve. [...]	[...] dehors, il pleut, une petite pluie fine ; [...]
[...] qué bien naces! Llueve, llueve tu agua constante y menuda sobre alcaceles y habares, tu agua muda, en viñedos y olivares. [...]	[...] Seigneur, comme tu fais bien les choses, ta pluie tombe, menue sur l’orge et sur les fèves, ta pluie tombe, presque muette sur vignobles et olivaies.
[...] ¡Llueve, llueve; tu neblina que se torne en aguanieve, y otra vez en agua fina! ¡Llueve, Señor, llueve, llueve! [...]	Il pleut, Seigneur, ta pluie peu à peu se transforme en eau de neige maligne, il pleut, Seigneur, il pleut, il pleut. [...]
[...] –la tarde gris tamizada por la lluvia y el cristal–, sueño y medito. [...]	/

²²² *Ibid.*, pp. 143-144.

<p>[...] Arrecia el repiqueteo de la lluvia en las ventanas. [...]</p> <p>[...] Señor, ¿no es tu lluvia ley, en los campos que ara el buey, y en los palacios del rey? [...]</p> <p>[...] ¡Oh, agua buena, deja vida en tu huida! ¡Oh, tú, que vas gota a gota, fuente a fuente y río y río, como este tiempo de hastío corriendo a la mar remota, [...]</p>	<p>[...] contre mes vitres la pluie tambourine. [...]</p> <p>[...] Seigneur, la pluie c'est ta loi, sur les labours où le bœuf est roi, dans les campagnes comme sur les toits du palais du roi. [...]</p> <p>[...] Et dans ta course, eau bénie, cède nous une seule gouttelette de ta fraîche vie, Toi, qui t'en vas respirer de source en source, de rivière en rivière, de fleuve en fleuve jusqu'à la mer...</p>
--	---

Primero el poeta presenta un “agua fina” que poco a poco se transforma en “neblina” y luego en “aguanieve”. Después, ésta se vuelve constante y no se muda, parece ser una etapa intermedia. A continuación, encontramos un camino casi inverso del primero, pues la neblina se torna esta vez en aguanieve y luego en agua fina. Los versos siguientes insisten en la constancia de la lluvia monótona que “tamiza” y después “arrecia”. Su aspecto es mucho más cercano al de la segunda mención ya que se insiste en la expresión repetitiva y estable, no ya en su capacidad de alteración. Mediante una interrogación, el poeta subraya la importancia del fluido en la vida de todos. En la estrofa final el motivo vuelve a aparecer por última vez. Machado la invoca y agradece con un tono implorante. Se dibuja cambiante, pero sobre todo como fuente de energía. Gracias a sus mutaciones y alteraciones de forma logran vivir la naturaleza y los hombres. La versión francesa resulta bastante fidedigna, pero existen algunas diferencias significativas. En la española, la primera mención simbolizaba su carácter cambiante; aspecto retomado luego en el séptimo verso. El traductor no considera importante reproducir esta variación del agua fina en neblina y luego en aguanieve. No obstante, lo hace – aunque de manera incompleta– en los siguientes, pero sólo se produce una alteración de la lluvia en aguanieve “astuta” (“eau de neige maligne”), silenciando así una etapa del proceso original. Simplifica significativamente el juego de los símbolos. Al enfrentar los textos, también despunta la ausencia de un fragmento en la traducción. La imagen presente en el decimocuarto verso del fragmento no se transcribe. El poeta simplemente opta por describir el ambiente. Con ello, una parte de la reseña situacional desaparece por completo y sólo se conserva el “repiqueteo” de la lluvia sobre la ventana; se pierde su valor tamizador. Las siguientes ocurrencias –constante, menuda y muda, el repiqueteo y la ley divina– se conservan, sin cambios significativos.

La última alusión a este símbolo también resulta importante. En el texto original, se invoca como si fuese un dios, aunque no se le otorgue concretamente un rasgo divino. En la traducción el poeta opta por presentarla como “bendita” (“bénie”). Si Machado solo hablaba de agua buena, el traductor enfatiza el adjetivo *buena* transformándolo en *bendita* (bénie). Pese a que la versión inicial sea menos explícita, las exclamaciones y la forma de las oraciones

proporcionan la misma impresión de líquido *divino* o bendecido por el Señor. Además, se reemplaza incluso el término *gota* por *source*, que significa 'fuente', preservando así la gradación de pequeño a grande, aunque de manera menos contrastada. Por fin, si en español se utilizaba “remota” para caracterizar la “mar”, Aubert decide suprimirlo. Esta idea de lejanía respecto al mar ejercía un papel simbólico importante en la obra machadiana; según la apariencia tomada por el agua, su acepción difiere. El mar, por ejemplo, puede representar el tema del infinito –debido a su inmensidad y su tranquilidad–, o, visto como el fin del río –característico de la vida que fluye–, puede interpretarse como la muerte²²³. Al definirla como remota, parece estar lejos y no se quiere ver; matiz ausente de la traducción, ya que no se aclara “la mer”. Este simbolismo se expresa entonces con una multitud de imágenes, dotadas de significados que pueden ser muy variados, como vemos aquí de la vida a la muerte.

La ilusión de la materia, en la que predomina el agua, crea y ejerce un efecto fascinante sobre la conciencia del lector²²⁴. Este similar uso del símbolo de la muerte se repite en otro proverbio ya mencionado: *Cuatro cosas tiene el hombre*, donde el agua se halla retratada mediante la imagen del mar.

<p><i>Cuatro cosas tiene el hombre</i>²²⁵</p> <p>Cuatro cosas tiene el hombre que no sirven en la mar: ancla, gobernalle y remos, y miedo de naufragar.</p>	<p><i>Et puis l’homme possède trois choses</i></p> <p>Et puis l’homme possède trois choses qui ne lui servent à rien sur mer L’ancre, le gouvernail et les rames. (surtout la peur du naufrage...)</p>
--	--

El poeta recurre a la navegación como alegoría de la vida, y para ello enumera instrumentos. Aunque el lector los considere fundamentales para la náutica (ancla, gobernalle y remos), Machado afirma lo contrario. Añade además a esta lista el “miedo a naufragar”, mucho menos imprescindible a la hora de navegar. Teniendo en cuenta el símbolo del mar como fin, se entiende de la siguiente forma: la existencia es el viaje, la navegación ilustra el recorrido con el uso de ciertos instrumentos (diferentes partes del cuerpo humano), pero frente a la muerte, ninguno de ellos sirve, y menos todavía el recelo al fallecimiento. No es necesario temerla, ya que la aprensión no ayuda a enfrentarla. En la traducción se modifica el título del proverbio, y con él, el sentido global. El hombre posee ahora tres cosas: los instrumentos mencionados anteriormente. El pánico a naufragar ya no figura entre estas pertenencias. Sin embargo, se insiste en el miedo poniéndolo de relieve con las paréntesis y el término *surtout*, que significa 'sobre todo'. La insistencia de Machado en la futilidad del temor se mantiene e incluso se intensifica.

Recuerdo infantil se compone de cinco estrofas de cuatro octosílabos, pero sobre todo, presenta un verso casi idéntico –dedicado al agua–, en la primera y última.

²²³ PINO, Frank (1978), *op. cit.*, p. 55.

²²⁴ SESÉ, Bernard (1990), *op. cit.*, p. 307.

²²⁵ MACHADO, Antonio (1965), *op. cit.*, p. 169.

<i>Recuerdo infantil</i> ²²⁶	<i>Souvenirs d'enfance</i>
<p>Una tarde parda y fría de invierno. Los colegiales estudian. Monotonía de lluvia tras los cristales.</p> <p>[...] Una tarde parda y fría de invierno. Los colegiales estudian. Monotonía de la lluvia en los cristales.</p>	<p>Une après-midi d'hiver sombre et froide. Les collégiens étudient. Monotonie de la pluie qui tambourine contre les vitres.</p> <p>[...] Une après-midi d'hiver sombre et froide, brumeuse, couleur de souris grise, les collégiens étudient. O monotonie de la pluie qui tambourine contre les vitres...</p>

Al igual que la lluvia que cae y corre sobre los cristales, este ejemplo evidencia una insistencia bien señalada. Con la repetición de esta regularidad de la lluvia sobre las ventanas se crea el ambiente y mediante el ruido de fondo imaginado por el poeta, los versos se reiteran con una isometría a su vez uniforme, que recuerda las gotas de agua. Además, toda la primera estrofa se repite en la última, mencionando incluso la “monotonía” de la lluvia, metáfora de la regularidad de los versos. En la versión francesa, el poeta no consigue mantenerla por medio de la isometría. Debido a la diferencia de idiomas no logra conservar esta equidad. Tampoco se preserva la extensión de las estrofas y se pierde así por completo la estructura externa original. No obstante, Aubert sigue consciente de la transcendencia del verso puesto que conserva tal cual la “Monotonie de la pluie qui tambourine contre les vitres”. Además de traducir el verso entero, el ginebrino incorpora un verbo –que demuestra su comprensión del poema– para describir la lluvia: *tambouriner*. *Repiquetear* en español, es empleado varias veces para expresar la lluvia en la obra machadiana. De este modo, insiste en la melodía y la insistencia de la lluvia aun sin usar los instrumentos formales manejados por Antonio Machado.

El dualismo del camino machadiano

Este motivo suele presentarse como símbolo vital y por medio de múltiples valores metafóricos. Con él, el poeta designa la búsqueda de la existencia: una especie de vía espiritual que conduce hacia el alma²²⁷, o que simplemente encauza a la muerte. Existen numerosas referencias al camino en nuestra antología, como metáfora del recorrido de la vida: puede ser fácil y regular –por ejemplo, en la obra *En tren*– o complicado y sinuoso –el laberinto descrito en *A la desierta plaza*.

<i>En tren</i> ²²⁸	<i>En train</i>
<p>[...] El tren camina y camina, y la máquina resuella, y tose con tos ferina. ¡Vamos en una centella!</p>	<p>[...] Mais la locomotive tousse, d'une toux rauque, ferrugineuse, nous entrons dans un tunnel, dans quelle pluie d'étincelles...</p>

²²⁶ MACHADO, Antonio (1965), *op. cit.*, p. 21.

²²⁷ SESÉ, Bernard (1990), *op. cit.*, p. 312.

²²⁸ MACHADO, Antonio (1965), *op. cit.*, pp. 103-104.

El primero evoca explícitamente el camino por medio del tema y del título del poema. Este modelo muy regular –en cuanto a estructura y métrica–, reproduce el ritmo del tren. La monotonía y constancia de su recorrido implican nuevamente la melodía de los versos. Se insiste en esta cadencia cuando se precisa que el tren “camina y camina”; por medio de la repetición del verbo. Sin embargo, en la adaptación francesa, no se retoma esta redundancia. En virtud de la diferencia métrica de su poema, el traductor no transcribe lo que prevalecía en la regularidad de los originales. Intenta empeñarse en el recorrido gracias a otros elementos; por ejemplo, el uso del verbo *naviguer*. Al utilizar la imagen de la navegación como metáfora de la vida, el hombre vuelve a ser dueño de su recorrido y de su existencia. El “placer de navegar” representa una parte del motivo exteriorizado por Machado. Al igual que en el itinerario de la vida, el poeta observa el paisaje que se desliza ante él, perdiéndose en algunas reflexiones y deteniéndose en ciertos episodios. El retrato de la “monjita” evoca el descubrimiento del amor y, a la vez, el desengaño amoroso. El ensueño y la especulación en torno a la “monjita” se detienen cuando se relacionan con la propia existencia del poeta, coincidiendo con la entrada del tren en la oscuridad del túnel, característico de la muerte.

En *A la desierta plaza*, el camino surge en los primeros versos para marcar la sinuosidad del itinerario de la vida.

<i>Soledad X – A la desierta plaza</i> ²²⁹	<i>Sur la place déserte</i>
<p>A la desierta plaza conduce un laberinto de callejas. A un lado, el viejo paredón sombrío de una ruinoso iglesia; a otro lado, la tapia blanquecina de un huerto de cipreses y palmeras, [...] Me apartaré. No quiero llamar a tu ventana... Primavera viene –su veste blanca flota en el aire de la plaza muerta–; viene a encender las rosas rojas de tus rosales... Quiero verla...</p>	<p>Un labyrinthe de ruelles jaillit sur la place déserte ; d’un côté, le vieux squelette sombre de l’église ruinée, de l’autre, le mur blanc d’un verger plein de cyprès et de palmiers ; [...] Mais déjà, elle s’approche, sa robe blanche flotte dans l’air de la place déserte. Elle vient allumer les roses, roses pourpres de tes rosiers.</p>

El título surge como metáfora de la muerte: su campo semántico se relaciona con ella por medio de los “cipreses”, de las flores y de adjetivos como *sombrío* o *muerta*. Machado plantea la complejidad de la existencia que encarrila hacia su fin. El recorrido de la vida se compara con un “laberinto de callejas”. Existe además una confusión en la mente del poeta; no se sabe si quiere ver la muerte, hasta el final donde se entrevé su decisión definitiva. En la traducción, la figura del laberinto aparece también al inicio, incluso en el primer verso del poema. Aubert ha captado muy bien el ambiente mórbido y lo transcribe en su versión; además de las flores y los árboles, incorpora un “esqueleto”, e insiste en el vestido blanco que flota en el aire, parecido a un fantasma. No obstante, no recurre al adjetivo *muerta* para designar la plaza, sino que

²²⁹ *Ibid.*, pp. 26-27.

conserva hasta el final el término *desierta*, dejando así mayor interpretación al lector. También se omite la conclusión del poema donde el “yo” lírico confiesa querer ver la muerte: sencillamente no se traduce.

El poema dedicado a Federico García Lorca, *El crimen fué en Granada*, también remite a este simbolismo del camino.

<i>El crimen fué en Granada</i>²³⁰	<i>Il y eut un crime dans Grenade</i>
Se le vio, caminando entre fusiles, por una calle larga, [...]	On l’a vu cheminer entre les fusils par une longue rue apparaître, dans la froide campagne, [...]
[...] Se le vio caminar solo con Ella, sin miedo a su guadaña. [...]	[...] On l’a vu cheminer seul avec Elle, et sa faux ne lui faisait pas peur. [...]
[...] Se le vio caminar... Labrad, amigos, [...]	[...] On l’a vu cheminer... Forgez-moi, mes amis, [...]

A modo de leitmotiv, el sevillano inicia cada una de las partes del poema con la secuencia “se le vio caminar” y edifica así una estructura mimética que conduce a Lorca hacia Granada, en cada “capítulo”. Para el de Fuente Vaqueros, esta ciudad no sólo refleja su vida y su poesía, sino también su fallecimiento, ya que fue fusilado en la provincia. Anda entonces permanentemente rumbo a su fin, acompañado por los verdugos que lo ejecutaron, por Caronte y por el recuerdo. Las tres etapas sellan la evolución de Lorca: primero deambula hacia la muerte, luego camina a su lado y al final tras ella, en el entierro. La repetición de la locución también se da en la versión auberiana, además, de forma muy semejante. En cada secuencia, este “estribillo” introduce la nueva fase de la defunción del poeta. Sin embargo, existe una diferencia gráfica interesante en cuanto a la manera de ortografiarla. En francés, se acentúa la personificación, añadiendo una mayúscula al nombre: “Mort”. También existe otra disimilitud respecto a las frases exclamativas. Al final de todas las partes del poema, el texto español destaca la reincidencia de “Granada” entre puntos exclamativos. En la traducción se suprimen puesto que la reiteración francesa supone ya una interjección. Estas alusiones se mantienen así a lo largo del poema.

En *He andado muchos caminos*, poema compuesto de octosílabos, Machado introduce la temática del viaje en el título.

<i>He andado muchos caminos</i>²³¹	<i>J’ai parcouru beaucoup de chemins</i>
He andado muchos caminos, he abierto muchas verdades; he navegado en cien mares y atracado en cien riberas.	J’ai parcouru beaucoup de chemins, J’ai ouvert beaucoup de sentiers, J’ai navigué sur cent mers, et abordé sur cent rivages.
[...] Mala gente que camina y va apestando la tierra... [...]	[...] Mauvais gent qui chemine et s’en va empestant la terre.

²³⁰ *Ibid.*, pp. 90-91.

²³¹ *Ibid.*, pp. 18-19.

[...] Cuando caminan, cabalgan a lomos de mula vieja, y no conocen la prisa ni aun en los días de fiesta [...]	[...] quand ils voyagent chevauchent à dos de vieille mûle. Même lors des jours de fête ne connaissent pas la hâte, [...]
---	--

El adjetivo “muchos” supone pues de antemano la reiteración de la experiencia del poeta. Al final de esta “introducción”, presenta una dualidad entre los seres humanos mediante la imagen del camino: primero describe a la “mala gente” que va “apestando la tierra”, y luego las “buenas gentes” que “viven, laboran, pasan y sueñan”. La oposición es marcada por términos como “tristeza”, “soberbio”, “melancólico” y “borrachos”, por un lado, y “danzar”, “jugar” o “cabalgar”, por el otro. Pese a que ambos anden por la vida, uno lo hace infectando todo y el otro “cabalgando a lomos de mula vieja, sin prisa”. La conclusión del poema muestra la fatalidad de la existencia, y por consiguiente, del viaje; pues sea cual sea la forma de viajar, todos descansan luego bajo la tierra. La veteranía de Machado le permite así expresar la inutilidad de la prisa.

Claude Aubert plantea una versión muy similar a la española, en cuanto al significado del poema y al léxico empleado. La utilización del camino para resumir la existencia se mantiene de forma acertada, e incluso se añade una referencia más al símbolo. La primera estrofa propone el término *sentiers* en lugar de “verdades”. El conocimiento del original evidencia una voluntad de unir aún más el simbolismo del recorrido y la vida. En castellano, el poeta ofrece de inmediato la clave interpretativa de su metáfora, acercando los “caminos” a las “verdades”, mientras que en francés, se priva al lector de esta ayuda. Igualmente, la interpretación de “ouvrir des sentiers” resulta algo imprecisa y rara, aumentando así el misterio; incrementando también el desafío interpretativo para el lector.

No obstante, si el camino puede ser imagen de un recorrido y de una búsqueda, también constituye, en una versión más trágica y negativa, una solución a la desesperación. El viaje aparece entonces como metáfora de la vida, entendida como peregrinación: *vivir es caminar*²³². Este símbolo no sólo denota el vivir humano, sino que también surge en paisajes imaginados por el poeta, o incluso influenciados y teñidos por los estados del alma, como lo son las vías del sueño²³³. En este caso, viajar se interpreta como una manera de escapar de la triste realidad: el mundo onírico resulta muy atractivo para ello. Uno de los ejemplos que mejor expresa esta idea es sin duda *Renacimiento*, donde se presenta con nostalgia la temática de la infancia. La retrospectiva del poeta lo invita a revivir momentos del pasado y fantasea con recobrar sensaciones o rememorar episodios de su niñez.

²³² MAINER, José-Carlos (2002), *op. cit.*, p. 3.

²³³ LÓPEZ, Francisco (1989), *op. cit.*, p. 83.

<i>Renacimiento</i> ²³⁴	<i>Renaissance</i>
<p>[...] ¡Ah, volver a nacer, y andar camino, ya recobrada la perdida senda!</p> <p>Y volver a sentir en nuestra mano, aquel latido de la mano buena de nuestra madre... Y caminar en sueños por amor de la mano que nos lleva. [...]</p>	<p>[...] O de nouveau, soudain renaître... et parcourir le chemin... Retrouver la sente perdue...</p> <p>Et sentir contre la paume de sa main, cette respiration de la meilleure des mains, celle de notre mère, et cheminer, tout perdu dans ses rêves, cheminer à travers l'amour de sa bonne main qui nous mène... [...]</p>

El acercamiento al pasado se da mediante el mundo onírico, y en él se dibujan los caminos. Del sendero físico pasamos a uno metafórico que se construye en los sueños del poeta, con el propósito de evocar episodios reales y añorados. Además, Machado se deja llevar de la mano de su madre, que ejerce de guía en la vida soñada por su hijo. Hay numerosas referencias a las ánimas, a la fantasía y al misterio. En la traducción francesa destacamos la misma voluntad de crear un ambiente inmaterial. Se mantienen las “galerías del alma”, así como los juegos en torno a las luces y la “mano” que las guía. No obstante, en la primera alusión, el sevillano indicaba que quería volver a “andar camino”, mientras que el ginebrino habla de “parcourir le chemin”. El traductor añade pues un artículo. Al no precisarse en el original “el” camino, se remite al deseo general de vagar, “faire du chemin”, pero en la versión auberiana, el poeta quiere volver a andar un trayecto singular: el de su infancia, que indaga así en el “hilo conductor” dibujado por la senda. Aumenta su insistencia en la “perdida senda” de su niñez. La segunda alusión –cuando Machado “camina en sueños”– se traduce también de manera distinta. Aubert repite en dos versos diferentes el verbo *caminar* para separar, primero perdido en sus fantasías, y luego, a través del amor, guiado por su madre. Lo que en la original constituía una sola secuencia poética, se transforma en dos frases distintas. Con este desdoblamiento, la estrofa se extiende y pierde una parte de su simbiosis entre el sendero y el sueño, aunque añadiendo transcendencia al viaje. Se conserva el ambiente general y se mantiene el eje central, aún más importante en la traducción por la reiteración del término.

Observamos de nuevo este camino onírico en *Y nada importa ya que el vino de oro*:

<i>Y nada importa ya que el vino de oro</i> ²³⁵	<i>Et puis qu'importe si le vin doré</i>
<p>Y nada imoprta ya que el vino de oro rebose de tu copa cristalina, o el agrio zumo enturbie el puro vaso...</p> <p>Tú sabes las secretas galerías del alma, los caminos de los sueños, y la tarde tranquila donde van a morir... Allí te aguardan las hadas silenciosas de la vida,</p>	<p>Et puis qu'importe si le vin doré déborde de ta coupe cristalline... et si un peu d'écume acide trouble le bord du vase pur...</p> <p>Tu connais les secrètes galleries de l'âme, les chemins des songes, et le soir tranquille.</p> <p>Tu connais les silencieuses fées, celles que ton âme a bien dû inventer,</p>

²³⁴ MACHADO, Antonio (1965), *op. cit.*, pp. 79-80.

²³⁵ *Ibid.*, p. 71.

y hacia un jardín de eterna primavera te llevarán un día.	Elles t'emporteront un jour vers le jardin au printemps éternel.
--	---

En esta corta *Soledad* se relaciona de nuevo con los sueños y el ánimo. De hecho, hallamos en una misma estrofa, las “secretas galerías del alma” y el “camino de los sueños”. Además de estas aproximaciones, Machado agrega aquí también algunos elementos abstractos y opuestos a la realidad, como la “eternidad”, las “hadas”, la “vida” y la “muerte” que enlaza con el camino. El texto francés también transmite estas oposiciones y estos emparejamientos, a pesar de que una de ellas se transforme: la referencia a las “hadas silenciosas de la vida” se desdobra en dos versos y se convierte en una invención del espíritu. El traductor añade una explicación para presentar estos seres fantásticos. Se juega de nuevo con el límite entre las dos existencias: la terrestre y concreta por un lado, la onírica o anímica por el otro. La organización del poema se modifica y consta de tres estrofas con una repetición del “tu connais” inicial que reenvía siempre al destinatario. Se conserva la alusión inicial al tema y se desarrolla para llegar al último viaje emprendido, hacia la primavera inmortal (paraíso) de la mano de las hadas.

4.1.3. La poesía juanramoniana como sed de belleza y anhelo de eternidad

La persistencia de la belleza

La semántica de los poemas de Juan Ramón Jiménez también está en permanente búsqueda de regularidad y perfección. En paralelo de su exquisita configuración y de sus juegos estructurales, trata de alcanzar una pureza temática, cuyo principal instrumento es la belleza. Para encontrarla, el muguereño procura explorar primero, dentro de sí mismo, y luego, interpretar la naturaleza gracias a la soledad contemplativa. Al igual que lo hizo Machado, se apoyará de manera recurrente en el uso de símbolos para expresar su inquietud²³⁶. Nos centraremos pues, en algunas marcas importantes de esta indagación de lo estético en su obra para luego compararlas a las versiones francesas de Claude Aubert.

El léxico que emplea Jiménez para describir este tema es muy variado, así como lo son las representaciones. De la hermosura de unas manos a la preciosidad de un poema, pasando por el ambiente de una noche, la belleza aparece polifacética. El primer ejemplo escogido surge en *Encuentro de dos manos*, donde estas palmas se revelan primero como “buscadoras de estrellas en las entrañas de la noche” –elevándolas así de su rango terrestre– y luego como “dulces”. Esta reunión se dibuja con extrema ligereza y se equipara con la “resignación del amor”, que incluso resulta eterno. El poeta es ajeno a la escena y contempla dos “blancuras inmortales”. Además, la semántica de los versos se mantiene positiva, ya que ninguna palabra rompe la pureza del instante.

²³⁶ Consultado el 18 de noviembre de 2014, a las 18h30 en:
http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/jrj/acerca/exposito_01.htm.

<i>Encuentro de dos manos</i> ²³⁷	<i>Renaissance</i>
<p>¡Encuentro de dos manos buscadoras de estrellas, en las entrañas de la noche!</p> <p>¡Con qué inmensa presión se sienten sus blancuras inmortales!</p> <p>Dulces, las dos olvidan su busca sin sosiego, y encuentran, un instante, en su cerrado círculo, lo que buscaban solas.</p> <p>¡Resignación de amor, tan infinita como lo imposible!</p>	<p>Je découvre tes mains, chercheuses d'étoiles dans les entrailles de la nuit.</p> <p>Douces quand je les presse contre moi, douces, aux blancheurs immortelles.</p> <p>Douces d'angoisse, douces d'oubli, et je découvre un instant leur étrange circuit fermé, leurs pensées et leurs marées.</p> <p>Ce que seules, elles sont. Ce que seules, elles inventent.</p>

La traducción muestra de inmediato la conservación de la estructura externa que contribuía a la unidad del poema. La primera estrofa es muy similar en cuanto a ideas y vocabulario, pues sólo se añade la presencia de un “yo” lírico. A partir de la segunda se empiezan a notar diferencias, tanto semánticas como léxicas. Primero surge la insistencia del “yo” que cobra importancia con el paso de los versos: en la versión española desempeñaba únicamente un papel contemplativo y en la francesa se apodera completamente de la acción. Más adelante, las dos manos ya no se encuentran mutuamente, sino que son descubiertas y estrechadas por el poeta, que incluso las describe como suaves. El término “dulce” sólo se mencionaba una vez en la tercera estrofa del texto inicial, mientras que se repite cuatro veces en la traducción. Sorprende luego el uso de “étrange” al presentar el circuito que forman las palmas, pues *a contrario* del original, hallamos un elemento que perturba la sintonía: la extrañeza de la unión. Resulta interesante aún el ya anunciado cambio de sujetos: de la fusión de dos manos desconocidas –que simboliza un encuentro amoroso– con un “yo” observador, pasamos al hallazgo por parte del poeta de las de su amada. La observación de la belleza exteriorizada por Jiménez se turba por medio de la interacción del “yo” lírico en la versión “auberiana”.

Otro motivo empleado por el moguereno para describir la belleza es el de la tarde/noche. En los poemas *Noche* y *Balada del poeta a caballo*, por ejemplo, juega con la tranquilidad y la hermosura que este momento del día puede suponer para el alma.

<i>Noche</i> ²³⁸	<i>Nuit</i>
<p>¡Noche; lago tranquilo, donde miente mi vida su eternidad, copiando su día fugitivo inmensamente; donde mi corazón está, entre las estrellas, copiado, como entre la copia</p>	<p>Nuit, immense nuit tranquille, Ma vie perçoit sa propre éternité, et mesure lentement le cours de tant de journées fugitives.</p> <p>Nuit, immense nuit tranquille, Mon cœur est prisonnier de l'étonnant filet des astres,</p>

²³⁷ JIMENEZ, Juan Ramón (1959), *Libros de poesía, op. cit.*, p. 589.

²³⁸ *Ibid.*, p. 1086.

–cercana e imposible– de un almendral en flor en un remanso! –¡Perpetua amiga, sin los celos ni la envidia de nadie de los días; noche! ¡Noche; divino espejo, en que el cuerpo se ve su alma: igual, profunda redención de todo el hombre; eterna engañadora, nunca, nunca infiel a tu mentira de justicia y belleza!	Mon cœur se reflète, aiguille d’or à peine, sur la cime d’un amandier en fleur. Nuit, mélodieux courant de douceur, Perpétuelle amie sans haine et sans jalousie, loin des jours, loin de notre épaisse obscurité. Nuit, divin miroir, Je vois mon âme fidèle, seule, si seule, assoiffée de Justice et de Beauté.
---	---

Observamos aquí una comparación de la “noche” a un “lago tranquilo”, y luego a un espejo en el que el “cuerpo ve su propia alma”. Además de ofrecer cierta serenidad, la tarde permite observar el reflejo del espíritu: más que linda en sí, deja ver lo lindo de cada uno, y muestra fidelidad a su “mentira de justicia y belleza”. La oscuridad se tacha de engañadora, ya que aunque parece cercana resulta inalcanzable. Parte de su hermosura reside pues en su carácter eterno, que –como veremos– es fundamental en la lírica juanramoniana. Aubert traduce con una estructura paralelística: todas las estrofas comienzan con la repetición de “Nuit”. Al igual que en el original, el final del día simboliza la tranquilidad, mas aquí no se compara con un lago, sino que se repite simplemente. En las dos primeras se reitera la misma descripción de la oscuridad, mientras que en la tercera se compara a una “melodiosa corriente de dulzura” (“mélodieux courant de douceur”), inexistente en el texto español. Ya en el último fragmento se retoma la metáfora del “divino espejo” que permite al poeta estudiar su ánimo. Nuevamente, el “yo” lírico es mucho más perceptible que en la versión de Jiménez, donde solo aparece de forma sinuosa por medio de dos artículos posesivos: “mi vida” y “mi corazón”. Su presencia era contemplativa y no intervenía directamente en la oscuridad; se dibujaba vagamente. No obstante, el traductor vuelve a situarlo en el centro del poema y a presentarlo como actor de esta estética: aun insiste en los artículos posesivos y utiliza el pronombre “je” para definir al lírico. Su influencia podría restar importancia a la noche, pero el martilleo de “Nuit” en principio de cada estrofa lo evita. Además las diferentes comparaciones aportan rasgos de su belleza que se ve señalada incluso por una mayúscula: la “Justicia”, la “Belleza” y la “noche” sobresalen del poema; unas por su forma gráfica y otra mediante repeticiones.

Balada del poeta a caballo propone otra metáfora similar del tema:

<p style="text-align: center;"><i>Balada del poeta a caballo</i>²³⁹</p> <p>¡Qué tranquilidad violeta por el sendero, a la tarde! A caballo va el poeta..., ¡qué tranquilidad violeta!</p> <p>La dulce brisa del río, olorosa a junco y agua, le refresca el señorío..., la dulce brisa del río... [...]</p>	<p style="text-align: center;"><i>Ballade du poète à cheval</i></p> <p>Quel silence violet sur le sentier, ce soir ! A cheval, s’en va le poète, quel silence violet...</p> <p>La douce brise de la rivière au parfum d’ajonc et d’eau, lui donne courage et seigneurie, la douce brise de la rivière... [...]</p>
---	---

²³⁹*Ibid.*, pp. 781-782.

<p>Y el corazón se le pierde, doliente y embalsamado, en la madre selva verde... y el corazón se le pierde... [...]</p> <p>La alameda está de oro... El último pensamiento del sol, la hace ensueño y lloro... La alameda está de oro [...]</p>	<p>Et son cœur se perd dans le chèvrefeuille, et son cœur se perd... [...]</p> <p>La peupleraie tremble d'or, et l'ultime pensée du soleil la plonge dans un songe en pleurs... La peupleraie tremble d'or... [...]</p>
---	---

A modo de estribillo, Jiménez utiliza cinco veces un mismo verso –donde presenta la “tranquilidad violeta” de la oscuridad– para otorgar al poema el son de una balada. En este ambiente describe paso a paso lo que le rodea: todo contribuye a recomponer su situación en la noche. La dulzura de la “brisa del río” así como su olor a “junco y agua” producen un efecto agradable en el caminante, refrescándole “el señorío”. Luego, la verdura de la “madre selva” le hace perder el corazón, pero como estaba embalsamado y doloroso, su abandono supone nuevamente un alivio. Surge entonces la alameda dorada que –mediante los últimos rayos de sol– provoca un ensueño en su mente. Todos los elementos se suceden en un atardecer reconfortante y apaciguador para el viajero. La “tranquilidad violeta” se extiende a todos los componentes del decorado y éstos mejoran su ánimo.

El traductor conserva con semejanza la estructura general del poema. Las estrofas se mantienen casi idénticas y se repite varias veces el estribillo. No obstante, la idea de la tranquilidad parece algo transformada. El uso del término español se extiende a todos los elementos y sentidos, mientras que “silence” es más limitado y restringe la quietud a su único aspecto sonoro: ya no sugiere una serenidad visible de la naturaleza. No obstante, la asociación de un color con una situación acústica añade un juego retórico, ausente del texto original. La brisa también es reinterpretada: en la traducción no “refresca” el señorío, sino que se lo “confiere” al poeta. Igualmente desaparecen los adjetivos “doliente y embalsamado” que definían el corazón, y por consiguiente su pérdida ya no es sinónimo de alivio. Sin embargo, Aubert conserva el tono violeta de la noche, manifestando así un colorido sorprendente y algo optimista, ya que casi siempre se representa negra.

Este juego cromático es otro medio utilizado por Jiménez para evocar la belleza. En *El viaje definitivo*, por ejemplo, describe inicialmente el hogar que se prepara a abandonar, donde sobresalen un huerto con un “árbol verde”, un “pozo blanco” y un “cielo azul y plácido”: sin olvidar las “campanas” doradas y el “rincón del huerto florido y encalado”.

<p><i>El viaje definitivo</i>²⁴⁰</p> <p>... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando; y se quedará mi huerto, con su verde árbol, y con su pozo blanco. Todas las tardes, el cielo será azul y plácido; y tocarán, como esta tarde están tocando,</p>	<p><i>Le voyage définitif</i></p> <p>Je m'en irai, et les oiseaux resteront, Les oiseaux toujours chanteront. Et mon verger restera avec son arbre vert, avec son puits blanc.</p>
---	--

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 589.

<p>las campanas del campanario. Se morirán aquellos que me amaron; y el pueblo se hará nuevo cada año; y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado, mi espíritu errará, nostálgico... Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol verde, sin pozo blanco, sin cielo azul y plácido... Y se quedarán los pájaros cantando.</p>	<p>Tous les soirs, le ciel sera calme et bleu, et sonneront les cloches comme elles sonnent ce soir, les cloches du campanile. Ils mourront ceux qui m'ont aimé, et le village se vêtira de neuf chaque année, dans un coin de mon verger blanc et fleuri, mon esprit nostalgique reviendra errer.</p> <p>Et je m'en irai, je serai seul, sans foyer et sans arbre vert, sans puits blanc, sans le ciel calme et bleu, et les oiseaux resteront, les oiseaux toujours chanteront.</p>
---	---

La realidad en la que vive, y de la que sufre de antemano la pérdida, se retrata con colores muy vivos. El contraste entre el cielo azul, la verdura del campo y el pozo blanco supone un ambiente alegre y hermoso. Al no conocer el más allá, el “yo” lírico añora pues la preciosidad de su mundo. La vida terrestre es todo pigmento y alegría, mientras que su destino es solo incógnita. Aubert conserva e incluso pone de relieve los colores dominantes del poema original, anunciándolos a final de versos. Observamos también insistencia en la repetición de las “campanas” para reforzar el color dorado. La paleta de tonos dibujada en la versión juanramoniana se mantiene en francés como característica de la belleza.

En *Ronda de mujer blanca* y *Balada del Almoraduj* Jiménez presenta nuevamente el carácter visual de lo bello insistiendo en la blancura de su amada y de lo que observa. El primer título menciona de antemano el color y se reitera varias veces a lo largo de los versos.

<p><i>Ronda de mujer blanca</i>²⁴¹</p> <p>Cierva blanca, agua blanca, flor blanca, mariposa blanca, pájaro blanco, llama blanca, brisa blanca, perla blanca, nube blanca, –y con inteligencia ¡y corazón, a veces!–</p> <p>Su guirnalda animal, mineral, vegetal, va pasando –¡qué blancos!– delante de la vida, [...]</p> <p>¡Blanco ornamento único, sobre el nocturno azul radiante! [...]</p>	<p><i>Ronde de la femme blanche</i></p> <p>Biche blanche, eau blanche, fleur blanche, papillon blanc, oiseau blanc, flamme blanche, brise blanche, perle blanche, cœur et nuage blancs.</p> <p>Sa guirlande animale, végétale, minérale passe et passera. Quels blancs ! [...]</p> <p>Joyau blanc, sur le nocturne azur, Tu irradies.</p>
--	--

En la primera estrofa el moguereno lo repite nueve veces para describir todo lo que ve: la “cierva”, el “agua”, la “flor”, la “mariposa”, el “pájaro”, la “llama”, la “brisa”, la “perla” y la “nube”. Todos estos elementos representan la hermosura de la naturaleza y al asociarlos con la blancura, se supone que ésta constituye un criterio de lo bello. El adjetivo adquiere aún más importancia al surgir dos veces más por medio de exclamaciones: “¡Qué blancos!” y “blanco ornamento único”. Sin embargo, a diferencia del poema anterior, observamos aquí otro color.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 1105-1106.

El “ornamento único” se dibuja sobre un “nocturno azul radiante” que resalta el esplendor de lo “blanco”. El insistente tono acromático se opone entonces a la muerte y al abismo, figurados aquí por el azul de la noche.

La versión francesa demuestra una traducción bastante fidedigna de la primera estrofa. Sin embargo, debido a la disimilitud de sonido entre el adjetivo masculino y el femenino en este idioma, se modifica la melodía: pues en la mayoría de los grupos nominales originales, las palabras riman entre ellas. Las dos exclamaciones también se mantienen, aunque se simplifique la segunda. El “blanco ornamento único sobre el nocturno azul radiante” se convierte en “joyau blanc, sur le nocturne azur, tu irradies”: se desvanece la rareza del ornamento, pero se conserva su blancura. También se esfuma la brillantez del cielo nocturno, pero permanece su color. No obstante, la pérdida de la luminosidad resulta problemática, ya que sembraba una duda: ¿es el ornamento o el cielo, lo que resulta radiante? En francés, el poeta disipa la vacilación al personificar la joya y al dirigirse directamente a ella.

En la *balada* el adjetivo “blanco” se repite 13 veces, convirtiéndose en una obsesión. De la luna al almoraduj pasando por las manos y el beso, todo se relaciona con este tono acromático. Sinónimo de pureza y símbolo inmaculado, significa aquí también la eclosión. De hecho, el “almoraduj”, que es una planta muy presente en Andalucía, se vuelve blanco al florecer. Asimismo, no se utiliza otro tono para intentar conservar la castidad del ambiente.

<i>Balada del Almoraduj</i> ²⁴²	<i>Ballade de l'almoraduj</i>
--	-------------------------------

²⁴² JIMÉNEZ, Juan Ramón (1959), *Primeros libros de poesía*, Recopilación y prólogo de Francisco Garfía, Biblioteca Premios Nobel, Ediciones Aguilar, Madrid, pp. 746-747.

<p>Yo iba cantando... La luna blanca y triste iba poniendo medrosa la colina... Entonces tú, molinera, apareciste blanca de luna, de flores y de harina.</p> <p>Almoraduj del monte, tú estabas blanco de luna, almoraduj.</p> <p>–Blanca, ¿qué buscas? –Estoy cogiendo luna entre las rosas de olor de la colina; quiero ponerme más blanca que ninguna, más que Rocío, que Estrella y que Francina.</p> <p>Almoraduj del monte, tú estabas blanco de luna, almoraduj.</p> <p>–Tú eres más blanca que el más blanco lucero, más que Rocío, que Estrella y que Francina, tus manos blancas alumbran el sendero blanco que va bajando la colina.</p> <p>Almoraduj del monte, tú estabas blanco de luna, almoraduj.</p> <p>Entonces tú, molinera, me prendiste un beso blanco de flores y de harina. Ya iba cantando... La luna blanca y triste iba poniendo de aurora la colina...</p> <p>Almoraduj del monte, tú estabas blanco de luna, almoraduj.</p>	<p>En chantant, je cheminai, La lune triste et blanche, rendait la colline tremblante.</p> <p>Meunière, tu es apparue blanche de lune, de fleurs et de farine.</p> <p>Almoraduj de la montagne, toi aussi, tu étais blanche de lune.</p> <p>Meunière, tes blanches mains allumaient le sentier d'un blanc qui bondissait.</p> <p>Almoraduj de la montagne, toi aussi, tu étais blanche de lune.</p> <p>Et, meunière, tu m'as offert un baiser blanc de fleurs et de farine.</p> <p>En chantant, je cheminai, la lune triste et blanche, rendait la colline tremblante.</p> <p>Almoraduj de la montagne, toi aussi, tu étais blanche de lune.</p>
---	--

La versión francesa también insiste en este mismo aspecto. La palabra “blanc” (o “blanche”) se repite 9 veces, a pesar de la menor extensión de la traducción: Aubert silencia una estrofa y media para evitar la ambivalencia de los nombres propios españoles. Los demás versos se conservan con semejanza y reproducen la misma unicidad cromática. No obstante, subsiste un cambio significativo que –aunque no remita directamente al tema de los colores– desempeña un papel importante: la traducción de la palabra “aurora”. El ginebrino interpreta de manera idéntica el segundo y penúltimo verso del poema castellano: “iba poniendo medrosa la colina” e “iba poniendo de aurora la colina” se convierten en “rendait la colline tremblante”. La variedad del original sugiere percepciones diferentes y un considerable juego poético, pues “medrosa” y “de aurora” no tienen el mismo significado. La primera se refiere a un sentimiento de miedo e inquietud y la segunda remite a la luz previa a la salida del sol que suele representar un momento de incertidumbre. Jiménez maneja estos matices para describir una evolución del ambiente. Si bien el sentimiento de intranquilidad es parecido, el poema francés no muestra ninguna evolución. Además “tremblante” solo remite a la dimensión sensorial de la colina y no al aspecto visual del “aurora” o sentimental de “medrosa”.

Por último, el moguerense también recurre a otros elementos para representar la belleza. De lo material a lo divino pasando por lo abstracto, busca constantemente una forma de expresar su propia interpretación. Veamos dos ejemplos de esta voluntad juanramoniana: *El poema* y *Mi amor*.

<i>El poema</i> ²⁴³	<i>Le Poème</i>
¡No lo toques ya más, que así es la rosa!	Ne le retouche plus, car Il est devenu la rose.
<i>Mi amor</i> ²⁴⁴	<i>Mon amour</i>
Mi amor era tan único como el cielo irisado de una gota de rocío, en una flor del alba. Tu sol me dió en la sangre, se evaporó el rocío, y me quedé sin cielo.	Mon amour, Mon unique amour resplendit, gouttelette de sang sur la paupière du firmament. Gouttelette de rosée sur la première fleur de l'aube. Et toi, soleil, toute ta rosée est entrée dans mon sang.

A modo de consejo, el andaluz revela, en el primero, su idea de la “buena” poesía comparando su obra con una rosa. Para alcanzar esta semejanza, el lírico debe confeccionarla sin caer en el “preciosismo”. La estructura de la traducción resulta casi idéntica, pero se alteran algunos rasgos formales. Desaparece la rima, se alarga la métrica y se modifica el título: aunque la traducción sea literal, se añade una versal a “poema” para otorgarle mayor importancia. De hecho, se recurre una vez más a la mayúscula en el segundo verso para expresar el pronombre que sustituye el título. Esta variación supone un cambio interesante: ya no sólo es una obra, sino que adquiere un carácter viviente e incluso humano. Antes cobraba interés gracias a la comparación y ahora la posee en sí. Se personifica de inicio y no se compara, sino que se convierte en flor: “Il est devenu la rose”. Jiménez trata de acercarlos, buscando una semejanza, mientras que Aubert pretende confundirlos y fusionarlos. El andaluz intenta alcanzar la belleza para declararla y el ginebrino sugiere que lo ha conseguido.

En el segundo ejemplo el poeta describe la singularidad de su amor comparándolo con el “cielo irisado de una gota de rocío”. La complejidad de la alegoría deja entrever la difícil tarea que supone captar la belleza. El sentimiento amoroso aparece como representación de esta hermosura que no encuentra equivalente en la realidad. No obstante, la pasión se diluye en la segunda estrofa con la llegada del sol: el rayo de luz deslumbra el amor y lo desmitifica. El rocío se evapora, el cielo se desvanece y el afecto se esfuma, dejando sitio a la desilusión. Una revelación –figurada por el astro– destruye completamente el amor perfecto expresado en la primera estrofa.

El tratamiento del tema es algo distinto y menos explícito a pesar de que la versión auberiana sea más larga que la original. En la traducción, el sentimiento amoroso también crece

²⁴³ JIMÉNEZ, Juan Ramón (1959), *Libros de poesía*, Tome II, Recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Biblioteca Premios Nobel, Ediciones Aguilar, Madrid, pp. 781-782.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 640.

por medio de la descripción, pero no se destruye completamente al final. Este cambio supone una reinterpretación importante del sol. En francés, Aubert se dirige directamente a él como persona y sujeto, mientras que en castellano habla de la estrella de un interlocutor. Luego, en la última estrofa traducida, todo el “rocío entra en la sangre” del poeta, pero se desconocen las consecuencias. Sin embargo, en el original se expresa claramente el resultado: el rocío se evapora y el poeta se queda sin cielo. La luz tiene pues un papel esencial en el amor ya que ejerce de reveladora y a la vez destructora. En cambio, en la obra de Aubert surge como nueva destinataria y no influye directamente en sus sentimientos: tampoco conduce a un final abismal.

La eternidad como anhelo principal de su obra

Juan Ramón Jiménez encontró en la poesía un instrumento esencial para acercarse a ella: la palabra aparece doce veces en las 49 obras escogidas. Esta voluntad de romper barreras temporales resulta pues un tema central de su lírica, ya sea mediante objetos, personas o sentimientos. Una de las representaciones que observamos se relaciona con las figuras divinas: dos poemas de la antología *–Lo que Vos queráis señor y Perro divino–* recurren a lo espiritual para tratar este asunto. En el primer ejemplo, el moguereno presenta la noche como “eterna”.

<p><i>Lo que Vos queráis Señor</i>²⁴⁵</p> <p>Lo que Vos queráis, Señor ; sea lo que Vos queráis. Si queréis que, entre las rosas, ría hacia los matinales resplandores de la vida, sea lo que Vos queráis. Si queréis que, entre los cardos sangre hacia las insondables sombras de la noche eterna, sea lo que Vos queráis. Gracias si queréis que mire, gracias si queréis cegarme; gracias por todo y por nada; sea lo que Vos queráis. Lo que Vos queráis, Señor; sea lo que Vos queráis.</p>	<p><i>Ce que vous désirez, Seigneur !</i></p> <p>Ce que vous désirez, Seigneur, sera ce que vous désirez, Si vous désirez que parmi les roses les splendeurs de la Vie arrosent les matins, ce que vous désirez, Seigneur, sera ce que vous désirez, Si vous désirez que parmi les chardons, le sang navigue vers la nuit éternelle, ce que vous désirez, Seigneur, sera ce que vous désirez, Merci, si vous désirez que je regarde Merci, si vous désirez m’aveugler Merci, pour tout et pour rien, Ce que vous désirez, Seigneur, sera ce que vous désirez !</p>
--	--

La asociación establecida aquí entre el atardecer –símbolo mórbido en la obra juanramoniana– y la eternidad supone una visión perpetua e insuperable del final del día. “Los resplandores de la vida” (terrestres y mudables) se oponen a “las sombras de la noche eterna” (inevitables e interminables). Lo vivo resulta efímero y lo muerto, permanente: de ahí la belleza de la existencia. En la traducción se insiste en el carácter irremediable del acercamiento a la “nuit éternelle”: el cuerpo no solo “sangra” hacia ella, sino que su sangre “navega” por un camino que parece señalado. No obstante, la unión de “sombras” e “insondables” otorga cierto

²⁴⁵JIMENEZ, Juan-Ramón (1958), *op. cit.*, pp. 89-90.

misterio a la oscuridad del poema original. Al suprimir estas palabras en su versión, Aubert no conserva la apariencia dudosa de la noche.

En *Perro divino* el poeta aconseja a los hombres que busquen en sus vidas –y no en el más allá– la inmortalidad que anhelan.

<i>Perro divino</i> ²⁴⁶	<i>Chien divin</i>
[...] ¡Entre la tierra húmeda, qué olor a eternidad!	[...] Sur la terre humide quelle senteur d'éternité se répand...
¡Aquí está!	Ici, il est.
¡Oíd mi aullido largo contra el sol inmortal!	Oh ma longue plainte, offerte au soleil immortel...
¡Aquí está! ¡Venid todos! ¡Cavad, cavad, cavad!	Ici, il est, venez tous ! creusez, creusez...

Asimilado en el poema a un “perro divino”, Jiménez confiesa haber encontrado una fragancia de lo infinito en la “tierra húmeda”, con la que pretende enfrentarse a un “sol inmortal”. Lejos de la bipolaridad (vida y muerte) de la obra anterior, se autorretrata como un excavador que sondea el barro (símbolo de vida) para luchar contra una estrella perenne. La versión auberiana conserva la mayoría de los versos originales con un rigor poco frecuente en la antología. Se mantiene incluso el estribillo inicial a pesar de que la construcción resulte rara en francés: la inversión “Ici, il est” es poco usada y casi malsonante. La idea general del texto tampoco se altera, aunque existan algunas diferencias. Se añade, por ejemplo, un verbo (“se répandre”) para expresar la expansión del olor. El “yo lírico” ya no remueve la tierra, sino que de ella emane el “olor de eternidad” (“senteur d'éternité”). La lucha entre el descubridor y el sol “inmortal” se convierte en un ofrecimiento al astro constante. El término “aullido” – referencia directa al lobo o al perro– se reemplaza por “plainte”, que no alude al mundo animal, y resta así coherencia al título del poema. La eternidad opone pues lo terrestre a lo cósmico, pero abandona lo celeste.

La asociación de personas u objetos concretos a un carácter inmortal también es frecuente en la obra del andaluz: observamos, por ejemplo, un “buey” en *Nota a Miss Rápida*, un “árbol” en *Sé bien que soy tronco* o una “madre” en el poema epónimo. En el primero, Jiménez alude directamente a la temática del tiempo.

<i>Nota a Miss Rápida</i> ²⁴⁷	<i>A Miss rapide</i>
Si corres, el tiempo volará ante ti, como un mariposilla de marzo. Si vas despacio, te seguirá el tiempo, lentamente, como un buey eterno.	Si tu cours vite, trop vite, Le temps volera devant toi comme un papillon de feu au cœur sauvage.

²⁴⁶JIMENEZ, Juan-Ramón (1959), *op. cit.*, pp. 749.

²⁴⁷*Ibid.*, p. 407.

	Si tu chemines lentement, très lentement, Le temps marchera derrière toi comme un bœuf sage, doux, tranquille et lent.
--	--

Todo lo relacionado con la velocidad –representada por la “mariposilla”– acelera el tiempo y se convierte en efímero, mientras que la morosidad –el “buey”– lo alarga y se acerca de la eternidad. La primera imagen remite a un lapso muy corto (el mes de marzo) y simboliza la variación de la existencia por medio de sus numerosas transformaciones. El rumiante se extiende él hasta lo infinito y desconoce el cambio. Asimismo, gracias a una nota preventiva para una mujer con prisa, el poeta opone y opina sobre dos concepciones de la vida. Esta distinción no se mantiene de manera tan pronunciada en la obra de Aubert. La limitación temporal del insecto desaparece y se sustituye por “papillon de feu au coeur sauvage”. Aunque se sabe de la efímera de estos lepidópteros, no se precisa en el texto. La traducción del “buey” también restringe su significado al silenciarse el adjetivo “eterno”. La versión francesa resulta pues menos explícita pero sus imágenes cobran importancia e invitan a una mayor interpretación.

A contrario de los poemas anteriores, no existe en *Sé bien que soy tronco* ninguna oposición: sino más bien una unión.

<p><i>Sé bien que soy tronco</i>²⁴⁸</p> <p>Sé bien que soy el tronco del árbol de lo eterno. Sé bien que las estrellas con mi sangre alimento. Que son pájaros míos todos los claros sueños... Sé bien que cuando el hacha de la muerte me tale, se vendrá abajo el firmamento.</p>	<p><i>Je sais bien que je suis le tronc</i></p> <p>Je sais bien que je suis le tronc de l'Arbre éternel, Je sais bien que c'est mon sang qui nourrit les étoiles, qu'elles sont mes oiseaux, tous mes songes clairs.</p> <p>Je sais bien que lorsque la hache de la Mort me taillera, d'un bond tout le firmament se renversera.</p>
---	--

Jiménez exterioriza una visión “pan-humanista” del universo en la que el hombre, el cielo y los animales forman un mismo conjunto: el “árbol de lo eterno”. En esta metáfora de la vida, el poeta representa el tronco, las estrellas –alimentadas por la sangre– son las ramas, los pájaros “claros sueños”, y la muerte el hacha que tale todo. La versión francesa introduce una importante división gráfica que enfatiza su llegada. Además, Aubert recurre a mayúsculas para expresar “Arbre” y “Mort” e insiste así en la confrontación entre lo vivo y lo exánime. Existe incluso una diferencia respecto al uso de “elles” en el quinto verso, cuya pronominalización remite a “étoiles”. Los “pájaros” que se asimilaban a los “claros sueños”, se asocian ahora a las estrellas.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 673.

Otra faceta de la “eternidad” juanramoniana aparece en el poema *Madre*, donde Jiménez agradece la labor de las mujeres en el mundo:

<i>Madre</i> ²⁴⁹	<i>Mère</i>
<p>Te digo al llegar, madre, que tú eres como el mar; que aunque las olas de tus años se cambien y te muden, siempre es igual tu sitio al paso de mi alma.</p> <p>No es preciso medida ni cálculo para el conocimiento de ese cielo de tu alma; el color, hora eterna, la luz de tu poniente, te señalan ¡oh madre! entre las olas, conocida y eterna en su mudanza.</p>	<p>Lorsque tu t’approches, mère, Je sais que tu es comme la mer, Ses vagues sont les vagues de tes années qui se creusent et mûrissent ta destinée ; mais ta place reste toujours la même qui accueille les pas de mon âme. Car il n’est point besoin de bornes, ni de calculs pour embrasser ton ciel total : La couleur, l’heure unique de ton Amour, te situent, oh mère, visage fidèle, parmi les vagues de la mer, au sein de leur croissance claire.</p>

La figura materna –comparada aquí con el mar– se presenta como inmutable y permanente. Aunque pasen los años y envejezca, crece en ella algo inalterable que la vuelve eterna: su presencia en el alma de un hijo. Su descendencia permite pues rebasar el envejecimiento y la muerte “física”. La traducción francesa es monostrófica y consta de un trabajo de rimas importante: debido en parte a la homonimia de “mer” y “mère”. Por una vez en esta antología, la versión auberiana produce una impresión de poema estructurado que no se desprende realmente de la original. Sin embargo, algunas referencias a lo perenne han desaparecido: la “hora eterna” se ha transformado en “heure unique” y se ha suprimido “eterna en su mudanza”. El poema sigue siendo una oda a la madre, pero su inmortalidad no destaca de manera tan contundente.

Esta constante preocupación se consolida con enigmas que no logra descifrar: la noche, el tiempo, el amor, etc. Observemos un ejemplo del transcurso de la vida en *La obra*.

<i>La obra</i> ²⁵⁰	<i>L’œuvre</i>
<p>¡Sí, para muy poco tiempo! Mas, como cada minuto puede ser mi eternidad, ¡qué poco tiempo más único!</p>	<p>Oui, pour te pétrir, j’ai si peu de temps, Alors chaque minute devra se convertir en Eternité....</p>

Meditando sobre el *tempus fugit*, Jiménez descubre que la existencia –a pesar de su laconismo– puede aspirar a la inmortalidad. Esta consciencia de que su lírica traspasa barreras temporales lo alienta a escribir para no desperdiciar el tiempo. Se propone pues encontrar en cada minuto un elemento que le permita alcanzar la inmortalidad, refugiándose en su obra para enfrentarse al olvido. En la versión francesa, el traductor se dirige directamente a “l’œuvre” para expresar la dificultad de su tarea poética. Si en el texto original el lector debía interpretar los versos gracias al título, la traducción es más explícita: la poesía es el instrumento que

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 492.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 920.

permite alcanzar la “Eternidad”. De hecho, el uso de una mayúscula le confiere importancia y la equipara con el título. Ambas palabras se relacionan gráficamente evidenciando una interdependencia creada por Aubert.

Por último, cabe mencionar algunos ejemplos de poemas donde se remite de manera implícita a la “eternidad”: la preocupación parece incluso más fuerte cuando no se expresa. Se puede citar *Yo no soy yo* donde el muguereño confiesa una de sus mayores inquietudes: el olvido.

<i>Yo no soy yo</i> ²⁵¹	<i>Je ne suis plus</i>
<p>Yo no soy yo. Soy éste que va a mi lado sin yo verlo; que, a veces, voy a ver, y que, a veces, olvido. El que calla, sereno, cuando hablo, el que perdona, dulce, cuando odio, el que pasea por donde no estoy, el que quedará en pie cuando yo muera.</p>	<p>Je ne suis plus tout à fait moi-même, Je suis devenu mon meilleur compagnon, Celui qui marche près, si près de moi, doucement, comme imperceptiblement, sans même que je puisse le voir.</p> <p>Je ne suis plus tout à fait moi-même, Je suis devenu mon meilleur compagnon, Celui que je vais visiter fidèlement, Celui aussi que j’oublie de temps en temps.</p> <p>Je ne suis plus tout à fait moi-même, Je suis devenu mon meilleur compagnon. Celui qui se tait quand je souffre, Celui qui reste serein quand mon verbe se fait ouragan.</p> <p>Je ne suis plus tout à fait moi-même, Je suis devenu mon meilleur compagnon. Celui qui restera debout fidèlement quand la Mort aura fauché mon corps et bu mon sang.</p>

El poeta pretende ser inmortal gracias a un desdoblamiento de su persona, pues “cuando muera”, su álder ego “quedará en pie” y se hará eterno. Aunque la palabra no se exprese gráficamente, se intuye muy bien en la conclusión del texto. El “yo” imperceptible, “olvidado”, “sereno” y “fiel” alcanza la anhelada perpetuidad. Para insistir en la doble personalidad de la versión original, Aubert decide repetir los dos primeros versos del poema en cada estrofa, creando así un estribillo y una estructura simétrica. Por medio de esta reiteración se insiste en la unión entre ambos seres. Lo único que logra separarlos es la “muerte” – con mayúscula en francés–, pero que tampoco consigue aniquilar lo eterno.

El viaje definitivo (ver p. 57) es otro ejemplo que alude a la eternidad sin exteriorizarla. Jiménez reflexiona sobre lo que ocurrirá cuando le toque emprender el último viaje: quedarán los “pájaros”, su “hogar”, su “árbol” y su “pozo”. A la fugacidad humana enfrenta pues la perennidad de la naturaleza: su vida se apaga pero la existencia sigue su curso. El pueblo también se renueva cada año y se asegura así la continuidad de los seres. En la versión auberiana el traductor procede a algunas modificaciones, a pesar de conservar la mayoría de los rasgos originales. Debido a una diferencia idiomática (“quedar cantando”), desdobra el sujeto de los

²⁵¹Jiménez, Juan Ramón (1958), *op. cit.*, p. 266.

“pájaros”, para evitar una malsonancia: transforma el verso en una sucesión de acciones –“se quedan” y “cantan”– que resulta más natural en francés. Los puntos suspensivos que se repetían tres veces en español desaparecen. La primera ocurrencia sorprendía al lector por encontrarse al principio del texto y daba la impresión de proseguir algo dicho anteriormente: prelación acentuada de hecho con la inusual conjunción “y” al inicio del verso. Surgían luego dos veces más para marcar frases voluntariamente inconclusas: aunque la suspensión también funcione en francés y pueda expresar la misma continuidad, no se reproduce. Por último, el ginebrino opta por añadir aún el adverbio “toujours” para “eternizar” el canto de los pájaros.

4.2. Una sola voz poética en la traducción de Claude Aubert

Gracias a la confrontación de las versiones de Aubert y de estos dos líricos andaluces hemos podido observar numerosas disimilitudes. Además de razones técnicas como el vocabulario o expresiones idiomáticas, persiste un argumento diferenciador esencial: la voz poética del traductor. El ginebrino es ante todo un poeta que ha compuesto una docena de selecciones en lengua francesa. Su amor por el verso y su gran curiosidad lo llevaron incluso a sobrepasar fronteras lingüísticas y a identificarse con autores peninsulares de su época. Rápido nació en él un deseo de inspirarse de ellas y desvelarlas a su público a pesar de su conocimiento autodidacta de la lengua española. Al recrear estas obras ajenas escribió –fuera o no su intención– con la singularidad de su voz poética. Aunque esta consecuencia no sea admitida por todos, sí lo es de la mayoría²⁵².

Para apoyar esta intuición –que nació de nuestra lectura de la antología– nos referiremos a un ensayo de Mathilde Vischer²⁵³ donde enfrenta textos de Philippe Jaccottet a las traducciones de Fabio Pusterla. En la introducción teórica de su estudio, la profesora presenta una serie de resultados observados mediante la confrontación: entre ellos, el inevitable influjo del que re-compone la obra. “La escritura y la traducción sólo pueden entrar en diálogo y esta influencia entre el papel de escritor y de traductor es inevitable”²⁵⁴. Aunque resulte difícil reconocer la huella del poeta en la versión traducida se facilita gracias a la edición bilingüe, ya que los elementos entran en diálogo²⁵⁵. Vischer destaca pues algunos indicios como el acto de lectura, el horizonte del texto-traducido y algunas nociones como el estilo, el ritmo o la intertextualidad.

²⁵² VISCHER, Mathilde (2009), *La traduction, du style vers la poétique: Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Paris: Editions Kimé, p. 7.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 16: “Nous souhaitons montrer que l’écriture et la traduction ne peuvent qu’entrer en dialogue, et que l’influence entre écrire et traduire est, d’une manière ou d’une autre, inévitable”.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

4.2.1. La lectura como eje central de la traducción

Antes de poder recrear una obra ajena es necesario conocerla perfectamente. Dos etapas fundamentales permiten esta comprensión y la posterior interpretación²⁵⁶: la inmersión y la observación (distante). Estas fases sugieren una importante tarea por parte del traductor, que dependerá de sus conocimientos (de la lengua, la cultura y el escritor). Cada lector tiene una relación distinta con el texto original que lo convierte en una condición de actualización. Asimismo toda traducción se subordinará primero a él y luego a su situación, tanto social como histórica²⁵⁷. Además de esta consecuencia impuesta por el cambio de “autor”, también importa lo que Vischer denomina la “habitation”²⁵⁸: “vivir” en el poema. Tanto este proceso como el de la “modernización” obedecen a las competencias y a los elementos que rodean al autor-traductor. Se destacarán pues incluso huellas de su lectura en la versión definitiva²⁵⁹.

El primer indicio que observamos en la antología de Claude Aubert se relaciona directamente con su escasa formación en español. Algunas locuciones o giros idiomáticos son malinterpretados como, por ejemplo, en *Mirando mi calavera* de Machado, donde confunde la “careta de carnaval” con una “carreta”.

<i>Mirando mi calavera</i> ²⁶⁰	<i>En regardant mon crâne</i>
Mirando mi calavera un nuevo Hamlet dirá: He aquí un lindo fósil de una careta de carnaval.	En regardant mon crâne, Je me suis dit : - Eh tiens, un nouvel Hamlet... Mais voici un joli fossile sur une charrette de Carnaval.

Este error de comprensión estropea y ridiculiza la traducción. El poema auberiano se aleja del sentido original y no imita la escena shakespeariana de *Hamlet*, en la que el personaje contempla un cráneo humano y medita sobre su existencia. Tampoco se mantiene el paralelo entre el “cráneo de la calavera” y la “careta de carnaval”. Además, Aubert también modifica la persona verbal del texto: el individuo desconocido (presentado como Hamlet moderno) de la versión inicial se convierte en el “yo” lírico de la francesa. Asimismo, se invierte la relación entre el objeto y el observador: el poeta examina su propio esqueleto y éste le hace pensar en un nuevo Hamlet, mientras que en el original, el “nuevo” príncipe danés observa el fósil del escritor andaluz. Estas imprecisiones resultan molestas, puesto que son las más perceptibles en una edición bilingüe.

Algunas interpretaciones de imágenes destacan otros problemas de lectura. Como mencionamos anteriormente, en *Balada del poeta a caballo* (ver p. 56), por ejemplo, Aubert

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 18: “Que le lecteur soit la condition de l’actualisation, cela signifie qu’elle est le signe d’un investissement du texte à la fois par des éléments propres au monde du lecteur, et à la situation présente, sociale et historique”.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 46.

²⁶⁰ MACHADO, Antonio (1965), *op. cit.*, p. 169..

entiende la tranquilidad del sendero como sonora y la traduce por “silence” aunque pudiera aludir también a un carácter visual. Sucede algo similar en el poema *Pájaro* del mismo autor, donde se introduce voluntariamente una confusión entre el ser humano y el ave: las manos y las alas fusionan dejando una interpretación abierta al lector.

<i>Pájaro</i> ²⁶¹	<i>Oiseau</i>
<p>Cielo, eres mío. ¡Cielo, eres mío! ¡Y no eres cielo ¡oh lirio enjaulado! sino cuando mis manos dulces te abren tus alas infinitas!</p>	<p>Ciel, tu es mien, ciel. Tout à moi, (Lys engagé) mais tu n'existeras vraiment qu'au moment où mes douces plumes t'ouvriront dans un unique battement d'ailes infinies.</p>

En la versión francesa se asimilan los dos seres presentando a un hombre con plumas. Aunque perdura el desconcierto, la decisión del lector no resulta realmente libre ya que se ve influenciada por el vocabulario. A diferencia de ejemplos anteriores, donde Aubert pecaba por su conocimiento imperfecto de la lengua, aquí decide realmente interpretar los versos: el sentido original se muda por deseo propio.

Ya sean voluntarios o no, estos elementos se vinculan directamente con la lectura que Aubert hace de Machado y Jiménez. Aunque su versión difiera de la original, el poeta debe explorar todas sus facetas y posibilidades. Al emprenderla se compromete a conocer perfectamente el autor, y sobre todo, su obra (no solo lírica). Una mala comprensión o interpretación de los versos resulta pues problemática para todas las etapas posteriores. Una vez realizada esta primera fase comienza la tarea traductiva, y por consiguiente, poética.

4.2.2. La traducción y su horizonte

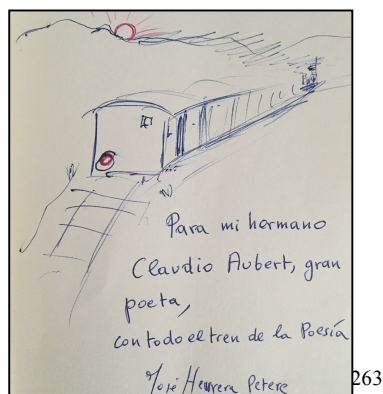
Estas versiones disponen de un horizonte compuesto por rasgos característicos tanto de Aubert como de Jiménez y Machado. Para distinguirlos se requiere una identificación de sus líricas propias. Así como destaca Emilio Mattioli y recuerda Mathilde Vischer²⁶², la traducción literaria nace de una relación entre dos poetas a partir de la cual se emprende el análisis. Cada traductor propone una versión del texto original que él mismo ha interpretado en función de su horizonte y de su lírica. Aunque de forma involuntaria, la interpretación de los versos se construye gracias a la concepción poética de cada uno e influye directamente en la obra, incluso antes de trabajarla.

Para entender plenamente un poema se debe emprender un estudio completo del lírico y de la obra en la que se inscribe. Se teje entonces una relación –a veces incluso humana– entre el escritor y su traductor que resulta necesaria a la realización del trabajo. Aubert lo define en

²⁶¹ Jiménez, Juan Ramón (1959), *op. cit.*, p. 614.

²⁶² *Ibid.*, p. 28: “1. La traduzione letteraria nasce del rapporto fra due poetiche. 2. L’analisi della traduzione può essere condotta sulla base di questo rapporto”.

la introducción de su antología como un “pacto de amistad sensible, un entendimiento tácito” (“un pacte d’amitié sensible, une entente tacite”). Confiesa haber escogido autores con los que ha logrado entablar una relación. Esta dedicatoria manuscrita de José Herrera-Petere en su selección *A Antonio Machado*, lo demuestra: considera al ginebrino como un hermano.



Un poeta-traductor no emprende nunca una antología de autores que no admira, pues para recrear una obra en otro sistema lingüístico, contexto y mundo literario, es necesario apreciarla. El ginebrino admite que las que componen esta selección se han vuelto “suyas” y que han sido adaptadas con “amor y alegría”²⁶⁴. Esta confesión deja entrever parte de su concepción de la traducción poética: lo que pasa por su pluma le pertenece. Compara el resultado a un vino de alta gama: primero es necesario animarse a degustarlo, hasta que se convierte en “glotonería” en el paladar y por fin se traslada al alma²⁶⁵. Además de esta relación, el horizonte también abarca una serie de semejanzas y disimilitudes entre ambos “creadores”. Algunos de los rasgos característicos son compartidos y otros no. Aubert, por ejemplo, coincide en gran parte de las temáticas con los andaluces: como menciona Lorenzo Pestelli en un homenaje²⁶⁶, su poesía también oscila entre la tentación de la Belleza y la espera de la Muerte, los asuntos tratados se parecen y el uso de los símbolos es comparable. Sin embargo, sus prioridades poéticas son distintas: ya sea por el nuevo molde de escritura o por voluntad propia, otorgó mayor trascendencia a las imágenes y metáforas que a la versificación o a la rima. Al no poder conservar las estructuras gráficas de la obra juanramoniana, creó otras internas. En lugar de

²⁶³ HERRERA PETERE, José (1965), *A Antonio Machado*, Edition bilingue, Traduction d’Alfonso Jiménez, Gard: Club du poème, p. 1.

²⁶⁴ «Donc, mes poètes espagnols, ceux que j’ai adaptés avec amour et joie, restent un peu, c’est horriblement égoïste... ma propriété. Avant de les avoir lus, puis relus, enfin mis en accord avec certaines exigences de notre difficile langue française, avare et précise, je les avais déjà bus à petits traits, il y a de ça quelques années, lorsque je me baladais sur les superbes et lumineux chemins d’Espagne».

²⁶⁵ « [...] l’œuvre d’un poète authentique, quel que soit du reste sa nationalité, est pareille à un vin de haute classe. Donc, avant d’en parler, faudrait-il en tout cas oser la goûter, la laisser devenir gourmandise rare, rubis, goutte d’or sombre sur son propre palais. Du palais, on en viendra à l’âme, et de celle-ci à son aveuglant soleil diurne ou nocturne.»

²⁶⁶ VARIOS AUTORES (1974), *Ecriture 10: Claude Aubert, Proses et poèmes inédits accompagnés d’un hommage*, Lausanne: Editions Bertil Galland, p. 28.

priorizar la métrica machadiana, recompuso el ritmo añadiendo versos y alargándolos. Analizó las fuerzas y las debilidades de los textos originales para reproducir lo que juzgaba importante.

En *Meditaciones rurales* (ver p. 46) de Antonio Machado, por ejemplo, solventó la regularidad métrica original con un recorte del número de versos, pero con cesuras más marcadas por la puntuación. Asimismo, imprime un ritmo casi semejante al machadiano, aunque para ello pierda completamente la regularidad del español. Su traducción del *Retrato* es también bastante similar:

<i>Retrato</i> ²⁶⁷	<i>Autoportrait</i>
¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera mi verso, como deja el capitán su espada: famosa por la mano viril que la blandiera, no por el docto oficio del forjador preciada.	Suis-je classique ou romantique ? Je ne sais... Je désirerais un jour abandonner mes vers comme le capitaine abandonne son épée, en mourant sur le champ de bataille.

La perfección de la estructura española (cuatro alejandrinos con rimas alternadas) resulta muy complicada de traducir a otro idioma. No obstante, Aubert se despreocupa completamente de esta faceta formal y se centra en la temática. Tanto las estrofas regulares, como los versos isométricos y las rimas constantes se desvanecen para conservar el núcleo semántico. El poeta muestra un retrato próximo al de Machado con nuevas características e insistiendo en rasgos que parecían secundarios como, por ejemplo, el ritmo.

Una vez presentada esta relación así como las semejanzas a disimilitudes entre ambos, la concepción lírica de cada uno entra en escena. Antes de ser traducciones de textos españoles son poemas franceses compuestas por el ginebrino: las versiones pueden ser muy distintas según el autor. Por un lado, todos tendrán sus interpretaciones de la obra y por el otro, sus “escaleras” de prioridades. Machado y Jiménez no se recrean de la misma manera según sea Aubert o Couffon que los estudie. En la obra auberiana, por ejemplo, observamos una mayor insistencia en temáticas como la eternidad, la búsqueda de la belleza, la poesía como mejor método de expresión, etc. Se puede citar también la gran libertad métrica de sus creaciones propias que reincide en las traducciones, pero que no existe en las de otros poetas. Veamos pues *He andado muchos caminos* de Machado, la versión de nuestro antólogo y a la de Sylvie Léger y Bernard Sesé²⁶⁸.

<i>He andado muchos caminos</i> ²⁶⁹	<i>J'ai parcouru beaucoup de chemins</i> (C.A)	<i>Le voyageur (S. L. et B. S.)</i>
He andado muchos caminos, he abierto muchas verdades; he navegado en cien mares y atracado en cien riberas.	J'ai parcouru beaucoup de chemins, J'ai ouvert beaucoup de sentiers, J'ai navigué sur cent mers, et abordé sur cent rivages.	J'ai connu beaucoup de chemins, j'ai tracé beaucoup de sentiers, navigué sur cent océans, et accosté à cent rivages.

²⁶⁷ MACHADO, Antonio (1965), *Poesías*, Buenos Aires: Editorial Losada, VI édit., pp. 86-87.

²⁶⁸ MACHADO, Antonio (1980), *Champs de Castille précédé de Solitudes, Galeries et autres poèmes*, et suivi des *Poésies de la guerre* d'Antonio Machado, (traduit de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé), Paris: Éditions Gallimard.

²⁶⁹ MACHADO, Antonio (1955), *op. cit.*, pp. 18-19.

<p>En todas partes he visto caravanas de tristeza, soberbios y melancólicos borrachos de sombra negra, y pedantones al paño que miran, callan, y piensan que saben, porque no beben el vino de las tabernas</p> <p>Mala gente que camina y va apestando la tierra...</p> <p>Y en todas partes he visto gente que danzan o juegan, cuando pueden, y laboran sus cuatro palmos de tierra.</p>	<p>Et partout, j'ai vu caravanes de tristesse, superbes et mélancoliques ivrognes drapés dans des capes noires, pareils à des fantômes.</p> <p>Et des pédants, qui regardent, se taisent et pensent, qui savent pourquoi ils ne boivent le vin des tavernes.</p> <p>Mauvaise gent qui chemine et s'en va empestant la terre.</p> <p>Et partout j'ai vu, gens qui dansent ou jouent quand ils peuvent, et labourent leurs quatre lopins de terre.</p>	<p>Partout j'ai vu des caravanes de tristesse, de fiers et mélancoliques ivrognes à l'ombre noire</p> <p>Et des cuistres, dans les coulisses, qui regardent, se taisent et se croient savants, car ils ne boivent pas le vin des tavernes.</p> <p>Sale engeance qui va cheminant et empeste la terre...</p> <p>Et partout j'ai vu des gens qui dansent ou qui jouent, quand ils le peuvent, et qui labourent leurs quatre emfans de terre.</p>
---	--	--

Lo más destacable de esta comparación es seguramente la rigurosidad formal de la tercera muestra. En ella se conserva intacta toda la estructura del poema. Si para Claude Aubert, estos rasgos eran secundarios, resultan más importantes para Sylvie Léger y Bernard Sesé: incluso se mantiene casi sistemáticamente el octosílabo. No obstante, observamos un mayor interés por la interpretación en el texto de nuestra antología. En la segunda estrofa, por ejemplo, se añaden elementos que no existen en el original para explicitar las imágenes. Al comparar la “sombra negra en capas negras” a unos fantasmas se intenta aclarar la idea machadiana de los borrachos, mientras que en *Le voyageur* se mantiene la borrosa figura dibujada por el sevillano. A pesar de estas diferencias, ambas lecturas coinciden en la ausencia de rimas. Cada traductor elabora su obra y rige sus prioridades, multiplicando así las versiones de los poemas.

4.2.3. Nociones teóricas en la elaboración de una poética de traducción

El último aspecto mencionado por Mathilde Vischer remite a una serie de nociones teóricas que forman parte de la poética de traducción.

El estilo:

Esta característica es una de los más destacadas por la profesora ya que evoca la particularidad de la escritura de un autor²⁷⁰ y significa un lugar donde se *estetizan* y *semantizan* las singularidades discursivas. La palabra y la expresión siempre poseen rasgos propios a cada individuo y el estilo los define y valoriza²⁷¹. También remite a la dimensión afectiva que se produce en la interacción entre el lector y el texto y que modifica esta misma percepción del expresión de cada uno²⁷². La primera influencia del traductor-poeta se debe a su afinidad con el autor del texto original. Pese a que globalmente el estilo auberiano difiere fuertemente de los de Jiménez y Machado, el ginebrino encuentra en cada obra elementos con los que se identifica.

²⁷⁰ VISCHER, Mathilde (2009), *op. cit.*, p. 31.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 32: “Le style serait donc «un lieu d'esthétisation et de sémantisation de singularités discursives. Il y a du singulier dans la parole. Et le style consiste à conférer valeur à cette singularité».”

²⁷² *Ibid.*, p. 34.

Por ejemplo, en lugar de interesarse por el modernismo primerizo de Antonio Machado, estudiará con mayor interés su intimismo simbolista: la concepción de la muerte, el simbolismo de la vida y, sorprendentemente, su ilusorio patriotismo. Luego, lejos del afán estructural de Jiménez, se centrará en su voluntad de definir las virtudes de su lírica: ambos comparten la misma preocupación por la belleza. También lo hará de forma reiterada con los andalucismos: a pesar de la gran dificultad que representa la traducción de un regionalismo, insiste pues con frecuencia en ellos para tratar de un tema ausente de su propia poética.

El uso de símbolos constituye otra característica importante del estilo, seguramente la más explorada por Aubert. De hecho, una parte de su elección se debe a este procedimiento común a ambos autores andaluces. Encuentra en la obra de estos escritores un correspondiente adaptado a su interpretación poética. A pesar de la diferencia de marco lingüístico, de contexto y de tradición literaria, se identifica plenamente con los métodos de Machado y Jiménez. Por eso, no sorprende que la temática y el simbolismo sean los escalones más altos de las prioridades de este traductor. Siempre aventaja las imágenes y representaciones a los rasgos formales y estructurales. Le interesa realmente la reproducción de esta faceta, puesto que constituye una parte de su propia concepción lírica.

Si estas peculiaridades han acercado a nuestros tres autores, queda analizar la huella estilística dejada por el suizo en su versión. Una vez escogidas las obras a traducir y explicado el motivo de esta elección, falta investigar la huella concreta de Aubert en el resultado final. Para ello importa recordar algunos rasgos considerados como distintivos de su estilo. Como menciona Albert Py en su artículo²⁷³, su poesía presenta una importante distribución de los acentos, una presencia de asonancias internas, una “dehiscencia” que abren dos mismas consonantes en principios de versos, así como una aceleración inicial de la estrofa con una ulterior deceleración, que otorga más fuerza a la pregunta íntima. También se observa en su lírica –sobre todo en sus últimas obras, como *L'unique belladone*–, un afán por las repeticiones de versos a modo de estribillo y el uso de un vocabulario preciosista. En esta antología, aparecen varias de estas características que, aunque procedan del texto original, son acentuadas por la pluma del ginebrino: la más visible es sin duda la repetición. En su penúltima selección, *L'unique belladone* –escrita en 1968–, son 13 de 34 los poemas en los que utiliza esta reiteración. Mediante este “estribillo” estructura y crea paralelismos. Encontramos pues este instrumento en varios ejemplos: *Douleur, je te connais, Il y eut crime dans Grenade, Je ne suis plus, Ma vie, Romance du petit oiseau vert, Je te sens*. Se puede citar *Ma vie* donde el traductor decide repetir el primer verso en la segunda estrofa e insistir en la “desgarradura de su vida”.

²⁷³ VARIOS AUTORES (1974), *op. cit.*, pp. 53-65: « Un discours poétique avait alors trouvé son ton, ses rythmes, les procédés qui lui convenaient. C'étaient les plus simples: une heureuse distribution des accents, une assonance intérieure, la déhiscence qu'ouvrent au sommet du vers deux mêmes consonnes séparées par leur rapprochement même, une accélération initiale suivie d'une décélération, qui rend plus poignante la question intime, verlainienne ».

Las asonancias internas también son notables en sus traducciones. *El pajarito verde* es un ejemplo significativo de este juego.

<i>El pajarito verde</i> ²⁷⁴	<i>Romance du petit oiseau vert</i>
¡Cómo vivo en la llama! ¡Cómo vivo!	Comme je vis dans la flamme, comme je vis.
¡Breve sol sin fin, ardo! ¡Cómo vivo!	Soleil éphémère, je brûle, comme je vis.
¡Por mi ascua se ve el cielo! ¡Cómo vivo!	Au travers de ma braise, on voit le ciel, comme je vis.
¡Ya aparece mi alma! ¡Cómo vivo!	Déjà mon âme apparaît, comme je vis.

En el inicio del poema, por ejemplo, encontramos un sonido producido por la vocal –a– (“dans la flamme”), mientras que en el original eran dos asonancias: en –o– (“Cómo vivo”) y en –a– (“la llama”). No obstante, en el tercer verso observamos un nuevo énfasis en –e– (“Soleil éphémère”), inexistente en español. Se repite luego nuevamente la –a–, en “travers de ma braise” y en “Déjà mon âme apparaît”. Aunque en la última estrofa de la obra juanramoniana también se repite una evidente asonancia en –a–, resulta menos acentuada, ya que no sucede en todos los versos. Esta característica parece descubrir una huella del traductor.

El ritmo:

Más allá de este primer rasgo, Mathilde Vischer también insiste en la importancia del ritmo de cada autor: pues resulta difícil para un traductor desprenderse totalmente de su cadencia habitual. La apropiación de los textos lo obliga a identificarse con lo que escribe y para ello debe impregnarlo de su estilo y su cadencia. No obstante, existen diferentes concepciones de esta noción teórica. La primera, sin duda la más clásica, es llamada “numerista” y remite a los recortes rítmicos de un discurso. *Todo texto está compuesto de medidas rítmicas delimitadas por acentos y definidas por el número de sílabas*²⁷⁵. Una de sus huellas más evidentes en las versiones de Aubert es la irregularidad métrica. Esta disimilitud respecto a los originales se convierte en una marca del traductor, cuya propia obra se caracteriza justamente por su gran libertad formal. En gran parte de sus selecciones –sobre todo en las más tardías– sus composiciones no muestran estructuras definidas y regulares. En *Pierre de touche*, por ejemplo, son pocos los poemas que constan de una configuración visible. Por eso, tanto los sonetos machadianos como los romances juanramonianos no encuentran equivalentes en esta antología. El cómputo silábico también presenta una importante diferencia: los versos preferidos por Jiménez o Machado no tienen correspondientes.

²⁷⁴ JIMÉNEZ, Juan Ramón (1958), *op. cit.*, p. 1075.

²⁷⁵ VISCHER, Mathilde (2009), *op. cit.*, p. 31: “Dans la conception classique du rythme, dite «numériste», le discours est découpé en mesures rythmiques délimitées par des accents et définies par leur nombre de syllabes”.

La segunda concepción del ritmo es la “enunciativa” que se interpreta como *el movimiento de la palabra en el lenguaje*²⁷⁶. Según este enfoque, no se puede medir. Pasa de ser una forma de cortar los versos a un elemento subjetivo, relacionado con cada poeta, y ligado a la posición del emisor del lenguaje. Esta característica resulta difícilmente perceptible, sobre todo en un trabajo tan amplio como el de esta antología, pues no destaca de su aspecto gráfico. Uno de los métodos de observación más fáciles es estudiar la composición de las frases de los textos traducidos. Detenerse en la posición del sujeto contribuye a entrever parte de este *desplazamiento de los términos*. Aubert utiliza a menudo, por ejemplo, aceleraciones al principio de las estrofas que luego pierden velocidad con el paso de los versos. He aquí dos ejemplos de su obra en francés:

<i>Eblouissement</i> ²⁷⁷	<i>La fille d'Anvers</i> ²⁷⁸
Le vent plaqua son rire sur toutes les maisons, les toits, les mâts, les peupliers hurlaient leur mal à tout venant. Personne ne pouvait enrayer le grand roulis des nuages. Il venait sur nous sans s'en apercevoir et piétinait les chairs de nos visages. [...]	Hippopotames, dromadaires, caïmans, lynxs, chats sauvages, éléphants, bisons, chimpanzés, Elle les a tous chevauchés, Elle les a tous griffés et a retourné dans leur cœur la lame de son petit poignard. [...]

Estos poemas muestran diferentes facetas de los cambios de ritmo auberianos. *Eblouissement*, por ejemplo, presenta una aceleración inicial –asociando el uso de verbos puntuales con enumeraciones– y luego una deceleración con una modificación del tiempo verbal –del pretérito indefinido al imperfecto– que supone una mayor calma y un alargamiento de las frases. En el segundo texto de *La fille d'Anvers* opta por la enumeración para dar velocidad a los versos, aunque esta vez lo haga con nombres y no verbos. Los tres primeros se componen de animales yuxtapuestos y separados por comas, provocando así una cadencia vertiginosa. Los dos siguientes ralentizan el ritmo con una repetición más larga y pausada. La estrofa se concluye luego con un final de frase sin repeticiones y con un solo verbo.

Aubert también pretende imponer este ritmo a sus traducciones. Empero, es importante destacar poemas en los que el cambio no se debe a la reproducción del español, sino a una voluntad manifiesta del ginebrino. He aquí dos ejemplos de este intento en su otra faceta creativa, la traducción poética:

²⁷⁶ VISCHER, Mathilde (2009), *op. cit.*, pp. 35-36: “Dans cette approche, devenue référence, le rythme est perçu comme mouvement de la parole dans le langage. [...] Cette conception du rythme comme «organisation du mouvement de la parole par un sujet» paraît particulièrement intéressante pour notre approche, dans la mesure où le rythme, ressortissant du discours, devient dès lors un élément subjectif, lié au positionnement de l'énonciateur dans le langage”.

²⁷⁷ AUBERT, Claude (1968), *L'unique belladone*, Lausanne: Librairie Payot, p. 15.

²⁷⁸ AUBERT, Claude (1980), *Poèmes inédits*, Collection Blanche, Paris: Editions Saint-Germain-des-Prés, p. 31.

<i>Le Dieu que nous portons tous</i>	<i>Vie</i>
Le Dieu que nous portons tous, Le Dieu que nous façonnons tous, Le Dieu que nous cherchons tous et que nous ne trouverons jamais.	Vie ! Jour difficile, Le soleil et le nuage combattent en nous. [...]
Oui, trois dieux ou trois personnes du seul vrai Dieu.	Vie ! Quel voile surpenant dans mes yeux se déchire ! [...]

En el primer ejemplo el traductor opta por repetir el título del poema en los tres primeros versos, cambiando de verbo. El “yo” lírico martillea pues al lector con la insistencia de una misma locución, que impone un ritmo muy fuerte. Luego, al modificar la estructura y la forma en la segunda estrofa, todo parece ralentizarse. De hecho, la separación del conjunto original en dos acentúa la caída final. *Vie* propone otro método para acelerar el compás: la extensión de los versos aparece *en crescendo*. El corto se lee rápido y el largo más lentamente. Asimismo, Aubert logra frenar la lectura alargando las frases. En castellano, no se percibe ningún crecimiento métrico, y por tanto, ningún incremento rítmico.

Esta faceta del ritmo también resulta visible por medio de la puntuación. El uso de comas –que invita al lector a pausar la declamación–, puntos suspensivos, exclamativos o punto y comas determina la entonación de los poemas, así como el ritmo deseado. Este recurso puede pues distinguir el estilo rítmico del poeta del de su traductor. En el caso auberiano se observa, por ejemplo, el escaso uso de los puntos exclamativos o suspensivos. De hecho, en el caso de *L’unique belladone*, el ginebrino no emplea ni una sola vez la exclamación, y solo tres, los puntos suspensivos para un total de 34 obras. En otra obra como *Pierre de touche* (también 34 poemas), encontramos solo cinco veces cada uno de estos signos. Aunque sean numerosos en nuestra antología, las traducciones no los reproducen. He aquí una muestra juanramoniana de esta diferencia:

<i>¡Vida!</i>²⁷⁹	<i>Vie</i>
¡Vida! ¡Día difícil, en que el sol y la nube combaten –abierto a ratos, flor, otros cerrado, fruto–, para hundirse en la noche! [...]	Vie ! Jour difficile, Le soleil et le nuage combattent en nous. A des instants de fleurs, Je me suis ouvert, à leurs mille respirations nuancées ; à la pulpe des fruits. [...]

De inmediato en el encabezamiento de la versión española, el moguereno significa la importancia de la exclamación que incluso repite dos veces más en el poema. Luego, a pesar de la brevedad de este extracto, también observamos un uso frecuente de las comas: cinco veces.

²⁷⁹ JIMÉNEZ, Juan Ramón (1958), *op. cit.*, p. 577.

El andaluz recurre además a guiones para separar los versos. La puntuación forma entonces parte íntegra del conjunto lírico y evidencia –más allá de un aspecto gráfico– medidas del ritmo métrico. En la versión francesa, el título ya no presenta ningún signo. Además se han simplificado los guiones con un punto y coma, que se antoja más discreto. Y por último, también sorprende el uso más esporádico de la coma: solo surgen tres veces, cuando son imprescindibles.

La intertextualidad y sus huellas

Toda traducción tiende a reproducir lo que transmite el original, pero también a actualizarlo en su nueva lengua y cultura. El resultado final debería mostrar pues un mayor grado de intertextualidad²⁸⁰ ya que el traductor intenta reproducir la ya presente y sumar –conscientemente o no–, la suya. Se destacan dos tipos de huellas. La primera nace de todo lo involuntario: las torpezas o extrañezas de la lengua –debidas al conocimiento del traductor– que dejan entrever de inmediato la esencia del texto²⁸¹. Luego, encontramos también todo lo que depende directamente de su manera de escribir. Las señales que, aunque no evidencian una traducción, muestran una “voz singular”²⁸² del autor: giros lingüísticos y marcas estilísticas propias. Asimismo, lo que Vischer llama “poética de traducción” se constituye del conjunto de rasgos que deja entrever la “voz traductiva”²⁸³.

La primera marca “involuntaria” alude nuevamente a aquellos errores lingüísticos ya mencionados en capítulos anteriores. Los conflictos de traducción y las imprecisiones léxicas señalan las huellas dejadas por el poeta. Estas equivocaciones muestran que no es un texto original y delimitan el conocimiento del nuevo autor respecto a la lengua y al escritor que traduce. Asimismo, errores como en *Mirando mi calavera* (ver p. 67) evidencian un conocimiento de la lengua española algo deficiente o imperfecto por parte de Aubert; aunque el resto de la antología demuestre lo contrario y deje pensar que esta incomprensión solo haya sido un descuido. Estas marcas de su saber lingüístico ayudan pues a dibujar el perfil de cada uno: sus virtudes, sus logros y sobre todo sus carencias.

Otra faceta de la intertextualidad se desprende de la escritura personal del traductor y constituye todas aquellas características que permiten remitir directamente a él. Al ser poeta y al tener su propia voz lírica, encontramos una pluma única en todas sus obras. Aunque los originales sean de Machado o Jiménez, los poemas franceses son auberianos, y en ellos surgen características extranjeras al español. Una de ellas es el uso de términos apreciados por el ginebrino. Al tratar de apropiarse una obra ajena introduce y modifica parte del vocabulario para sentirse a gusto con el texto. En nuestra antología recurre a menudo, por ejemplo, al léxico

²⁸⁰ VISCHER, Mathilde (2009), *op. cit.*, p. 38.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 41.

²⁸² *Idem.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 47: “La «poétique de traduction» est ainsi constituée de l’ensemble des traits qui laissent entendre la «voix traductive».”.

del agua que, aunque en la poética andaluza esté muy presente, suele multiplicarse en esta versión. Observemos pues el poema *¡Oh dicha!*:

<i>¡Oh dicha!</i> ²⁸⁴	<i>Oh joie</i>
<p>¡Oh dicha sin razón! ¿me serás tú constante?</p> <p>Puesto que todo lo que piensa olvida, puesto que lo sentido todo pasa, ¡oh dicha sin razón y sin sentido, sé tú constante!</p>	<p>Oh joie sans mélange, fidèle, me seras-tu fidèle ?</p> <p>Car tout ce que je pense aussitôt plonge dans l'oubli, car tout ce que je sens aussitôt glisse, roule, s'allume, s'évanouit sur les anneaux du fleuve d'hier à aujourd'hui.</p> <p>Oh joie sans mélange, fidèle, me seras-tu fidèle ?</p>

El traductor se siente cómodo con la simbólica del agua y con la metáfora que se hace del transcurso de la vida. Aunque el poema original no presenta ningún tipo de recurso que ilustre esta idea, Aubert adopta un procedimiento suyo. Toda la versión francesa gira en torno a la corriente del río con un léxico propio del movimiento: “plonger”, “glisser”, “rouler” y “les anneaux du fleuve”. En español solo se menciona la “imperturbabilidad” del tiempo.

Se observa también en estas traducciones una tendencia a insistir en temas que son importantes en la obra del ginebrino: la “soledad”, la “desgarradura” de la vida o el sentimiento de no ser uno mismo. En *Yo no soy yo* (ver p. 65), por ejemplo, Jiménez utiliza el desdoblamiento del “yo” lírico para expresar la inquietud de la muerte, mientras que Aubert insiste en su malestar frente a su desaparición. La repetición de la frase “Je ne suis plus tout à fait moi-même” alude a una preocupación muy frecuente en su poesía, pues siempre se ha identificado como hombre desconforme con su situación. Se aferra a esta idea para adueñarse del texto y para transformarlo en creación propia.

Encontramos una insistencia semejante en *¡Qué inmensa!* de Juan Ramón Jiménez donde recurre a la “desgarradura” para expresar su malestar: sufre de saberse tan pequeño en el mundo y frente a sí mismo. En seguida, el traductor se identifica a este sentimiento y opta por insistir en él. Ha vivido este desasosiego y lo conoce perfectamente. Con él la figuración de la “desgarradura” adquiere un aspecto redundante y sugiere la tonalidad del poema: la lamentación cobra importancia y resulta casi obsesiva.

La última faceta de la intertextualidad que destacamos aquí es la importancia de la creación lírica de Aubert. Los recursos y métodos utilizados para traducir a Machado y Jiménez son muy diversos y pertenecen a un conjunto de rasgos propios. Una vez transformado, el poema ya no pertenece al ámbito poético español, sino que es propulsado en la literatura suiza de la segunda mitad del siglo XX: las referencias y los referentes ya no son los mismos, las temáticas tratadas han evolucionado, incluso la manera de manejar ideas semejantes ha

²⁸⁴JIMÉNEZ, Juan Ramón (1958), *op. cit.*, p. 567.

cambiado. El público se muda y con él la intención poética. Asimismo, el resultado francés posee una intertextualidad que ora no solo depende del escritor, sino de un cúmulo de elementos que constituyen su ambiente literario.

La primera de estas marcas surge del conjunto de redes tejidas por el poeta entre su creación y su traducción. La coincidencia con temáticas tratadas por Machado o Jiménez acercan ambos tipos de creaciones líricas. Cuando Aubert estudia imágenes o metáforas que él mismo ya utilizó en sus versos franceses, el resultado es parecido. En *Y no es verdad*, por ejemplo, comprobamos una gran insistencia del dolor, que no era tan obvia en español. Él mismo se convierte en el interlocutor y sujeto principal del texto, mientras que en el original, Machado pierde importancia al filo de las estrofas. En dos obras del ginebrino –ambas con el mismo título: *La souffrance*– encontramos una representación bastante similar del “sufrimiento”. Veamos aquí un extracto de estos dos ejemplos:

<i>La souffrance</i> ²⁸⁵	<i>II – La Souffrance</i> ²⁸⁶
<p>Tu tiens nos cœurs en silence, tu brûles nos plus fines semences et nous ne savons pas pourquoi tu nous imposes ton inflexible loi.</p> <p>Tu tiens nos cœurs en silence, tu passes dans les jardins de notre enfance.</p> <p>Toi, Souveraine ! Bête parfois sanguinaire, tu viens ronger ce qui est beau sur notre planète aux doux roseaux.</p> <p>Tu viens ronger ce qui est beau sur notre corps et dans nos âmes, et nous ne pouvons nous défendre contre tes coups de pioche sauvages. [...]</p> <p>D’où nous arrive-t-elle ? De quel chemin ? De quel ciel ?</p> <p>Longtemps, nous nous interrogeons, longtemps, nous cherchons en nous-mêmes cet astre, toujours le même, qui domine notre mystère !</p> <p>Et toi, Souveraine, Bête parfois sanguinaire, tu tiens nos cœurs en silence, tu brûles nos plus fines semences.</p>	<p>Ton arme est un fer impassible. Contre lui, nous ne pouvons rien.</p> <p>Ton arme est un dard lucide jusque sur les nervures de nos peines les moins visibles.</p> <p>Toi, qui atteins toujours ton but.</p>

Tanto en la versión de Machado –o la francesa– como en estas dos obras de Aubert, el “sufrimiento” representa el destinatario de los versos. La relación del poeta con este malestar también ofrece semejanzas. El primer texto confiesa cierta sumisión a este tormento, calificado incluso de “souverain”. En la traducción encontramos también un “yo” lírico perdido y rendido

²⁸⁵ AUBERT, Claude (1962), *Pierre de touche*, Lausanne: Librairie Payot, pp. 20-21.

²⁸⁶ AUBERT, Claude (1968), *L’unique belladone*, Lausanne: Librairie Payot, p. 46.

al dolor que lo descompone. Aunque en las creaciones del ginebrino esta mansedumbre resulta más marcada, en *Y no es verdad* ya se siente un acercamiento importante a él. La insistencia en la figura del escritor “confuso” otorga mayor transcendencia a su estoicismo. En *Douleur je te connais* admite estar “embrollado” en sus sueños y “buscar a tientas” a Dios para hallar una respuesta. Asimismo, observamos en el primer ejemplo un procedimiento bastante similar. Aubert describe en las estrofas iniciales la esencia del “sufrimiento” y genera una duda en torno a su origen. Al final del poema confiesa la necesidad de descubrir esta aflicción y lo imposible que resulta su entendimiento. El conocimiento de su obra concede a la lectura de las traducciones un matiz suplementario: se generan más dudas en torno a esta dolencia.

La expresión del tiempo constituye otro de los componentes de mayor intertextualidad en sus traducciones: resulta un tema esencial y recurrente para nuestros dos poetas andaluces, pero también para Aubert. Encontramos un ejemplo significativo en el empleo de las campanas como imagen del tiempo que fluye –en *Meditaciones rurales* (ver p. 46) de Machado– o de la muerte que estremece, en el *Llanto de las virtudes* o en *Campos de Soria*. En sus adaptaciones al francés, el ginebrino retoma la idea original y a menudo la intensifica. Movido por su deseo de apropiarse el poema se aferra a elementos que él mismo utiliza. Veamos una de sus creaciones en la que las campanas también desempeñan un papel fundamental: *Le dard du temps*.

<p><i>Le dard du temps</i>²⁸⁷</p> <p>Les coups de cloche de trois heures de quatre heures, de minuit sur la poitrine de la ville et de l’homme.</p> <p>Les coups de cloche de la faim et de la soif Les coups de l’abatteur de bêtes les coups assassins qui font trembler la terre.</p> <p>Le coup de cloche de trois heures à la cadence régulière dans les chambres des villes où les amants se reconnaissent et croisent l’un contre l’autre leurs lèvres et leurs cheveux.</p> <p>Le coup de l’heure toujours le même qui taille dans nos bouches d’hommes l’amertume des souvenirs la frayeur de l’avenir qui taille aussi nos raisons d’être et l’écorce de notre chair.</p>	<p>Le coup du temps, le coup de cloche que nous n’altérons jamais que nous n’abolissons jamais comme s’il était un arbre dans le ciel un arbre invisible.</p> <p>Temps de la foudre, temps de l’heure l’homme est sans armes contre toi et seul comme un condamné dans une cellule criminelle.</p> <p>Pourtant il existe un monde des hirondelles, des poissons, des abeilles où la loi du temps est ailleurs et se confond avec la terre, l’eau, le ciel.</p> <p>Un monde où la couleur peut devenir la reine d’une seconde d’éternité.</p> <p>Un monde où la lumière donne le jour à la nuit et la clarté lunaire à la clarté solaire Un monde où l’étoile filante grimpe sur la vitre du poète.</p>
--	--

Observamos aquí dos imágenes empleadas también por Machado y Jiménez: primero las campanas que suenan para marcar el tiempo que pasa –forma de repiqueteo–, y luego las que retumban para anunciar la muerte de alguien. Las etapas de la vida se dibujan con el fluir las

²⁸⁷ AUBERT, Claude (1950), *Couleurs du Monde*, Paris: Librairie Les Lettres, pp. 17-18.

horas recordado por el tañido del campanario. Encontramos esta misma faceta de los carillones en *Meditaciones rurales* de Machado, donde el poeta se interesa por el *tempus fugit*.

<i>Meditaciones rurales</i>²⁸⁸	<i>Meditations rurales</i>
<p>[...] Pero ¿tu hora es la mía? ¿Tu tiempo, reloj, el mío? (Tic-tic, tic-tic...) Era un día (tic-tic, tic-tic...) que pasó, y lo que yo más quería la muerte se lo llevó.</p> <p>Lejos suena un clamoreo de campanas... Arrecia el repiqueteo de la lluvia en las ventanas. [...]</p>	<p>[...] Mais ton heure, est-ce la mienne ? Ton temps, horloge, est-ce le mien ? ... tic-tac, tic-tac, c'était un jour, ... tic-tac, tic-tac, qui passait, et ce que j'ai tant désiré, la Mort l'a déjà emporté.</p> <p>Une vague rumeur de cloches résonne au loin, bien loin, contre mes vitres la pluie tambourine. [...]</p>

Al darse cuenta de la brevedad de la vida el “yo” lírico pregunta a su reloj si sus horas son las mismas: pues teme la muerte que vendrá a buscarle. Se asocia incluso luego el “tic-tac” de las agujas al repiqueteo del agua en las ventanas, dando así un ritmo simbólico muy fuerte a los versos. Otro uso de la sonoridad de la campana –anunciadora del fallecimiento– aparece en este mismo *Dard du temps* mediante sugerencias. Cuando se mencionan los “coups de l’abatteur de bêtes” –las matanzas de los animales– sugiere también la muerte de los hombres. El golpe de la hora “tale la corteza de nuestra carne” y destruye al ser humano. Encontramos esta imagen también en varios poemas de nuestra antología: *Llanto de las virtudes...* y *Daba el reloj las doce...y eran doce*, por ejemplo.

<i>Llanto de las virtudes...</i>²⁸⁹	<i>Coplas pour la mort de don Guido</i>
<p>Al fin, una pulmonía mató a don Guido, y están las campanas todo el día doblando por él. ¡Din-dan! [...]</p>	<p>À la fin une pneumonie tua don Guido, et les cloches sonnaient tout le jour, ding-ding-dong, à la gloire de don Guido. [...]</p>
<i>Daba el reloj las doce... y eran doce</i>²⁹⁰	<i>Du chemin</i>
<p>Daba el reloj las doce... y eran doce golpes de azada en tierra... ... ¡Mi hora! –grité–... El silencio me respondió: –No temas; tú no verás caer la última gota que en la clepsidra tiembla. [...]</p>	<p>L’horloge sonnait douze coups, les douze coups de la pioche qui frappe la terre.</p> <p>- Mon heure, criai-je !</p> <p>Le silence me répondit :</p> <p>- Ne crains rien,</p> <p>Tu ne verras pas tomber la dernière goutte qui dans la clepsydre tremble. [...]</p>

²⁸⁸ MACHADO, Antonio (1965), *op. cit.*, pp. 143-144.

²⁸⁹ MACHADO, Antonio (1965), *op. cit.*, pp. 154-156.

²⁹⁰ *Ibid.*, pp. 35-36.

Llanto de las virtudes presenta a su vez campanas que tañen para anunciar un entierro, pero lo hacen durante todo el día en gloria de don Guido. Poseen pues un papel de glorificación importante para advertir del fallecimiento y recordar al difunto. En el segundo ejemplo, el motivo del reloj suena para dar la hora. De manera muy similar al “golpe” mencionado en *Le dard du temps*, el poeta insiste en el temor de la muerte y la capacidad del tiempo a indagar en el carácter efímero de nuestra vida. Comparando la resonancia de los segundos con los “golpes de azada en tierra”, el “yo lírico” relaciona directamente el tiempo a la muerte; el eco de las agujas asusta, ya que rememora la pala que excava la tumba.

La expresión de la eternidad en las creaciones de Claude Aubert resulta también interesante: sobre todo su captación del instante. Al igual que Juan Ramón Jiménez, el ginebrino siempre ha nutrido una preocupación por la muerte que lo ha llevado a buscar constantemente lo permanente en su obra, intentando detener el tiempo para trascender las fronteras de su vida. Su poema *L’instant* se aproxima al ya tratado *¿Te cojí?* del muguereño:

<p><i>¿Te cojí?</i>²⁹¹</p> <p>¿Te cojí? Yo no sé si te cojí, pluma suavísima, o si cojí tu sombra.</p>	<p><i>T’ai-je cueillie...</i></p> <p>T’ai-je cueillie ? Je ne sais si je t’ai cueillie... Plume si douce, ou si c’est ton ombre que j’ai cueillie...</p>	<p><i>L’instant</i>²⁹²</p> <p>L’instant vas-tu pouvoir le retenir avec tes yeux, avec ta voix avec chaque battement de ton cœur ?</p> <p>Lui, parfois un seul, un unique point d’or sur la plus avare tige d’herbe dans une cours de ville.</p> <p>Vas-tu pouvoir le retenir sur le couteau de ta vie ?</p>
---	--	--

En el primer ejemplo Jiménez intenta atrapar una pluma que simboliza el segundo de eternidad, mientras que el “yo” lírico del último intensifica esta tentativa multiplicando los “instrumentos de captura”: la vista, la voz o el latido del corazón. La confrontación de estos poemas demuestra una importante conexión temática entre ambos autores. Sin embargo, aparece una diferencia en la utilización de “cueillir” para traducir “coger”. Aubert podía optar por una multitud de verbos para expresar esta acción en francés, pero elige uno relacionado con el mundo vegetal. En realidad la mención del instante sobre un “avaro tallo de hierba” (“avare tige d’herbe”) en *L’instant* lo invita a usar un término menos genérico que en la versión española.

Este momento perenne buscado constantemente por ambos autores se manifiesta de nuevo en *Le dard du temps* de Aubert (ver pp. 79-80) y *La obra* de Jiménez (ver p. 64). En el primer ejemplo contemplamos un “mundo donde el color podía convertirse en la reina de un segundo de eternidad” (“Un monde où la couleur peut devenir la reine d’une seconde d’éternité”). El poeta encuentra lo inmutable en la naturaleza y en la belleza de los colores.

²⁹¹ JIMÉNEZ, Juan Ramón (1959), *op. cit.*, p. 1030.

²⁹² AUBERT, Claude (1950), *Couleurs du Monde*, Paris: Librairie Les Lettres, p. 52.

Describe un universo donde las horas no ejercen un papel destructor: un mundo interminable, donde tiene que “recoger” y “detener” el instante. La imagen empleada por el moguereno también remite a este anhelo, aunque lo consiga gracias a la poesía. Reflexiona sobre la importancia de su creación lírica. Dado el poco tiempo del que dispone –la vida que transcurre– debe conseguir su suspensión: menciona incluso que “cada minuto puede ser su eternidad”. Aubert debe hallarla en la tierra y Jiménez en su poesía. Asimismo, se crea un paralelismo en torno a este afán, aun con diferentes instrumentos.

Existen también algunos poemas que remiten directamente a creaciones auberianas. Ya sea por la forma, estructura, contenido o imágenes utilizadas, las marcas de esta intertextualidad son frecuentes y abren a reflexiones de inspiración poética: ¿son las obras del ginebrino las que han sido sugeridas por sus lecturas o coinciden simplemente en la manera de tratar el tema? Observamos una primera conexión entre *Les vieilles mains* y *Encuentro de dos manos* (ver p. 54).

<p><i>Les vieilles mains</i>²⁹³</p> <p>Les vieilles mains qui s'avancent telles des étoiles de mer vers les routes de l'air toutes tièdes de lumière.</p> <p>Ces servantes obscures de la terre des mousses et des fleurs des lumineuses serres où les violettes vivent en hiver leur mauve floraison.</p> <p>Les vieilles mains qui se souviennent de tous leurs pays d'autrefois et de l'archet d'un violon qu'elles caressaient entre deux doigts.</p>	<p>Ces tourterelles qui cachent dans leurs paumes d'invisibles douleurs à l'iris de l'œil.</p> <p>Ces chiennes fidèles du malade qui tremblent légèrement quand elles voudraient saisir le sourire d'un enfant.</p> <p>Les vieilles mains qui s'avancent telles des étoiles de mer vers les routes du soir bordant les cimetières.</p>
--	--

En ambos ejemplos los sujetos tratados son unas manos claras comparadas con estrellas –del mar en Aubert– y que caminan en busca de algo en la oscuridad. No obstante, en *Les vieilles mains* no se sugiere ningún encuentro amoroso entre ellas, *a contrario* de la versión Jiménez. A pesar de la publicación en 1953 de *Persiennes* y una posible anterioridad del poema juanramoniano, resulta imposible afirmar una inspiración por parte del ginebrino, pero sí una importante conexión: la antología de la que disponía era de 1959.

Otro ejemplo que reenvía directamente a la obra del poeta andaluz es *L'âme*, perteneciente a la antología *Pierre de touche* (1962).

<p><i>L'âme</i>²⁹⁴</p> <p>Que dire de ma fontaine qui chante sa propre cantilène.</p>	<p>Comment connaître mon fleuve et ses douleurs toujours neuves.</p> <p>Comment cueillir toutes les fleurs de ma si fugitive sœur.</p>
--	--

²⁹³ AUBERT, Claude (1953), *Persiennes*, Boudry-Neuchâtel: Editions de la Baconnière, pp. 49-50.

²⁹⁴ AUBERT, Claude (1962), *Pierre de touche*, Lausanne: Librairie Payot, p. 69.

Que dire de ma rivière qui coule lentement vers la mer.	Comment s'approcher de mon ombre alors que le jour est pénombre.
Que dire de ma forêt toute frissonnante de secrets.	Comment comprendre le cri de mon cerf sans abri ?

Esta creación remite –por el título y por la manera de tratarlo– a numerosos poemas del moguereno, pues resulta una de sus temáticas más estudiadas. Además Aubert relaciona su alma con fuentes, ríos y corrientes que también son a menudo empleadas por Jiménez. El “yo” lírico intenta comprenderla y, para ello, alude a elementos concretos de la naturaleza. Al igual que el universo, su espíritu está en constante evolución y por eso resulta difícil interpretarlo. Aunque lo alterable se ilustre con la corriente del agua y el fluir de las cosas, sigue siendo una incertidumbre para el poeta.

En poemas como *Joya* o *Introducción* observamos también esta idea de alma misteriosa que no se logra distinguir plenamente. Esta asociación con lo enigmático y con el fluir del agua parece generar imitaciones en la lírica del ginebrino. De hecho, la antología *Pierre de touche* fue publicada en 1962 y seguramente Aubert ya había estudiado por entonces a estos andaluces. Su visión y tratamiento del tema pueden por lo tanto haber sido influenciados por sus poéticas respectivas. Así como un escritor no renuncia a su faceta creativa a la hora de traducir obras ajenas, tampoco se desprende de la de lector. No sorprende pues que recurra al agua para ilustrar el tiempo o la existencia. En poemas como *L'âme*, *Source*²⁹⁵ o *L'oiseau de Damm-Tor*²⁹⁶, por ejemplo, la utiliza de manera muy semejante a la del moguereno. Tanto mediante metáforas de la vida que fluye o sinónimos de la muerte en la que se vierte nuestra energía, las formas del fluido se multiplican en sus más tardíos poemas. Observamos otro caso interesante en *Un songe* de la selección *Persiennes* (1952) donde se retoma la constante machadiana del valor “memorialístico” del sueño. Aubert dibuja un mundo onírico que hace “renacer los objetos en la trama de la historia” y que “cava los flujos de la memoria”. En sueños el lírico camina y vagabundea para reconstituir su pasado. Esta fantasía se convierte entonces en un espejo de la memoria poética.

Por último, esta antología presenta también homenajes interesantes respecto a la intertextualidad de los textos. Para demostrar su admiración e inspiración Claude Aubert compone poemas dedicados tanto a Machado como a Jiménez: *A Antonio Machado* en su selección *Persiennes* y la quinta parte de *Le passant* en *L'unique belladone*:

<i>A Antonio Machado</i> ²⁹⁷	
Poète, ta maison est nue ouverte aux ciels et aux nuages à la douleur que tu as bue.	Elles écoutaient un chant de pluie la pluie tranquille de tes poèmes, elles dansaient pour apaiser ta mélancolie, ton éternelle mélancolie de voyageur solitaire.

²⁹⁵ AUBERT, Claude (1962), *Pierre de touche*, Lausanne: Librairie Payot, pp. 35-36.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 73-74.

²⁹⁷ AUBERT, Claude (1953), *Persiennes*, Boudry-Neuchâtel: Editions de la Baconnière, pp. 41-42.

<p>Poète, ta fenêtre est dure comme le cristal de tes années. Poète, ton rocher est pur et ta mort est revenue comme un rayon de miel caresser nos prunelles.</p> <p>Alors que des petites filles dansaient dans ta chambre, dansaient comme des hirondelles dans Ségovie immobile où ton sourire toujours brille.</p>	<p>Poète, ta maison est claire comme la neige et les ailes des cigognes qui nichent sur les vieilles tours de Ségovie.</p> <p>Poète, tu dors sur l'oreiller de nos douleurs comme un navigateur qui a guidé sa barque à travers les bourrasques.</p>
--	--

Este primer ejemplo presenta una dedicatoria –inmediatamente expresada en el título– que demuestra un reconocimiento al escritor andaluz. El ginebrino confiesa pues su admiración al trabajo de otro poeta gracias a una creación personal, inspirada en la obra del difunto. Agradece la labor del español subrayando sus cualidades y virtudes. Destaca, por ejemplo, su estoicismo, su agradable melodía, su melancolía y, por supuesto, su liderazgo. Frente a la desaparición de un amigo y compañero, Aubert añora su pluma. De hecho, la presencia de este texto inmerso en una selección suya, demuestra que el sevillano constituía para él una verdadera fuente de inspiración.

Tout en haut chante l'oiseau es el segundo ejemplo mencionado que pertenece a la sección de poemas *Le passant* de su florilegio *L'unique belladone*. Observémoslo aquí confrontando la versión española con la traducción de nuestra antología:

<p>V – <i>Tout en haut chante l'oiseau</i>²⁹⁸ (Juan Ramón Jiménez)</p> <p>Tout en haut chante l'oiseau tout en bas chuchote l'eau.</p> <p>Tout en haut, à l'horizon, Dieu est devenu un Incendie vermillon.</p> <p>Tout en haut, posé sur une bague de rosée l'oiseau Le salue.</p> <p>Et nous, qui sommes-nous entre tous nos colliers de visages ?</p>	<p><i>Canción (álamo blanco)</i>²⁹⁹</p> <p>Arriba canta el pájaro, y abajo canta el agua. Arriba y abajo, se me abre el alma–.</p> <p>Mece a la estrella el pájaro, a la flor mece el agua. –Arriba y abajo, me tiembla el alma–.</p>	<p><i>Chanson</i></p> <p>Tout en haut chante l'oiseau, tout en bas glisse l'eau.</p> <p>Tout en haut et tout en bas une mélodie ouvre mon âme.</p> <p>L'eau berce la fleur, L'oiseau est bercé par l'étoile.</p> <p>Tout en haut et tout en bas, Oh comme elle tremble, mon âme...</p>
---	---	---

Aubert presenta de manera cristalina el influjo del moguereño en su obra: sus versos remiten de forma explícita a un poema de Juan Ramón Jiménez titulado *Álamo blanco*. En el primer ejemplo propone una traducción del original, pero no tan rigurosa como en nuestra antología. Los dos textos franceses evidencian una correspondencia en la primera estrofa: traducción literal de la primera frase española. Sin embargo, se desarrolla una diferencia notable entre ambas respecto a la segunda sentencia de la *canción*: una vez se sustituye “cantar” por

²⁹⁸ AUBERT, Claude (1968), *L'unique belladone*, Lausanne: Librairie Payot, p. 16.

²⁹⁹ JIMÉNEZ, Juan Ramón (1959), *op. cit.*, p. 1046.

“chuchoter” y otra por “glisser”. A partir de entonces, ya nada coincide. El ginebrino solo explota del inicio la obra para desarrollar una nueva interpretación del tema y por eso no todas las ideas e imágenes del *Álamo blanco* se reproducen en el resultado final. Este extracto de *Le passant* constituye pues una creación a partir de un verso inicial que parece entusiasmarle: una confesión de inspiración para no “robar” su idea. Su honestidad intelectual le obliga a documentar su propósito, aunque su propuesta definitiva difiera de la española.

5. Recepción y crítica de la antología

Un capítulo importante se abre al analizar la recepción y la crítica de la obra de Claude Aubert. Esta antología poética fue terminada el 15 de octubre de 1968, si confiamos en la firma y fecha indicadas por el autor. La versión original de la selección consta de 142 poemas, divididos entre 18 autores, para un total de 163 páginas: las traducciones aparecen sin los textos españoles y de forma dactilografiada. Su servidor realizó un trabajo de edición a partir de algunas pistas bibliográficas y sobre todo, por medio de investigaciones personales de las anteriores a la suya. Esta antología es la más reciente de una serie de versiones “casi olvidadas” en las bibliotecas de Ginebra y de Lausana. En otros ejemplares hojeados para este estudio no se mencionan ni fechas de escritura, ni referencias bibliográficas e incluso presentan algunas erratas modificadas en ésta.

En la introducción de su trabajo, el poeta establece un repertorio de publicaciones suyas e incluso algunos proyectos en curso: creaciones líricas como *Pierre de Touche*, *L'unique belladone*, *Paysages* o *Terres de cendres* y traducciones como *La Serrana* (de José Herrera-Petere). El ginebrino también menciona que recibió el apoyo “financiero y moral” de la Fundación Pro-Helvetia de Zurich (“Cet ouvrage a pu être réalisé grâce à l'appui moral et financier de la Fondation Pro-Helvétia/Zürich”) para elaborar su antología: referencia algo enigmática puesto que se desconoce la esencia y el importe de la ayuda. Dicha fundación –de derecho público y subvencionada por la Confederación– se ocupa esencialmente de proyectos artísticos que contribuyen a intercambios en Suiza y hacia el extranjero. Mediante subsidios anima este tipo de creación y contribuye al desarrollo cultural de las ciudades y los pueblos suizos³⁰⁰. Aubert benefició entonces de una beca para emprender la traducción de los poetas españoles.

³⁰⁰ La definición de la Fundación ha sido consultada sobre Internet, el 23 de diciembre de 2014 (13h), en: <http://www.prohelvetia.ch/LA-FONDATION.6.0.html?&L=3>, texto original:

« La Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia
A notre propos : La Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia est une fondation de droit public entièrement financée par la Confédération. Elle agit de manière subsidiaire, c'est-à-dire en complétant l'encouragement de la culture qu'assurent les cantons et les communes. Pro Helvetia s'occupe de projets de portée nationale.
Ce que nous faisons : Sur mandat de la Confédération, Pro Helvetia encourage la création artistique en Suisse, contribue aux échanges culturels à l'intérieur du pays, soutient la diffusion de la culture suisse à l'étranger et s'engage en faveur de la médiation culturelle. Elle décide en toute autonomie des soutiens qu'elle accorde.
Comment nous travaillons : Pro Helvetia soutient des projets de différentes manières: sur la base de requêtes, par le biais de son réseau de centres culturels et de bureaux de liaison à l'étranger, dans le cadre de programmes propres, par du matériel d'information et de promotion. »

No obstante, este subsidio fue exclusivamente consentido para la investigación y no para la publicación del trabajo –dos fases bien distintas, y consecuentemente desiguales en cuanto a presupuestos–, explicando así que la antología no haya sido editada. Analizar e investigar la acogida de la obra resulta entonces difícil ya que no fue realmente difundida. En algunas versiones anteriores ubicadas en la Biblioteca de Ginebra encontramos comentarios y correcciones que no corresponden a la caligrafía del ginebrino. A falta de mayor investigación acerca de la identidad de estos correctores, se supone que Aubert hacía releer sus traducciones a amigos o familiares hispanohablantes. Dichas notas presentan únicamente aspectos lingüísticos, pero no constituyen nunca apreciaciones de los textos. Asimismo, esta primera recepción “íntima” carece de valor respecto a la acogida mencionada en este capítulo: los textos han sido leídos por algunos/as relectores, pero no ofrecen críticas.

En margen de esta transmisión “privada” del volumen podría surgir una más amplia en el ámbito científico. Desde 1988, se puede consultar un fondo de archivo titulado *Papiers Claude Aubert* en la BGE que consta de todo su legado: correspondencia, documentos biográficos, florilegios y traducciones del autor. También encontramos toda una serie de diarios en los que desvela ciertas concepciones inéditas de su lírica. Esta documentación permite una aproximación importante y facilita la consulta conjunta de su trabajo. No obstante, a pesar de esta valiosa fuente de información, no existe referencia alguna a nuestra antología en ninguno de los registros de investigación. Resulta pues imposible descifrar cuál fue la recepción de esta obra en el mundo académico puesto que nadie ha publicado nada al respecto. Resultaría interesante estudiar directamente el registro de consultación del documento en las bibliotecas de Lausana y Ginebra, primero, para comprobar el número de consultas, y luego, contactar a dichos investigadores e interrogarlos sobre sus lecturas de la selección. Frente a la complejidad de dicha empresa –tanto desde un punto de vista administrativo como logístico– y ante la escasa certeza de obtener resultados, nos remitiremos aquí a la única recepción escrita, a saber la nuestra. Esto no significa que no existan otros estudios de la “constelación” de Claude Aubert, sino que este trabajo ofrece la única lectura comentada de la antología. Solo esta tesina deja una huella en la investigación sobre el traductor-poeta. Nuestra evaluación del proyecto engloba pues la totalidad de la recepción conocida a día de hoy de esta obra del ginebrino.

Conclusión: a modo de evaluación

Aunque solo sea de forma personal es importante evaluar el trabajo del poeta-traductor ya que no se han podido estudiar otras apreciaciones. A pesar de carecer de la autoridad suficiente para criticar y valorar la realización de Claude Aubert resulta una etapa necesaria. El carácter inédito de esta ambiciosa obra ha impedido pues, un análisis de los diferentes comentarios y nos obliga a emprender uno personal.

Como consecuencia igualmente de esta no publicación encontramos un problema de finalización del trabajo: pues resulta difícil afirmar que esta versión sea definitiva. Aun siendo ésta la última disponible, quizás el traductor la considerase inconclusa o le faltasen aun relecturas, suyas o de tercios. Asimismo, intentaremos apreciar la antología en su forma actual –esté o no conclusa– y con nuestro único y subjetivo dictamen de una obra que parece haber sido olvidada, tanto por los críticos como por los expertos de la poesía auberiana.

Organizaremos nuestra evaluación en tres etapas. La primera presentará una impresión de la antología previa al análisis, tanto desde el punto de vista estructural como temático. Luego, indagaremos en la sensación posterior al estudio de los textos, o sea una evaluación del trabajo del traductor. No obstante, puesto que la antología se compone de 17 autores –y que nuestra lectura no se ha restringido a Machado y Jiménez–, nuestra valoración englobará la totalidad de la interpretación, y no únicamente los dos andaluces aquí mencionados. Para terminar la apreciación de la “constelación” procederemos a un comentario final, ulterior incluso a esta investigación. Mediante estas tres fases, intentaremos dibujar un dictamen general del trabajo que –aun personal y subjetivo– disponga de varias facetas críticas y no se restrinja a una valoración sensible de la traducción.

Al emprender la lectura de una antología inédita de más de 150 páginas, la primera impresión siempre es positiva y sobre todo excitante. Descubrir al filo de las páginas poemas en francés totalmente desconocidos, donde a veces algún título recuerda remotamente versos de Machado, Jiménez, Hernández o Aleixandre, procura una gran satisfacción y cierto entusiasmo. Poco a poco como lector –aunque poco conocedor de esta lírica española–, uno se emociona con la idea de publicar alguna vez un trabajo ajeno y de tanta transcendencia como lo es una “constelación” realizada por un escritor del renombre de Claude Aubert. Al tiempo que hojeaba sus obras, iba percatando la importantísima tarea que tenía delante e iba creciendo un sentimiento de admiración por un traductor desconocido.

Aún antes de analizar los textos, impresiona la ambición del proyecto: parece osado pretender aunar en una sola voz a más de quince poetas, sobre todo cuando tres de ellos (Nicolás Guillén, Pablo Neruda y Vicente Gerbasi) pertenecen a otra literatura que la española. Traducir a un autor supone un trabajo de estudio previo considerable, cuanto más cuando remite al ámbito lírico. Asimismo, al multiplicar el número de escritores también incrementa la labor de documentación preliminar. El proyecto resulta aún más complicado cuando se ha adquirido conocimientos de la lengua de manera autodidacta, y sin otra formación que la de sus lecturas.

Tampoco dispone de obras de referencia que le permitan informarse sobre traducciones de estos autores o compararlas ya que todas son contemporáneas o poco anteriores. A sabiendas de todos estos aspectos, crece en el lector de la antología cierto temor respecto al resultado final y a su calidad.

Después de haber recopilado todas las obras originales, resultó necesario documentarse sobre el ginebrino y descubrir su propia creación lírica. Una vez terminada esta fase de preparación, emprendimos la lectura de la “constelación” de poetas. La primera impresión que surge de esta ojeada se tiñe de decepción. De hecho, observamos rápidamente que Aubert no ha querido –o logrado– traducir ni la estructura externa, ni la forma, ni las rimas y ni las estrofas de los poemas. Siendo Machado y Jiménez grandes trabajadores de la lengua esperábamos encontrar en las versiones francesas más rigor métrico. El ginebrino no parecía haberse interesado por este aspecto de la lírica al que conferíamos mucha importancia. Otorgó mayor transcendencia a otros rasgos formales. Aunque más tarde no lo fuera, parecía esta un primer aspecto negativo que poco a poco se fue disipando. Aprisa advertimos que era esencial desprenderse de esta convicción y comenzar a apreciar los textos por sus otras cualidades: entre otras, la gran “poeticidad” de sus versos.

En efecto, todas las traducciones funcionan por sí mismas y constituyen realmente una selección de obras francesas que no necesita ninguna versión original para ser entendida. Aubert ha logrado “crear” en su propia lengua partiendo de textos ajenos y extranjeros. A pesar de su forma casi siempre libre, su obra se muestra logradamente poética. Debido seguramente a su anterior elección y a su identificación con los asuntos tratados, el florilegio cobra coherencia al filo de las páginas. Asimismo, el lector descubre un conjunto homogéneo: temáticas, poemas y poetas coherentes y complementarios. Pese a la gran diversidad de autores, el traductor logra captar las singularidades de cada uno y producir luego una sola voz poética. La lectura de la totalidad del poemario muestra una unidad lírica que procede directamente del antólogo. Consigue pues impregnar los versos de su propia huella. Sin conocer aún los textos castellanos, la antología funciona y agrada por su cohesión y su carácter altamente poético.

Una vez terminada esta primera lectura fue necesario emprender una ojeada de las composiciones originales. A pesar de que sobresaltasen títulos y símbolos que recordaban la versión francesa, la selección se mostraba muy distinta. Primero debido a separaciones mucho más marcadas entre los autores: estructuras variadas, rimas desiguales, campos léxicos opuestos y, sobre todo, numerosas plumas. Sin la traducción del ginebrino resultaba más difícil asociar las obras: los temas no son todos iguales, la manera de tratarlos también difiere y además no se puede recurrir a rasgos cronológicos, ni geográficos para englobarlos. La antología española no presenta pues la misma coherencia que las traducciones y sorprende por su elección. Como afirma en su prólogo, procuró “verter” obras que conseguía adaptar al molde de su lengua y con las que se identificaba. Por eso, al leer la colección castellana se puede echar en falta títulos como *Anoche cuando dormía* o *Caminante no hay camino* de Antonio Machado y por supuesto

El mar lejano de Juan Ramón Jiménez. Tampoco parece completa la lista en cuanto a la lista de poetas hispánicos de su época. Para ello, faltarían nombres como Lorca o Borges, por citar algunos, y evidentemente algún eje central que agrupe todos los versos escogidos. De hecho, en esta antología el núcleo es Claude Aubert. Sin su figura –y obviamente su tarea– esta recopilación no tendría suficiente envergadura. La “constelación” nace realmente de la traducción del conjunto de textos. En cuanto a antología poética, resulta pues más interesante la francesa, debido al desarrollo de una voz única que parece aunar los poemas.

Por último, quedaba comprobar la calidad de la antología en cuanto al logro de su traducción. Aunque sus poemas formasen un acertado florilegio no significa necesariamente que el proceso de transformación fuera bueno. Para comprobarlo fue necesario iniciar una lectura en paralelo de las obras: primero del original y luego del francés, iniciando ya un primer análisis y una crítica personal. Ésta resultó más lenta que las anteriores y empezaron a surgir algunas interrogaciones: elecciones extrañas, cambios de símbolos voluntarios, supresiones de versos, agregaciones de estrofas que parecían innecesarias, etc. Al filo de esta detenida ojeada emanó el propio traductor: en función de sus decisiones y realizaciones se aprende a conocer a Claude Aubert. Más allá de lo que mostraba la colección francesa, la confrontación de los textos lo exhibe realmente, pues el lector está enfrentado a los mismos problemas que él. Comenzamos entonces a admirar su trabajo: cuando uno trata de mejorar la obra ajena, realiza la dificultad que supone su tarea. Evidentemente, como en toda traducción, existían algunas imprecisiones o giros malogrados que podían haber sido evitados, pero fueron tan escasos en comparación con los aciertos que quedaron en un segundo plano.

Aubert consiguió ajustar y reproducir imágenes y símbolos característicos de obras ajenas en un molde de lengua que, además de ser francés, es el suyo. Se apropió perfectamente poemas diferentes de los de su propia creación, con la simple presencia de su voz lírica: la sencilla lectura de los *Papiers Claude Aubert* demuestra esta gran similitud. Mediante algunos cambios léxicos, estructurales y a veces rítmicos, el traductor logró mantener la esencia de los textos originales. Asimismo, aunque en un principio la pérdida de las rimas, de las estrofas y de la regularidad parecía un aspecto perjudicial de esta antología, su trabajo alcanza convencer de otra visión poética. En el caso de estos autores contemporáneos, existen otros rasgos más importantes que la forma y nuestro antólogo lo ha entendido al emprender su tarea. Siendo él mismo un poeta libre, prefirió conservar su molde de escritura y adaptarlo a estos versos.

En realidad, en esto consiste la traducción literaria: no se trata de reproducir literal- y esquemáticamente poemas o textos extranjeros, sino que deben constituir una obra en sí. Ésta debe ante todo funcionar en su nueva lengua, pero también transmitir lo más importante de la versión original, ya sea su ritmo, su forma, su estética, su temática, su léxico, etc. De este modo, resulta necesario para el traductor leer y comprender los versos, analizarlos y extraer de ellos su esencia, para luego expresarla en su nuevo idioma. No importa pues que la configuración sea totalmente diferente, si ésta no era su principal virtud o intención. Tampoco importa que el

léxico sea distinto, mientras conserve sus imágenes y símbolos. Son muchas las virtudes de la poesía y por eso existen miles de maneras de entenderla y traducirla. En definitiva, esta antología resulta pues –a mi humilde parecer– una lograda y completa traducción de escritores contemporáneos y, sin duda, un buen ejemplo de la diversidad que enriquece este ámbito literario. De una multitud de autores españoles y latinoamericanos surge una sola voz poética que los engloba a todos. Con algunas correcciones y relecturas, esta “constelación” podría llegar a ser un modelo interesante y sobre todo, podría convertirse en una de las obras auberianas más logradas, porque es lo que es: una gran obra lírica de Claude Aubert.

Anexos

En guise d'introduction³⁰¹

Je me plais à présenter ici, quelques poètes espagnols, d'abord des modernes, puis des contemporains. Enfin, au dernier chapitre, trois poètes sud-américains actuels ; ceci, sans avoir tenu compte au cours de mon travail, d'aucune hiérarchie littéraire déjà établie.

En effet, un peu comme un écolier qui serait perpétuellement en vacances, ou alors une truite furtivement brillante, aimant à se laisser couler dans les bords capricieux d'un torrent, j'ai ouvert une digue à ma plus libre intuition. De ce seul fait, probablement que certains spécialistes en la matière, trouveront, (s'ils me lisent...) que mon « chef-d'œuvre » offre des lacunes et surtout des lagunes pleines de trous...

Par exemple, pourquoi un grand poète moderne, Federico García Lorca, n'y figure-t-il pas ? ... et j'en passe.

C'est tout simplement, parce que je ne suis parvenu à adapter, c'est-à-dire à faire couler dans un bon moule d'expression française, que des poètes avec lesquels j'ai pu lier, bien entendu au travers de leurs œuvres, ce que l'on pourrait appeler : un pacte d'amitié sensible, une entente tacite d'assez longue durée.

J'admets, en dévoilant soudain, quelques nuances de mon secret, que l'œuvre d'un poète authentique, quelque soit du reste sa nationalité, est pareille à un vin de haute classe. Donc, avant d'en parler, faudrait-il en tout cas oser la goûter, la laisser devenir gourmandise rare, rubis, goutte d'or sombre sur son propre palais. Du palais, on en viendra à l'âme, et de celle-ci à son aveuglant soleil diurne ou nocturne.

Donc, mes poètes espagnols, ceux que j'ai adaptés avec amour et joie, restent un peu, c'est horriblement égoïste... ma propriété. Avant de les avoir lus, puis relus, enfin mis en accord avec certaines exigences de notre difficile langue française, avare et précise, Elle, je les avais déjà bus à petits traits, il ya de ça quelques années, lorsque je me baladais sur les superbes et lumineux chemins d'Espagne.

Là-bas, les sources de la poésie remontent jusqu'au lointain haut Moyen Age, à l'époque rude et à la fois paradoxalement languide et voluptueuse, où Arabes, Juifs et chevaliers chrétiens, ne cessaient de se combattre entre eux, et à d'autres moments, s'ébattaient dans de subtils patios fleuris, parmi le règne de l'Amour courtois, qui devenait alors une Science respectée et très écoutée. Epoque aussi, où la poésie gagnait les grandes voies de communication sur les places publiques le peuple bigarré et bien vivant, échangeait des nouvelles bouche à bouche, se racontait le contenu des vieux romanceros de guerre ou d'amour.

Ces diverses sources d'une poésie tant aristocratique que populaire, ce *Cancionero miraculeux* existe encore d'une façon émouvante dans la poésie espagnole moderne et contemporaine.

Après cette digression nécessaire, je reviens à mes moutons, et j'ajouterai simplement que le choix que j'ai tenté de mettre au point, à ma seule manière, début par deux grands poètes, très considérés actuellement sur le sol ibérique, Antonio Machado et Juan-Ramón Jiménez, (prix Nobel de littérature, 1956).

Antonio Machado, son œuvre commença à poindre comme un épi de blé frais, tout au début de notre siècle. Très modeste durant son existence de professeur de lycée de province, il fut plutôt ignoré de son vivant. Maintenant, sa poésie cordiale et profonde, à ras d'un vrai peuple, à la mesure de toutes ses souffrances et de ses joies ; prophétique, car elle sut annoncer bien avant son éclatement, le drame de la guerre civile 1936-39, a en Espagne comme dans toute l'Amérique latine, plus de lecteurs attentifs qu'on ne pourrait le supposer. Donc Antonio Machado, je tiens à faire découvrir ou redécouvrir son génie, à mes lecteurs.

Quant à Juan-Ramón Jiménez, son contemporain ou presque, il exprime une autre voix de l'Espagne éternelle, celle du Chant intime d'une âme andalouse, aux milles diaprures délicates.

Pour les poètes contemporains que j'ai choisis, certains sont encore, ou furent des exilés politiques. Mais tous portent en eux, le drame moral et simultanément charnel de leur terre bien-aimée. Ils le dégagent parfois avec tristesse, quoique toujours avec noblesse.

Je tiens à le répéter, j'ai ajouté au dernier chapitre de ce livre, trois poètes sud-américains, l'un représente Cuba, l'autre le Chili, un autre encore le Venezuela. Bien que participant à d'autres courants lyriques et spirituels, ils écrivent néanmoins en castillan pur, et leur art s'intègre universellement, dans la tradition de la poésie espagnole de toujours.

³⁰¹ Breve introducción general de la obra inédita de Claude Aubert, en: AUBERT, Claude (1968), *Une constellation de poètes espagnols modernes et contemporains. Trois poètes sud-américains contemporains*, La Capite/Vésénaz.

Chapitre I: Antonio Machado (1875-1939)³⁰²

La profondeur de la pensée d'Antonio Machado, la finesse de son émotion le situent d'emblée à la source du lyrisme espagnol moderne et contemporain. Si l'on veut comprendre et aimer l'âme de l'Espagne, on ne peut l'ignorer.

Il est né à Séville, mais c'est à Madrid qu'il passe une grande partie de son enfance et de son adolescence. Il y fait son baccalauréat en lettres et philosophie, entre à l'université, où il obtient un doctorat en philologie. Pensionné par le gouvernement de son pays, il part pour Paris. Antonio Machado, authentiquement espagnol, d'esprit et de caractère, retourne bientôt dans sa terre natale. Durant son existence humble et obscure, il est professeur de français, aux lycées de diverses villes de province : Soria, Baeza, Ségovie, Jaén, etc.

Sur les terres calcinées de Vieille Castille, à Soria particulièrement, sa poésie s'affirme, devient grave et mesurée, s'attache à exprimer, dans des vers d'une lucidité merveilleuse, mélancolique et sereine, l'âme du peuple castillan ; les paysages immenses, rouges, ocrés, mauves, traversés de rares cours d'eau et de sierras pelées ; son amour pour le crépuscule et le chant plaintif des peupliers, le long du fleuve, le Douro. Il évoque aussi, dans d'autres vers nostalgiques, les blessures de sa vie amoureuse.

En 1932, il est nommé professeur de littérature française à l'Institut Calderón de Madrid, et membre de l'Académie royale des lettres espagnoles. Pendant la guerre civile, il prend parti pour les républicains. Finalement, pauvre et malade, il gagne la France avec d'autres exilés, où il meurt, à Collioure, en 1939.

Ses œuvres complètes ne furent publiées qu'après sa mort, pour la première fois en 1940, édition Seneca, Mexico.

La poésie d'Antonio Machado, contribua avec une rare délicatesse et beaucoup de passion contenue, à la renaissance spirituelle de l'Espagne. Machado fit partie de cet important mouvement artistique, littéraire et philosophique, appelé : Génération de 1898. Mouvement qui groupa des écrivains aussi importants que Unamuno, dont il fut l'ami, José Ortega y Gasset, Azorin, etc.

En 1966, José María Castellet, dans son Anthologie – *Un quart de siècle de poésie espagnole* – a écrit :

« Avec la remise en valeur du contenu humain du poème, Machado ouvre des horizons à la future poésie espagnole, et il ne craint pas d'introduire dans la texture de celle-ci : le langage parlé, le dialogue ouvert. La figure d'Antonio Machado croit de jour en jour. Sa valeur intellectuelle, son honnêteté, et surtout l'exactitude de ses prédictions au sujet de l'avenir de la poésie, l'ont situé comme un maître indiscutable, et toute sa pensée comme sa sensibilité dominant la poésie espagnole de ces dernières années. [...]

Chapitre II: Juan Ramón Jiménez (1881-1958)³⁰³

Juan-Ramón Jiménez naquit à Moguer, petite ville d'Andalousie, située sur l'estuaire du rio Tinto, dans la nuit de Noël 1881, et mourut à Porto-Rico, îles des Antilles, le 29 mai 1958. En 1956, quelques jours avant le décès de son épouse, Zenobia Camprubi de Jiménez, femme de lettres au talent délicat, traductrice en langue castillane, de l'œuvre du poète indien Rabindranath Tagore, Juan-Ramón Jiménez obtint le prix Nobel de littérature.

Si Antonio Machado a mis en relief l'âme fière, virile et douloureuse de l'homme des sierras et bourgades de la Vieille-Castille, Juan-Ramón Jiménez a évoqué avec une rare sensibilité d'âme, les êtres, les animaux, les plantes, les fleurs, toute la gamme des couleurs et des senteurs de son Andalousie natale, l'attachement de ses indigènes aux dieux lares, leur culte et leur amour pour la beauté.

La mort, secrète ou sereine, reste perpétuellement ancrée comme une obsession, dans le cœur des Andalous. Elle rôde, invisible, dans les patios fleuris. Ce poète a su se familiariser avec elle.

A propos de son enfance, il a écrit dans son Journal intime, quelques pages révélatrices: « Mon père était castillan et avait les yeux bleus; ma mère est andalouse et a les yeux noirs. La blancheur merveilleuse de ma petite ville de Moguer, protégea mon enfance dans une vieille demeure aux grands salons endormis, aux patios verts. Je détestais les visites, les églises me faisaient peur. Mon plus grand plaisir consistait à rêver et à me promener dans le jardin. »

³⁰² Presentación de Antonio Machado en la obra inédita de Claude Aubert, en: AUBERT, Claude (1968), *Une constellation de poètes espagnols modernes et contemporains. Trois poètes sud-américains contemporains*, La Capite/Vésenaz.

³⁰³ Presentación de Juan Ramón Jiménez en la obra inédita de Claude Aubert, en: AUBERT, Claude (1968), *op. cit.*

Enfance innervée de méditations, qui se développe en communion avec une nature généreuse et exubérante, celle typiquement de Moguer. L'amour et la vénération de ce poète pour sa mère, se feront jour dans ses premiers vers, publiés pour la première fois à Madrid, autour de 1900, dans deux recueils intitulés: *Ninfeas* et *Ames de violette*.

Etudes peu goûtées au collège des Jésuites, à Porto Sainte-Marie, près de Cadix. Après, il entre à l'Université de Séville, pour y faire son Droit. Echec, abandon. Premières manifestations d'une maladie d'origine nerveuse, dont il souffrira toute sa vie.

En 1900, part pour Madrid. Premiers contacts avec les cénacles littéraires, publie dans plusieurs revues, articles et poèmes. Rechute. Va se soigner dans un sanatorium en France, près de Bordeaux. Revient à Madrid, où il continue à se soigner. Publie: *Rimes*, *Arias tristes*, *Jardins lointains*, *Paroles romantiques*, *Oublis*. Commence un Journal intime, 1905. Retour à Moguer, 1907; dans la paix des champs, tout en gardant des contacts d'amitié spontanée avec le peuple de sa petite ville, Juan-Ramón Jiménez recommence à écrire, cette fois-ci en prose poétique. Il entreprend la composition d'un livre lumineux: *Platero et moi*. Platero est un ânon andalou, au poil frisé et argenté. Cet ânon devient au cours d'un récit charmant, l'ami intime, le parfait confident du poète.

Dans ce livre, qui sera à juste titre considéré plus tard comme un chef-d'œuvre, le poète et son ânon cheminent paisiblement à travers le paysage corail et indigo foncé, tant il est aveuglant, de l'Andalousie de Moguer ; se communiquent leurs impressions sur une succession de rencontres imprévues, les nuances de chaque saison, et ainsi, lient connaissance avec une petite fille rêveuse, un vieux docteur de campagne, philosophe sage, et s'émerveillent, lors du passage d'une comète. Voici sur quel ton, ils s'entretiennent:

La lune

« Platero venait de boire deux gorgées d'eau étoilée dans le puits de la basse-cour, et revenait à pas lents vers l'écurie, un peu distrait parmi les hauts tournesols. Je l'attendais devant la porte, nonchalamment étendu contre le vantail de chaux, enveloppé dans les senteurs tièdes des héliotropes.

Sur le petit toit humide encore des molles brumes de septembre, la campagne lointaine dormait, et de temps en temps, je percevais la puissante haleine des pins. Un grand nuage noir, pareil à une gigantesque poule qui aurait perdu un œuf d'or, posa la lune sur une colline. Je lui récitais une strophe d'un poème italien.

Platero la regardait fixement, et secouait avec un petit bruit dur et doux à la fois, une oreille. Il me regardait absorbé, et secouait l'autre. »

La première édition complète de *Platero et moi* est sortie de presse à Madrid, en 1917. Depuis, ce livre a fait peu à peu le tour du monde, et a été traduit dans presque toutes les langues. Au moment de la parution de *Platero*, un grand ami de Juan-Ramón Jiménez, le philosophe José Ortega y Gasset écrit : « Je ne peux rencontrer sur mon chemin ces petits ânes espagnols, si archaïques, si racés, sans penser qu'il réalisent le plus ardent désir du grand Juan-Ramón Jiménez, au moment où il préparait l'édition illustrée de *Platero et moi*, livre merveilleux, à la fois simple et exquis, humble et stellaire. »

Retour du poète à Madrid, « Résidence des étudiants », activité dans l'édition. Amitié féconde avec les écrivains Ramón Gómez de la Serna, Antonio Machado. Fiançailles avec Zenobia Camprubi. Devient un des animateurs du mouvement moderniste, qui propose une refonte complète du vocabulaire poétique. Fait la connaissance de Rubén Darío, diplomate et poète, originaire du Nicaragua. Voyage aux Etats-Unis, où il se marie avec Zenobia Camprubi. Une de ses plus importantes créations, *Le Journal d'un poète récemment marié*, relate l'expérience de ce périple, la vision d'êtres perdus dans de titaniques cités. L'acier, le béton armé, le puritanisme, la maison du grand Edgard Poë, et puis des retours, des élans de nostalgie ramènent son âme vers Moguer, poèmes purs, au dessin harmonieux, ferme et dépouillé.

Après son retour des Etats-Unis, les nouvelles concernant les événements extérieurs de son existence se raréfient. Fatigué de la vie mondaine, il se retire du monde en plein Madrid, créé volontairement entre ses amis et lui, un mur de solitude. Ses *Sonnets spirituels* furent publiés en 1914, *Été* en 1915, *Le Journal d'un poète récemment marié*, en 1916.

En 1936, la guerre civile l'arrache violemment à sa patrie que ses yeux ne reverront plus. A partir de ce moment, sa vie ne sera qu'une succession de déplacements : Buenos-Aires, New York, Porto-Rico, Cuba, La Floride, etc. C'est en Floride qu'il recommence à écrire. Sa dernière œuvre: *Animal de Fondo* ou *Animal des profondeurs*, paraît à Buenos-Aires, en 1949.

En 1951, les Jiménez s'installent définitivement dans l'île de Porto-Rico. Il est mort là-bas, le 29 mai 1958.

[...]

Bibliografía

Antología inédita

AUBERT, Claude (1968), *Une constellation de poètes espagnols modernes et contemporains. Trois poètes sud-américains contemporains*, La Capite/Vésenaz.

Bibliografía literaria

ALBERTI, Rafael (1961), *Poesías completas. Con un índice autobiográfico y bibliografía por Horacio Jorge Becco*, Buenos Aires: Losada.

AUBERT, Claude (1941), *Paysages*, Genève: Editions P.-E. Grivet.

AUBERT, Claude (1944), *Découvrir: poèmes*, Genève: Editions P.-E. Grivet.

AUBERT, Claude (1945), *L'issue*, Genève: Editions du Verbe.

AUBERT, Claude (1948), *Le passager*, Genève: Ch. Grasset.

AUBERT, Claude (1950), *Couleurs du Monde*, Paris: Librairie Les Lettres.

AUBERT, Claude (1953), *Persiennes*, Boudry-Neuchâtel: Editions de la Baconnière.

AUBERT, Claude (1957), *Terres de cendres*, Genève: Jeune Poésie.

AUBERT, Claude (1962), *Pierre de touche*, Lausanne: Librairie Payot.

AUBERT, Claude (1968), *L'unique belladone*, Lausanne: Librairie Payot.

AUBERT, Claude (1970), *Soleil et Venin: croquis espagnols*, Lausanne: Editions l'Age d'Homme.

AUBERT, Claude (1980), *Poèmes inédits*, Collection Blanche, Paris: Editions Saint-Germain-des-Prés.

CANO, José Luis (1964), *El tema de España en la poesía española contemporánea: Antología*, Madrid: Revista del Occidente.

CREMER, Victoriano (1967), *Poesía total (1944-1966)*, Barcelona: Plaza & Janés.

GARCÍA LORCA, Federico, MACHADO, Antonio y JIMÉNEZ, Juan Ramón (1980), *Tres grandes de la poesía española contemporánea*, México: Editores Mexicanos Unidos.

GERBASI, Vicente (1946), *Tres nocturnos*, Universidad Nacional de Colombia: Plaquetas de la Revista, Sección de Extensión Cultural.

GERBASI, Vicente (1961), *Olivos de eternidad*, Jerusalén: Post-Press.

GUILLEN, Jorge (1950), *Cántico*, Buenos Aires: Sudamericana.

GUILLEN, Nicolás (1968), *El son entero: cantos para soldados y sones para turistas*, Buenos Aires: Losada.

GUILLEN, Nicolás (1980), *Summa poética*, Madrid: Cátedra.

HERNÁNDEZ, Miguel (1960), *Obras completas. Edición ordenada por Elvio Romero y cuidada por Andrés Ramón Vázquez. Prólogo de María de Gracia Ifach*, Buenos Aires: Losada.

HERRERA PETERE, José (1965), *A Antonio Machado*, Edition bilingue, Traduction d'Alfonso Jiménez, Gard: Club du poème.

HERRERA PETERE, José (1955), *Hacia el Sur se fue el Domingo*, Collection: Echanges, Genève: Edit. Jeune-Poésie.

- JIMENEZ, Juan-Ramón (1958), *Antología poética*, Buenos Aires: Losada.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1967), *Primeros libros de poesía*, Tercera Edición, Madrid: Aguilar.
- MACHADO, Antonio (1965), *Poesías*, Buenos Aires: Losada, 6ª ed.
- MACHADO, Antonio (2002), *Poesía. Edición de José-Carlos Mainer*, Tercera reimpresión, Barcelona: Vicens Vives.
- NERUDA, Pablo (1956), *Obras completas*, Buenos Aires: Losada.
- OTERO, Blas de (1969), *Expresión y reunión 1941-1969*, La palma de la mano, Madrid: Alfaguara.
- OTERO, Blas de (1974), *País: Antología 1955-1970*, Barcelona: Plaza & Janés.
- VELLOSO, José Miguel (1964), *Fardo de Soledad*, Madrid: Aguilar.

Bibliografía crítica

- ALEGRE HEITZMANN, Alfonso (2008), *Juan Ramón Jiménez, 1956. Crónica de un Premio Nobel*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- ARBIDE, Joaquín (2005), *Juan Ramón Jiménez: el andaluz universal*, Sevilla: RD Editores.
- BERCHEM, Theodor y LAITENBERGER, Hugo (1992), *Estudios sobre Antonio Machado*, Münster: Aschendorff Münster.
- BERMAN, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard.
- BLASCO, Javier (2008), *Introducción de la Antología poética de Juan Ramón Jiménez*, en: JIMÉNEZ, Juan Ramón (2008), *Antología poética*, Letras Hispánicas, Madrid: Cátedra, 16ª ed., pp. 9-104.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (1981), *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Salamanca: Cursos extraordinarios Salamanca.
- CANO, José Luis (1960), *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid: Guadarrama.
- CANO BALLESTA, Juan (1962), *La poesía de Miguel Hernández*, Madrid: Gredos, 2ª ed. aumentada.
- CAUDET, Francisco (1999), *Antonio Machado: Antología comentada, I. Poesía*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- CELAN, Paul (2002), *Le Méridien & Autres proses*, Edition bilingue, traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay, La librairie du XXIe siècle, Paris: Editions du Seuil.
- CHESSEX, Jacques (1972), *Les Saintes Ecritures*, Lausanne: Bertil Galland.
- DEVAIN, Henri (1955), *Poètes de Suisse Romande*, Flamme Vives: Association Littéraire et Artistique, Paris: Editions du Centre.
- FERNÁNDEZ LOBO, Luis Carlos (1997), *La poesía de Antonio Machado*, Madrid: Akal.
- GALÁN, Cerezo (1975), *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid: Gredos.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2002), *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Granada: Diputación de Granada.
- GARCÍA WIEDEMANN, Emilio J. (1994), *Concordancias y frecuencias en el léxico poético de los "Proverbios y cantares" de Antonio Machado*, Granada: Universidad de Granada.

- GODEL, Vahé (1966), *Poètes à Genève et au-delà*, Genève: Georg éditeurs.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996), *Juan Ramón Jiménez: teoría de una poética*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.
- GSTEIGER, Manfred (1978), *La nouvelle littérature romande*, (trad. de l'allemand), Ex Libris, Lausanne: Bertil Galland.
- GULLÓN, Ricardo (1986), *una poética para Antonio Machado*, Selecciones Austral, Madrid: Espasa-Calpe.
- GULLÓN, Ricardo (2006), *El último Juan Ramón Jiménez [Así se fueron los ríos]*, Signos, Versión Celeste, Madrid: Huerga y Fierro.
- IGLY, France (1969), *Un demi-siècle de poésie romande. Poètes d'hier et d'aujourd'hui*, Travers: Nouvelle Bibliothèque.
- JOTTERAND, Franck (1971), *Pourquoi j'écris*, Lausanne: La gazette littéraire.
- LÓPEZ, Francisco (1989), *En torno a Antonio Machado*, Los poetas – Serie Mayor, Madrid: Júcar.
- LÓPEZ DE CERÁIN, Rafael (2002), *Las rutas de Antonio Machado*, Pamplona: Eunate.
- MAGGETTI, Daniel (1995), *L'invention de la littérature romande (1830-1910)*, Etudes et documents littéraires, Lausanne: Editions Payot.
- MAINER, José-Carlos (2002), *Antonio Machado Poesía*, Clásicos hispánicos, Barcelona: Vicens Vives.
- PINO, Frank (1978), *El simbolismo en la poesía de Antonio Machado*, Valencia: Estudios de Hispanófila.
- POPEANGA CHELARU, Eugenia (1983), *Antonio Machado, poesía y lenguaje. Un estudio sobre los espacios poéticos*, Madrid: Departamento de Filología Románica de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid.
- PUJANTE, José David (1988), *De lo literario a lo poético en Juan Ramón Jiménez*, Murcia: Universidad de Murcia.
- RÉAL, Grisélidis, BORGEAUD, Georges, PESTELLI, Lorenzo, LOSSIER, Jean-Georges, PY, Albert y RAYMOND, Marcel (1974), *Ecriture 10. Claude Aubert: proses et poèmes inédits accompagnés d'un hommage*, Lausanne: Editions Bertil Galland.
- RECIO MIR, Ana (2002), *Símbolos e imaginario último de Juan Ramón Jiménez*, Colección Enebro, Huelva: Diputación Provincial de Huelva.
- REYES CANO, Rogelio y RAMOS ORTEGA, Manuel (1991), *Poética e Historia literaria: Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti*. XI Cursos de verano. Seminario de autores andaluces "José Cadalso" San Roque, 1990, Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- ROSALES JUEGA, Elisa (1995), *Comportamiento ético de la poesía de Antonio Machado*, Soria: Diputación provincial de Soria.
- SÁNCHEZ, Esther (2002), *Le tourisme des années 1960 à destination de l'Espagne: le cas des Français*, in: *Histoire, économie et société*, 21e année, 3, pp. 413-430.
- SESÉ, Bernard (1990), *Claves de Antonio Machado*, Colaboración y Traducción Soledad García Mouton, Colección Austral, Madrid: Espasa-Calpe.

TURMO, Iván (2011), *Un éxodo masivo más allá de la versión oficial*, Instituto español de emigración, Madrid, en: <http://www.swissinfo.ch/spa/un-éxodo-masivo-más-allá-de-la-versión-oficial/29302518> (consultado el 11 de septiembre de 2014).

URRUTIA, Jorge (1982), *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La superación del Modernismo*, Madrid: Cincel.

VARIOS AUTORES (1974), *Ecriture 10: Claude Aubert, Proses et poèmes inédits accompagnés d'un hommage*, Lausanne: Editions Bertil Galland.

VARIOS AUTORES (1975), *Antonio Machado, verso a verso*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

VARIOS AUTORES (1976), *Homenaje a Miguel Hernández*, Barcelona: Plaza & Janés, 2ª ed..

VISCHER, Mathilde (2009), *La traduction, du style vers la poétique: Philippe Jacottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Paris: Editions Kimé.

ZUBIRÍA, Ramón de (1966), *La poesía de Antonio Machado*, Tercera edición, Madrid: Gredos, 3ª ed.

Otras traducciones

AHRWEILER, Alice (1950), *Le Chant général par Pablo Neruda*, Vol. I-II, Paris: Les éditeurs français réunis.

DE OTERO, Blas (1959), *Parler clair (En Castellano)*, trad. de l'espagnol par Couffon, Claude, Paris: Pierre Seghers.

POMES, Mathilde (1957), *Anthologie de la poésie espagnole*, Paris: Edit. Stock.

Páginas Web

- <http://pierresel.typepad.fr/la-pierre-et-le-sel/2011/10/claude-aubert.html>
- <http://www.swissinfo.ch/spa>
- <http://www.rae.es>