



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

LA TRADUCCIÓN DE *CALLIGRAMMES. POÈMES DE LA PAIX ET  
DE LA GUERRE* DE GUILLAUME APOLLINAIRE. VERSIÓN DE  
TRES POEMAS POR AGUSTÍ BARTRA Y J. IGNACIO  
VELÁZQUEZ.

**TESIS**

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE  
**MAESTRA EN TRADUCCIÓN**

PRESENTA

**CYNTHIA LERMA HERNÁNDEZ**

ASESORA: DRA. PATRICIA WILLSON

COASESORA: DRA. ROSE CORRAL

MÉXICO D.F.

JUNIO 2013



Gracias a mi Octavio que mira siempre atento y cuida amoroso este recorrer. Gracias a mi familia y a su amor.

Gracias a la maravillosa generación que acompañó este gozoso camino de medir y disponer palabras en el texto.

Gracias a Danielle Zaslavsky y a Patricia Willson por hacerme parte de esta pasión. A la Dra. Rose Corral por su escucha y lectura atenta en los últimos meses de este trabajo. A mis lectoras: la Dra. Laura López y a la Mtra. María Elena Isibasi y a todos mis profesores de la Maestría.



## Índice

<b>Introducción</b>	<b>7</b>
<b>1. Calligrammes</b>	<b>15</b>
1.1 <i>La lectura de un caligrama</i>	18
1.2 <i>Itinerarios de guerra</i>	25
<b>2. Bases del análisis</b>	<b>28</b>
2.1. <i>La lectura del original y las traducciones</i>	28
2.2 <i>Fundamento teórico del análisis. “L’analytique de la traduction” de Antoine Berman</i>	31
<b>3. Análisis de los poemas</b>	<b>35</b>
3.1 <i>Análisis del poema “La petite auto”</i>	36
a) Estructura del poema	37
b) Imágenes del poema	41
c) Caligrama	44
3.2 <i>Confrontación del poema con las versiones al español</i>	44
a) Ennoblecimiento	45
b) Racionalización	46
d) Destrucción de los sistematismos	48
e) Clarificación	51
3.3 <i>Análisis del poema “2<sup>ème</sup> canonnier conducteur”</i>	51
a) Estructura del poema	52
b) Imágenes del poema	57
c) Caligramas	58
3.4 <i>Confrontación de las traducciones con el original</i>	59

a) Ennoblecimiento	60
b) La destrucción de ritmos	63
3.5 <i>Análisis del poema “Du coton dans les oreilles”</i>	69
a) Estructura del poema	70
b) Imágenes del poema	80
c) Caligramas	82
3.6 <i>Confrontación de las traducciones con el original</i>	83
a) Destrucción de las locuciones	83
b) Clarificación	85
3.7 <i>El valor de los caligramas en la traducción</i>	87
3.8 <i>Conclusiones del análisis</i>	89
<b>4. Los traductores</b>	<b>92</b>
4.1 <i>Agustí Bartra</i>	94
a) La posición traductora de Agustí Bartra	96
b) El proyecto de traducción de Agustí Bartra	100
c) Horizonte de la traducción	102
4.2 <i>J. Ignacio Velázquez</i>	105
a) La posición traductora de J. Ignacio Velázquez	106
b) El proyecto de traducción de J. Ignacio Velázquez	109
c) Horizonte de la traducción	112
<b>Conclusiones</b>	<b>115</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>120</b>

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos proponemos reflexionar sobre la traducción al español de *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* de Guillaume Apollinaire publicado por primera vez en 1918. Se trata aquí de un estudio de la traducción de una forma poética de vanguardia de principios de siglo XX que experimenta visualmente con la disposición de los versos en la página. El corpus se compone de dos traducciones completas al español de la obra *Calligrammes*: la versión de Agustí Bartra (1967) y la de Ignacio Velázquez (1987). El objetivo es poder observar la manera en que el traductor se vincula con una obra cuya singularidad consiste en la combinación de dos sistemas semióticos, el literario y el plástico, para representar de forma simultánea fragmentos distintos de la percepción.

Antes de la muerte de Apollinaire (1880-1918) algunos de sus poemas ya habían sido traducidos en publicaciones españolas por autores como Díez-Canedo, Cansinos-Asséns, Gómez de la Serna, etc. En México también encontramos una recepción temprana de su obra gracias a la mediación de José Juan Tablada, quien informaba a poetas y escritores mexicanos sobre la vanguardia europea.<sup>1</sup> Durante cierto periodo, en España, Apollinaire pasa, nos

---

<sup>1</sup> Willard Bohn, "The Mexican Revolution", en *Apollinaire and the International Avant-Garde*, New York, State University of New York Press, 1997, p. 266.

dice Ignacio Velázquez, “por un injusto olvido en el que sólo descollaron las sucesivas ediciones de *Las once mil vergas*.”<sup>2</sup>

En Francia, a mediados del siglo XX, la figura de Apollinaire comienza a revalorarse no sólo en el medio artístico sino también en el académico. En 1956 aparece publicado por primera vez en Francia una edición de su poesía a cargo de Gallimard en su colección La Pléiade. Esta edición pretende incluir toda su producción poética desde la más prestigiosa, como es el caso de *Alcools* o *Calligrammes*, hasta compilaciones inéditas. En 1967 se publica por primera vez en español la poesía de Apollinaire traducida por Agustí Bartra, quien se basó en la mencionada edición francesa. Esta publicación incluye en su integridad *Le Bestiaire*, *Alcools* y *Calligrammes*, además de otros poemas seleccionados de dicha edición. Después de esta publicación comienzan a aparecer diversas antologías en español de la poesía de Apollinaire traducidas por diversos autores y a cargo de editoriales tanto de España como de México.

La obra *Calligrammes* aparece de nuevo en español íntegramente en 1982 en traducción de José Manuel Gruber en la editorial Teorema y, en 1987, traducida por José Ignacio Velázquez para la editorial Cátedra. En el presente trabajo sólo incluimos las versiones íntegras de Bartra y de Velázquez, pues sus proyectos de traducción se emprenden desde posiciones y perspectivas muy distintas que nos permiten considerar con su labor aspectos de *Calligrammes* valiosos y originales. Habrá que añadir además que la versión de Gruber se

---

<sup>2</sup> Ignacio Velázquez, “Apuntes para una lectura apolinariana”, en *Caligramas*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 54.

apoya literalmente en innumerables ocasiones en la de Bartra, por lo que su inclusión en el análisis resultaría en cierto modo redundante.

Partimos en esta tesis de la visión de Henri Meschonnic, postulada en su obra *Pour la poétique II*, de que la traducción no es transparente en relación con el original, sino que es la aventura histórica de un sujeto que recrea la estructura de una obra poniendo en juego su subjetividad y sus competencias. Según esta perspectiva, la traducción es un modo de interpretación, un camino singular de lectura. Se trata entonces, en primer lugar, de analizar las decisiones del traductor que saquen a relucir, a través de rasgos definidos, el tipo de interpretación que hace de *Calligrammes*. Se deja entonces de lado un análisis basado en un reclamo de transparencia, normativo o generalizador, para resaltar la sistematicidad de las dos versiones y poner de relieve el tipo de proyecto del que partió el traductor al organizar y construir su versión del poema. En la versión francesa nos basaremos en la edición de *Calligrammes* de Gallimard en su colección La Pléiade de 1956.

### **El poeta Guillaume Apollinaire**

Además de poeta, Apollinaire fue guionista de cine, escritor de textos periodísticos y dramáticos y crítico de arte. Se considera así un escritor experimental en todos los sentidos. Sus composiciones poéticas eran en un principio convencionales, pero poco a poco fue arriesgándose en otras formas de expresión. En 1913 en su obra *Alcools* se observa ya la supresión de la puntuación del verso y en 1918, con la aparición de *Calligrammes*, un estallido

de formas poéticas que combinan imagen y texto, influjo de su vínculo estrecho con las vanguardias pictóricas.

*Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* apareció en 1918. Está dividido en seis partes organizadas conforme fueron escritas desde 1913 —en la preguerra— hasta 1918. En esta obra se revela por un lado, el dolor y la nostalgia frente al colapso de principios del siglo XX y, por otro, el testimonio de un soldado que sublima la brutalidad de la guerra y el progreso de una nación. Está formada de poemas en verso libre, de caligramas y de poemas que combinan ambos tipos de composición.

Un caligrama puede definirse como una forma poética de figuras o trayectos geométricos formados por palabras, fragmentos de versos o frases con referencia icónica o no. En el caligrama siempre hay un vínculo con lo cotidiano expresado a través de una experiencia sensorial, afectiva o cultural.<sup>3</sup> Desde este fondo el imaginario del poeta se expande apoyado en la libertad que le proporciona el uso del verso libre y en la fragmentación y montaje de la realidad por medio de la superposición de sentidos, sintaxis y registro de lenguas (coloquial, lírico, prosaico, etc.). Este juego conduce, en sus poemas más experimentales a lo que Hans-Robert Jauss —a propósito de la obra de Apollinaire— llamó “polifonía”, es decir, un individuo situado en el centro de la percepción refiriendo los ámbitos que acaecen de manera fragmentaria para lograr la ubicuidad. El caligrama presupone así una lectura hermética puesto

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 13.

que el vínculo entre elementos y evocaciones no es tan claro por lo que invita al lector a seguir un trayecto de lectura más amplio para establecer relaciones.

Para la presente tesis seleccionamos tres caligramas: “La petite auto”, “2ème canonier conducteur” y “Du coton dans les oreilles”, tres poemas que combinan en su composición verso libre con caligramas y cuyo tema principal es la guerra. Aunque se puede afirmar que cada poema caligrama tiene un tono propio, hay temáticas reconocibles, imágenes reiteradas, así como recursos estructurales, expresivos y culturales que pueden identificarse en el conjunto. Escogimos así tres poemas que consideramos dan cuenta del valor característico de esta composición, a saber, la simultaneidad, la superposición de ritmos, registros y montajes diversos de una misma realidad.

En un primer capítulo nos acercaremos al caligrama como composición formal apoyados en el estudio de varios críticos especializados en Apollinaire, como son Ignacio Velázquez —uno de sus traductores— Hans-Robert Jauss, Georges Longree y el estudio semiológico de Jean-Pierre Goldenstein.

Una vez destacado el valor del caligrama como composición pasaremos al trabajo del análisis y la confrontación de los poemas con los originales. Este apartado se basa en las observaciones más significativas conforme a la revisión exhaustiva llevada a cabo tanto de las traducciones como del original. Esta labor tiene como objetivo la evaluación de los elementos lingüísticos y literarios significantes del poema de acuerdo con las consideraciones del crítico, traductor y teórico de la traducción Antoine Berman en su obra *Pour une critique des traductions: John Donne*.

De esta manera, presentaremos primero un análisis por separado de cada uno de los poemas, que nos permita destacar los rasgos estilísticos que los caracterizan: tipo de registros que convergen en la composición (argot, coloquial, erudito, lírico), tipo de sintaxis recurrente y su valor en la significación de la obra; formas de fragmentación de estrofas y disposición tipográfica; modos de configuración del yo poético, los discursos diferentes que confluyen y finalmente la función del caligrama en la unidad del poema. Este trabajo se emprende con la intención de identificar en qué radica la consistencia del original para poder más tarde observar el tipo de elecciones de cada traductor.

En la segunda parte, gracias a la confrontación de las traducciones con el original pretendemos observar las zonas textuales significantes de la traducción, es decir, reparar en aquellas decisiones recurrentes de los traductores que nos permitan más tarde a manera de conclusión, definir la sistematicidad y el tipo de proyecto del que parte al traducir. Examinaremos entonces el tipo de interpretación y compromiso que cada uno de los traductores hace respecto de los poemas de Apollinaire.

Para sistematizar la confrontación entre las traducciones y el original nos apoyamos asimismo en el trabajo de Berman, "L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation," ensayo en el que Berman examina el sistema de deformaciones que sufre una traducción y que la alejan de su objetivo verdadero.

Finalmente, en un último capítulo, una vez hecho el análisis de las versiones de los poemas seleccionados, nos centraremos en los traductores. Relacionaremos el análisis previo con la perspectiva y el proyecto de cada traductor para ver de qué manera estos aspectos se corresponden con el tipo de estrategias llevadas a cabo. Así, basados en la clasificación establecida por Berman,<sup>4</sup> definiremos la “posición traductora”, el “proyecto de traducción” y el “horizonte de traducción” en que surge cada una de las versiones.

Con esta última sección y a partir de los paratextos (prólogos, artículos, entrevistas, etc.) pretendemos definir, en primer lugar, la percepción que tiene el traductor del *traducir*, es decir, la manera en que éste asume el sentido, la finalidad, la forma y el modo de este hacer. En segundo lugar, precisar la manera en que el traductor ha confeccionado su trabajo tomando en cuenta tanto el modo de traducir como el tipo de textos seleccionados, tipo de edición, anexos, etc. Y en último lugar nos referiremos al conjunto de parámetros literarios, culturales e históricos que determinan la aparición de dicha traducción en un momento dado. Este último capítulo nos permitirá, luego del análisis y confrontación de las traducciones, observar de qué manera se justifican las estrategias usadas por el traductor a partir, tanto de los modelos de traducción que aquel explica tener, como del contexto que lo rodea.

El presente trabajo de tesis muestra el trayecto de investigación y hallazgo conforme al análisis de los textos y al estudio de los traductores que

---

<sup>4</sup> A. Berman, *Pour une critique des traductions...*, pp. 73-79.

nos lleva finalmente a pensar la traducción como una re-escritura, una representación de una lectura que modela en la unidad del poema traducido un tipo de interpretación:

Desde el punto de vista de la literatura meta, toda traducción implica un grado de manipulación del texto fuente con un determinado propósito. Además, la traducción representa un ejemplo crucial de lo que sucede en la relación entre diferentes códigos lingüísticos, literarios y culturales...<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> "From the point of view of the target literature, all translations implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose. In addition, translation represents a crucial instance of what happens at the interface between different linguistic, literary and cultural codes..." Theo Hermans, "Introduction. Translation Studies and a New Paradigm," en *The Manipulation of Literature*, London & Sidney, Croom Helm, 1985, pp. 11-12. **(Las traducciones en el cuerpo del texto son de la autora de esta tesis, en caso contrario se indicará con una nota.)**

## 1. CALLIGRAMMES

*Calligrammes*, subtítulo *Poèmes de la paix et de la guerre*, es una colección de poemas publicada en 1918 en la que Guillaume Apollinaire experimenta libremente con la puntuación del verso y su lugar en el espacio de la página en blanco. Su aparición marca el umbral de una nueva ola de modernismo que desde ese momento será caracterizado bajo el término *avant-garde*.<sup>6</sup> Es el mismo poeta quien crea el neologismo “calligramme”, formado por la unión de “caligrafía” e “ideograma”, que refiere así a la síntesis entre palabra y dibujo que hace al disponer los versos espacialmente para crear formas.

*Calligrammes*, escrito entre 1913 y 1918, está dividido en seis partes (*Ondes*, *Étandards*, *Case d'Armons*, *Lueurs de Tirs*, *Obus Couleur de Lune* y la *Tête Étoilée*) ordenadas cronológicamente conforme al periodo de creación. En esta obra se revela el testimonio emocional de un soldado que sublima la brutalidad de la guerra, el dolor y la nostalgia frente al colapso de principios del siglo XX. Poeta, fecundo escritor de artículos periodísticos, crítico y promotor de los grandes pintores cubistas, Apollinaire fue además, en efecto, un ferviente

---

<sup>6</sup> Hans-Robert Jauss, “1912: Threshold to an Epoch. Apollinaire’s ‘Zone’ and ‘Lundi Rue Christine’”, trad., Roger Wood, *Yale French Studies*, No. 74, Phantom Proxies: Symbolism and the Rhetoric of History, Yale, Yale University Press, 1988, pp. 39-66.

soldado. El poeta forma parte de aquellos artistas modernos que se comprometieron de palabra y de acción con la guerra de 1914.<sup>7</sup>

Apollinaire no sólo elimina la puntuación en *Calligrammes*, sino que experimenta también con el dinamismo espacial fusionando el discurso poético con figuras o trayectos geométricos formados por el encadenamiento de palabras, fragmentos de frases y versos. Como lo observa Alain-Marie Bassy, Apollinaire fue el primero en utilizar la poesía visual—práctica cuyos ejemplos son muy antiguos<sup>8</sup>— con una intención puramente lírica.<sup>9</sup> En el caligrama, la trayectoria lógica, habitual de un poema, va interrumpiéndose por medio de “interferencias”: se suspende el sentido de una frase, se separa el verso en palabras, sílabas o letras siguiendo el trazo que delinea el contorno simple de una forma o de una línea geométrica; la tipografía juega en la extensión de la página con tamaños y direcciones.

---

<sup>7</sup> Cf. Annette Becker, *Guillaume Apollinaire : une biographie de guerre*, Paris, Tallandier, 2010.

<sup>8</sup>La disposición de las palabras con carácter figurativo es una práctica antigua que se remonta al año 300 AC. En la Edad Media la poesía visual era reservada sólo a fines religiosos o filosóficos.

<sup>9</sup> Alain-Marie Bassy, « Forme littéraire et forme graphique : les schématogrammes d'Apollinaire », *Scolies*, n° 3-4, 1973-1974, pp. 165-6. Citado en Willard Bohn, “L'Imagination Plastique des calligrammes”, *Que Vlo-Ve? Série 1 N° 29-30*, juillet-octobre (1981), *Actes du colloque de Stavelot 1977*, p. 2.



Fig.1<sup>10</sup>

El arte del siglo XX atacó la automatización y falta de conciencia del lenguaje. En 1916, en su célebre ensayo “El arte como artificio”, Viktor Shklovski afirmaba que regularmente el objeto pasa junto a nosotros como dentro de un paquete del que sólo vemos la superficie sin que podamos percibirlo ni asimilarlo de forma verdadera.<sup>11</sup> La experiencia caligramática de Apollinaire, en este sentido, desautomatiza la experiencia inmediata y superficial del objeto conduciendo al lector hacia una lectura que exige interrogarse para poder percibir el sentido del poema. El caligrama aumenta la dificultad y la duración de la percepción a través de diversos caminos de lectura y de la conjunción de voces y sentidos. Shklovski afirma al respecto:

---

<sup>10</sup> Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1990, Bibliothèque de la Pléiade, 121, p. 170.

<sup>11</sup> Viktor Shklovski, “El arte como artificio”, *Teoría literaria de la literatura de los formalistas rusos*, México, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, Siglo XXI, 2002, p. 60.

La finalidad del arte es dar la sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.<sup>12</sup>

El caligrama prosigue ese acto de ruptura que se inicia en el siglo XIX con la aparición del verso libre que Georges Longree señala como un reflejo de los desórdenes del mundo, emancipación de la “monotonía natural” de la métrica para transcribir libremente la maleabilidad, inestabilidad e imprecisión del pensamiento en el mundo.<sup>13</sup>

### **1.1 La lectura de un caligrama**

¿En qué consiste pues la lectura de un caligrama? ¿Qué está en juego en el ámbito de su interpretación? Este aspecto es esencial en la presente investigación, ya que esa lectura requiere nuevos tipos de competencia; la actitud pasiva debe transformarse para poder intervenir y recrear el sentido del poema. En la traducción del caligrama, tema que aquí nos concierne, ¿de qué manera ha procedido el traductor para poder hacer la interpretación?, ¿cómo ha combinado los elementos en juego, poesía y plasticidad? Analizar los elementos del caligrama nos ayudará a comprender la manera en que el traductor ha sido tanto lector como re-intérprete de la obra.

---

<sup>12</sup> *Loc. cit. Loc.cit.*

<sup>13</sup> Georges Longree H.F., *L'expérience idéocalligrammatique d'Apollinaire*, Paris, Jean Touzot (libraire-editeur), 1985, pp. 68-69.

Hemos escogido iniciar este análisis a través de un enfoque semiológico para resaltar los modos de significación presentes en el caligrama; adoptamos este enfoque, frente a un sistema que se vale tanto de la palabra como de signos no lingüísticos, para entrelazar el tipo de relaciones que existen entre estos elementos. Así, establecido el valor de las imágenes y geometrías, se trata de establecer la forma en que éstas transforman o complementan el valor lingüístico del poema. Estableciendo un código posible de interpretación, podremos analizar más tarde la manera en que el traductor se involucra con los caligramas de Apollinaire.

El crítico Jean-Pierre Goldenstein señala a propósito de la lectura del caligrama:

...debiera parecer hoy impensable a cualquiera leer un caligrama como si se tratara de un texto ordinario, lineal, enderezándolo y aplanándolo sin otra forma de proceso.<sup>14</sup>

La pregunta que surge entonces ante esta indicación sería: ¿en qué consiste este otro proceso que nos llevaría a una lectura mucho más adecuada del caligrama? Según la clasificación del mismo Goldenstein, se pueden identificar dos tipos de caligramas dentro de la obra de Apollinaire: los *auto-representativos* y los *anti-representativos*.<sup>15</sup> Los auto-representativos buscan

---

<sup>14</sup> « ...il devrait paraître impensable à quiconque aujourd'hui de lire un calligramme comme s'il s'agissait d'un texte ordinaire, linéaire, en le redressant et en l'aplatissant sans autre forme de procès. » Jean-Pierre Goldenstein, "Pour une sémiologie du calligramme", *Que Vlo-Ve?*, Série 1 No 29-30 juillet-octobre (1981) Actes du colloque de Stavelot 1977, p. 1. [http://www.wiu.edu/Apollinaire/Archives\\_Que\\_Vlo\\_Ve/Archives\\_Que\\_Vlo\\_Ve.html](http://www.wiu.edu/Apollinaire/Archives_Que_Vlo_Ve/Archives_Que_Vlo_Ve.html).

<sup>15</sup> En otros estudios esta clasificación se define de la misma manera aunque a través de términos diferentes: ideogramas figurativos e ideogramas abstractos. Cf. Saúl Yurkievich, *Modernidad de Apollinaire*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1965, pp. 177-179.

figurar por la reunión de signos utilizados el significado referencial; así, un sistema de signos, el gráfico, muestra lo que el primero decía.



Fig.2<sup>16</sup>

Por su parte, los caligramas anti-representativos distribuyen los signos sobre el espacio de la página para llamar la atención sobre el acto de inscripción mismo, es decir, la escritura. Se trata de manifestar los tiempos y cambios del interior de la conciencia en la fertilidad y extensión de una página, como el proyecto poético de Mallarmé lo manifestó.<sup>17</sup> Se trata de un tipo de creación, resultado de una conciencia crítica ante el acto de ejecución poética. Así, este último tipo de caligrama, da cuenta de la observación del poeta desde su interioridad del acto de creación y escritura.

---

<sup>16</sup> Guillaume Apollinaire, "Reconnais-toi" *Guillaume Apollinaire*, <http://www.guillaume-apollinaire.fr/calligrammes.htm>, 25 julio de 2012.

<sup>17</sup> Cynthia Lerma, *Paul Valéry tras el poema. 'L'expérience du moi musicien'*, tesis licenciatura, México, UNAM, 2009, p. 34.

Tant d'explosifs sur le point **VIF !**

l'os<sup>es</sup> guerre  
tu en  
si toujours  
mot âme  
un mon  
Ecris dans feu  
d'impacts le  
? points crache  
Les féroce  
troupeau  
Ton

**OMÉGA**PHONE

Fig.3<sup>18</sup>

Lo que hay que asumir entonces es el conflicto entre el discurso poético y su disposición sobre la página en blanco. Hay que saber por lo tanto leer este conflicto. He ahí el desafío esencial que propone el caligrama. Goldenstein dice al respecto:

Para nosotros lectores, fuerte es la tentación de reducir el nuevo espacio, así abierto, al que estamos comúnmente acostumbrados: el espacio lineal, aquel (que domina) de la estructura narrativa sometida a la cronología y a la lógica de los eventos. Se tiende entonces a restablecer el caligrama como una anécdota fragmentada en el que la apariencia diseminada de las formas no es consustancial al hacer poético.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Apollinaire, *op.cit.*, p. 287.

<sup>19</sup> Art.cit., p. 2.

El caligrama está compuesto de signos pero es al mismo tiempo, en su globalidad, un signo.<sup>20</sup> Es un signo y como tal, debemos reconocerlo a partir de la percepción visual, considerarlo y contemplar su imagen que evoca una experiencia en algún lugar y en algún tiempo. En esta propuesta de lectura es necesario fijar nuestra atención como quien advierte un paisaje recibiendo una impresión inmediata, como un todo.

Esta impresión visual que ofrece caminos y direcciones, figuras y geometrías también exige, por otra parte, una comprensión. El primer paso obliga a internarse luego en el objeto a través de otras lecturas más analíticas o parciales en las que la evocación poética se alterna con referencias icónicas, tópicos de uso social como signos publicitarios, expresiones del habla común. Es necesario penetrar en el discurso que se desarrolla en sus imbricaciones: ¿qué refiere?, y lo que refiere ¿de qué manera resuena en lo dibujado?, ¿qué impresión se adquiere al combinar los dos modos de significación? Ignacio Velázquez sugiere que, como el ideograma, la lectura del caligrama quizá no desemboca en una síntesis de ambos modos de significación sino más bien en una experiencia alejada, trascendente.<sup>21</sup> Se entiende aquí este término como la epifanía poética, de la que habla Annie Brisset, en la que se establece un nuevo orden, una nueva visión y por lo tanto una nueva forma de conocimiento a

---

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

<sup>21</sup> J. Ignacio Velázquez, "Apuntes para una lectura apolinariana", en *Caligramas*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 40-43.

partir del desequilibrio de nuestros modos habituales de experiencia.<sup>22</sup> Es decir, quizá no se trate de una simple suma o resumen de sus partes la que nos lleve a la comprensión de su significado, sino de un movimiento independiente, una revelación, que resulte de las dos lecturas autónomas, tanto de la plástica, como la semántica.

Por supuesto, hay que aceptar la extrema importancia de la ambigüedad de la representación. La fragmentación de sentido y la falta de linealidad forman parte del enigma que el poeta decide configurar. Se trata de sugerir voces, símbolos y trayectos que se desvanecen en el espacio en blanco, cuya fuerza se encuentra tanto en el poder de evocación como en su transitoriedad y silencio.

Agustí Bartra señala en el prólogo a su traducción de la obra de Apollinaire que éste siguió el impulso dado por el simbolismo pero que al mismo tiempo contribuyó a liquidarlo haciéndolo desembocar, sin que llegara a saberlo, en el surrealismo.<sup>23</sup> A pesar de haber ido más allá a través de su postura y experimentación artística, para Apollinaire, como para los simbolistas, el misterio era intrínseco a la vida misma.

Nous ne sommes pas vos ennemis  
Nous voulons vous donner de vastes et étranges domaines  
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Cf. "La poésie pensée: une modalité assumptive de la connaissance", *Érudit*, TTR: Traduction, terminologie, rédaction, vol.12, n.1, 1999, p. 11, <http://www.erudit.org/revue/TTR/1999/v12/n1/037350ar.pdf>

<sup>23</sup> Véase, "Prólogo" en Guillaume Apollinaire, *Poesía*, tr. Agustí Bartra, México, Mortiz, 1967, p. 7.

<sup>24</sup> Guillaume Apollinaire, "La jolie rousse" en *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la guerre. Oeuvres Poétiques*, París, Gallimard, 1990, Bibliothèque de la Pléiade, p. 313.

De esta manera, los caligramas participan en esta experiencia de lo secreto que se deja adivinar, presentir, bajo lo visible y lo dispar.

En el decir poético del caligrama hay una gran apertura semántica suscitada tanto por la fragmentación y el tipo de distribución en la página, como por la distorsión y yuxtaposición de códigos. No hay entonces en el caligrama un sentido dado, sino una posibilidad de recorridos de lectura que arranca al lector de su lugar fijo para proponer una lectura inconexa. Uno de los más destacados críticos franceses de Apollinaire, Michel Decaudin demostró que el verso en los caligramas deja de ser la unidad de base, en provecho de la frase, la palabra y hasta la letra.<sup>25</sup> Así, diversos aspectos como el espacio, la topografía, los signos de puntuación y exclamación, que hasta ahora eran circunstanciales en la composición del poema, adquieren una significación fundamental. Por supuesto, el tiempo de lectura se transforma, pues se va pasando continuamente de lo visual a lo textual bajo la dinámica propia que el lector adopte al aproximarse al texto.<sup>26</sup>

Numerosas son las clasificaciones hechas por diversos críticos en relación con los caligramas que muestran la complejidad de la composición. Los dividen, según la perspectiva, por el tipo de caligrafía o tipografía, la dirección de sus formas, el tipo de escritura, el tipo de formas, geometrías, temáticas, etc. Ante este afán por sistematizar la diversidad de los caligramas, Claude Debon

---

<sup>25</sup> Citado en I. Velázquez, *op.cit.*, p. 43.

<sup>26</sup> I. Velázquez, *ibid.*, p. 43.

destaca el fracaso inevitable del proyecto.<sup>27</sup> Nosotros hemos adoptado aquí la clasificación amplia de Goldenstein, —caligramas auto-representativos y anti-representativos—, ya que muestra de manera concisa los dos movimientos dominantes en la composición del caligrama sin entrar en la complejidad que surge, como señalaba Debon, al querer sistematizar el proyecto.

Para el presente trabajo hemos escogido tres poemas donde aparecen caligramas dentro de un texto de dominante narrativa que desempeñan ya sea un papel ilustrativo o destacan —a través de la posición y tamaño de letra— el vigor del fluir poético. Nos centraremos tanto en el poder de evocación del caligrama mismo como en el vínculo existente entre éste y la narrativa del poema.

## **1.2 Itinerarios de guerra**

Los tres poemas que a continuación se analizarán combinan verso libre con caligramas en su composición. El tema principal de los tres, como dijimos, es la guerra. En el primero, “La petite auto”, se asiste al momento en que se insta a la movilización; los dos últimos, “2ème canonnier conducteur” y “Du coton dans les oreilles,” están inspirados en el trajín cotidiano del soldado. Según Saúl Yurkievich, la visión de Apollinaire es optimista e ingenua desde el punto de

---

<sup>27</sup> *Loc. cit.*

vista ideológico.<sup>28</sup> Respetuoso de las instituciones y de las tradiciones nacionales, el poeta se enrola con orgullo en el ejército francés para defender una causa que considera justa. Lo que podemos observar así, en estos tres poemas, a pesar de la gravedad de ciertas imágenes, es la convicción de un individuo que lucha por lo que él considera el progreso de una nación.

Los dos primeros poemas —“La petite auto” y “2ème canonnier conducteur”— pertenecen a “Étandards” sección cuya temática sigue de cerca episodios biográficos del poeta entre los que se recuerda el contexto bélico y cuartelero. En estos dos poemas se evoca un trayecto a través de un medio de transporte que da pie para que el pasajero o el conductor enumere las imágenes a su paso. Se trata de versos formados por oraciones simples y breves que dan velocidad al poema —conforme al ritmo del automóvil en su trayecto— y que evocan, a pesar de su sencillez, imágenes sugerentes y vivaces.

Finalmente el tercer poema pertenece a “Obus couleur de Lune”, que evoca el juego de percepciones y monólogo interior durante una batalla. En “Du coton dans les oreilles” presenciamos un desvanecimiento de la unidad del poema. El poeta ha perdido toda posición central, ya que está representado como un productor involuntario de ruidos, voces y pensamientos sin distinguir ni siquiera su estatuto dentro de la unidad del poema.

La mayor dificultad que presentan los poemas en el plano de la traducción se encuentra en la posibilidad de integrar diferentes niveles de

---

<sup>28</sup> Saúl Yurkievich, *Modernidad de Apollinaire*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1965, p. 94.

percepción en una misma escena poética: a la sucesión de imágenes se añaden niveles más reflexivos o abstractos del pensamiento, así como fragmentos de diálogos que permiten penetrar en otra capa de la realidad mostrada. Al traductor se le impone la necesidad de recrear un juego poético que combine distintos tipos de expresión y diferentes isotopías como la de la guerra.

A propósito del verso libre, Amado Alonso comenta que éste está formado por una sucesión de unidades intuitivas, o bien un especial encabalgamiento de intuiciones exigido por el movimiento de la efusión sentimental.<sup>29</sup> Esta definición nos da luz sobre la estructura de los poemas aquí analizados. Nos parece que no sólo cada verso sino cada bloque de versos integrado a la página, así como los caligramas representan una intuición distinta que el poeta experimenta frente a la realidad. El poeta se ocupa y manifiesta de forma diferente esta intuición sobre la página.

---

<sup>29</sup> Citado en María Victoria Utrera Torremocha, *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, 2010, p. 145.

## 2. BASES DEL ANÁLISIS

### 2.1. La lectura del original y las traducciones

Emprendemos el análisis apoyándonos en la visión de Antoine Berman, quien postula la necesidad de una mirada receptiva que, suspendiendo todo juicio apresurado, se comprometa con un largo y paciente trabajo de lectura y relectura de las traducciones y del original.<sup>30</sup> Esta intensa revisión implica, según Berman, un cambio de mirada en el crítico que le posibilite acceder a los textos desde otra posición: “Porque, como se ha dicho, no se es naturalmente lector de traducciones, uno se vuelve lector de traducciones.”<sup>31</sup>

Así, en primera instancia, se trata de percibir tanto la consistencia como la vida inmanente de una traducción, con independencia del original. Berman entiende estos dos principios como la solidez del texto dentro de las normas de escritura de la lengua receptora, así como el grado de sistematicidad, correlación y organicidad de sus constituyentes.<sup>32</sup> Es en esta lectura atenta, afirma, donde han de aflorar tanto las “zonas textuales” problemáticas como las afortunadas:

Esta relectura descubre así, infaliblemente, “zonas textuales” problemáticas, que son aquellas donde aflora la defectividad : ya sea que el texto traducido parezca de pronto debilitarse, desajustarse, perder su

---

<sup>30</sup> “Car, comme il a été dit, on n’est pas naturellement lecteur de traductions, on le devient”, Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, París, Gallimard, 1995, p. 65.

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 66.

ritmo; ya sea que parezca, al contrario, demasiado fácil, demasiado ordinario, demasiado impersonalmente “francés”; ya sea incluso que muestre brutalmente palabras, giros, formas frásticas que desentonen extrañen; ya sea en fin que esté invadido de modos, giros, etc. que remitan a la lengua del original y que dan cuenta de un fenómeno de contaminación lingüística (o de “interferencia”)

A la inversa, también descubre, pero no siempre, “zonas textuales” que calificaré de milagrosas, por estar no solamente frente a pasajes visiblemente completos, sino a una escritura que es una escritura-de-traducción, una escritura que ningún escritor francés hubiera podido escribir, una escritura de extranjero armoniosamente pasada al francés, sin choque alguno (o, si hay un choque, un choque benéfico).<sup>33</sup>

Desde esta perspectiva establecemos que la crítica mostrada en el presente capítulo tiene como base un trabajo de lectura y relectura en el que se intentó identificar la consistencia del texto traducido dentro de la lengua española, así como su consistencia dentro del género y estética del caligrama creado por Apollinaire. Reconocemos por supuesto, junto con Berman, que esta primera etapa se apoya en “impresiones” de lectura, es decir, en las marcas o señales significativas que se van revelando en una lectura interpretativa y cuya solidez se tratará de justificar o desmentir en una labor más analítica.

---

<sup>33</sup> “Cette relecture découvre aussi, inmanquablement, des “zones textuelles” problématiques, qui ont celles où affleure la défektivité: soit que le texte traduit semble soudain s'affaiblir, se désaccorder, perdre son rythme; soit qu'il paraisse au contraire trop aisé, trop courant, trop impersonnellement “français”; soit encore qu'il exhibe brutalement des mots, tournures, formes phrastiques qui détonnent; soit qu'enfin il soit envahi de modes, tournures, etc., renvoyant à la langue de l'original et qui témoignent d'un phénomène de contamination linguistiques (ou d' “interférence”).

À 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, une écriture qu'aucun écrivain français n'aurait pu écrire, une écriture d'étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun (ou, s'il y a heurt, un heurt bénéfique).” Loc. cit.

Se trata entonces tanto de una revisión exhaustiva de las traducciones como de una lectura escrupulosa del original que identifique los elementos lingüísticos y literarios significantes del poema. Presentamos así en el siguiente apartado un análisis de los poemas cuya intención principal es destacar los rasgos estilísticos que los caracterizan: tipo de registros que convergen en la composición (argot, coloquial, erudito, lírico), tipo de sintaxis recurrente y su valor en la significación de la obra; formas de fragmentación de estrofas y disposición tipográfica; modos de configuración del yo poético, los discursos diferentes que confluyen y finalmente la función del caligrama en la unidad del poema.

En la segunda parte, en la confrontación del original con sus traducciones —la de Agustí Bartra (1967) y la de Ignacio Velázquez (1987)—, se pretende observar esas “zonas textuales”<sup>34</sup> donde la traducción, luego de las consideraciones del primer análisis, altera o conserva el registro de la lengua, se compromete con un juego de significantes más que con una fácil equivalencia, destruye o restituye el carácter arborescente e iterativo de versos y ritmo.

Poco a poco, una revisión más puntual de las traducciones con el original va revelando lo que Berman llama la idiosincrasia de la traducción.<sup>35</sup> Es decir, cada diferencia, supresión, alargamiento, etc., de cierta versión, nos habla de la labor del traductor quien fue creando su propia sistematicidad y coherencia en el poema. Hay que resaltar que lo esencial en este trayecto de revisión y análisis

---

<sup>34</sup> *Loc. cit.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 72.

es precisamente la posibilidad de poner de relieve esta sistematicidad y mostrar el tipo de proyecto del que partió el traductor al organizar y construir el poema, tema principal de nuestra tesis.

## **2.2 Fundamento teórico del análisis. “L’analytique de la traduction” de Antoine Berman**

Para sistematizar la confrontación entre las traducciones y el original nos apoyamos en el trabajo de Berman, “L’analytique de la traduction et la systématique de la déformation.”<sup>36</sup> En este ensayo, Berman se propone examinar el sistema de deformaciones que sufre una traducción y que la alejan de su objetivo verdadero por medio de lo que él llama una analítica. El término “analítica” tiene doble sentido según Berman: un sentido cartesiano, puesto que se trata de un análisis del sistema de deformaciones, y un sentido psicoanalítico pues este sistema prescribe inconscientemente el trabajo del traductor, quien está expuesto a este sistema que determina a priori su deseo de traducir.<sup>37</sup>

Berman especifica que la analítica de su trabajo se centra en las fuerzas deformantes que se ejercen sobre todo en el campo de la “prosa literaria.” Esto, por una parte, debido a su experiencia mayor en la traducción de la prosa

---

<sup>36</sup> Antoine Berman, “L’analytique de la traduction et la systématique de la déformation”, en *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*, Paris, Le Seuil, 1999, pp. 49-68.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 49.

literaria y por otra, explica el crítico, porque se trata de un campo de la traducción injustamente olvidado.<sup>38</sup>

¿Por qué al ser un trabajo dedicado a la prosa literaria nos apoyamos en él? Berman en el inicio de su texto afirma que “la prosa literaria se caracteriza en primer lugar por el hecho de que capta, condensa, y entremezcla el espacio polilingüístico de una comunidad.”<sup>39</sup> Esto significa que la prosa literaria “activa la totalidad de las ‘lenguas’ coexistentes dentro de una lengua.”<sup>40</sup> En el caso de Apollinaire, como ya hemos señalado anteriormente, se trata de una estética basada en la fragmentación y el montaje de realidades expresadas a través de diferentes ritmos y registros de la lengua, donde se manifiesta precisamente un espacio polilingüístico, elemento esencial para la significación del poema. Es por ello que consideramos pertinente, a la luz del trabajo de Berman, analizar el original y sus versiones pues se trata de poemas cuya composición remite precisamente a aspectos a los que Berman alude y analiza en su ensayo tales como repetición, superposición de lenguas, uso de lenguas vernáculas, redes significantes, etc. Las tendencias señaladas por Berman nos ayudan así a observar la manera en que el traductor se maneja frente a la pluralidad de lenguas contenidas en los poemas de Apollinaire.

Son trece las tendencias que, según Berman, intervienen en la labor del traductor, a saber: la racionalización, la clarificación, el alargamiento, el

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>39</sup> *Loc. cit.*

<sup>40</sup> *Loc. cit.*

ennoblecimiento, el empobrecimiento cualitativo, el empobrecimiento cuantitativo, la destrucción de los ritmos, la destrucción de las redes significantes subyacentes, la destrucción de los sistematismos, la destrucción o exotización de las redes lingüísticas vernáculas, la destrucción de las locuciones y la supresión de las superposiciones de lenguas.<sup>41</sup>En el presente trabajo no recurrimos a todas las tendencias aquí numeradas para analizar los poemas, sólo empleamos las más significativas, aquellas que nos permiten observar el estilo y las preferencias más relevantes de cada traducción. Éstas serán explicadas con mayor detenimiento en el apartado en el que se desarrollen.

Así, un trabajo de exploración e interpretación nos lleva a una labor más minuciosa de análisis, basados en el ensayo de Berman para poder identificar las tendencias recurrentes en las tres traducciones. Señalamos que no se trata

---

<sup>41</sup> 1. *La racionalización* se vincula con las estructuras sintácticas del original y su puntuación. La racionalización reformula las frases y secuencias de frases de manera que las acomoda según una cierta idea de orden de un discurso. 2. *La clarificación* se relaciona con la claridad sensible de las palabras o de su sentido, vuelve definido lo indefinido del texto. 3. *El alargamiento* añade elementos, hace crecer la masa bruta del texto sin aumentar o añadir su significancia. 4. *El ennoblecimiento* consiste en producir frases más “elegantes” utilizando el original como materia prima. 5. *El empobrecimiento cualitativo* consiste en el remplazo de términos, expresiones, giros, etc., del original, por términos, expresiones y giros que no tienen la riqueza sonora ni la riqueza significativa o incluso icónica del original. 6. *El empobrecimiento cuantitativo* se refiere a la pérdida léxica de aquellos pasajes donde la proliferación de significantes o de cadenas sintácticas de significantes se relacionan con un sólo significado. 7. *La homegeinización* consiste en unificar todos los niveles del original cuando éste presume ser disperso y dispar. 8. *La destrucción de ritmos* afecta la rítmica de un texto atacando por ejemplo la puntuación. 9. *La destrucción de redes significantes subyacentes* ataca a los significados claves que se responden y se encadenan a lo largo de la obra y que crean un subtexto bajo la fluidez de la superficie. 10. *La destrucción de sistematismos es la exclusión de los sistemas léxicos, verbales, semánticos, sintácticos que forman la obra por la tendencia a homogeinizar.* 11. *La destrucción o la exotización de redes lingüísticas vernaculares* es la desaparición de la lengua vernacular expresada en el texto. 12. *La destrucción de las locuciones* significa la desaparición de las locuciones, giros, proverbios, etc., que se desprenden en parte de lo vernacular y que vehiculan un sentido o experiencia específico. 13. *La supresión de superposiciones de lenguas* borra la coexistencia de dialectos y koinés

de una comparación exhaustiva de todos los elementos del poema con sus respectivas traducciones, sino de una comparación a partir de la selección de ejemplos que consideramos pertinentes y significativos para la interpretación del poema. Esto nos lleva así a una evaluación de las traducciones que se aleja por el momento de todo afán generalizador y prescriptivo con el objetivo de observar sólo estrategias recurrentes en el tipo de elección del traductor. Las tendencias observadas en cada poema son distintas y las definiremos en cada uno de los análisis correspondientes.

### 3. ANALISIS DE LOS POEMAS

### 3.1 Análisis del poema “La petite auto”

“La petite auto” es un poema en verso libre donde el poeta es testigo tanto de un mundo que acaba como del nacimiento de una nueva época. Yurkievich refiere precisamente la anécdota de la que surgió este poema:

El 31 de julio de 1914, mientras se encontraba en Deauville, un balneario adonde había ido con André Rouveyre para escribir unas crónicas periodísticas, llegó la noticia de la movilización y ambos amigos decidieron regresar de inmediato a París.<sup>42</sup>

Su regreso a la capital se realiza en un automóvil y esta travesía, desde el norte de Francia, es el motivo inspirador del poema.

---

<sup>42</sup> S. Yurkievich, *op. cit.*, p. 95.

"LA PETITE AUTO"<sup>43</sup>

LA PETITE AUTO

LE 31 du mois d'Août 1914  
Je partis de Deauville un peu avant minuit  
Dans la petite auto de Rouveyre

Avec son chauffeur nous étions trois

Nous dîmes adieu à toute une époque  
Des géants furieux se dressaient sur l'Europe  
Les aigles quittaient leur aire attendant le soleil  
Les poissons voraces montaient des abîmes  
Les peuples accouraient pour se connaître à fond  
Les morts tremblaient de peur dans leurs sombres demeures

Les chiens aboyaient vers là-bas où étaient les frontières  
Je m'en allais portant en moi toutes ces armées qui se battaient

Je les sentais monter en moi et s'étaler les contrées où elles serpentaient

Avec les forêts les villages heureux de la Belgique  
Francorchamps avec l'Eau Rouge et les pouhons  
Région par où se font toujours les invasions  
Artères ferroviaires où ceux qui s'en allaient mourir  
Saluaient encore une fois la vie colorée  
Océans profonds où remuaient les monstres  
Dans les vieilles carcasses naufragées  
Hauteurs inimaginables où l'homme combat  
Plus haut que l'aigle ne plane  
L'homme y combat contre l'homme  
Et descend tout à coup comme une étoile filante

208

CALLIGRAMMES

Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité  
Bâtit et aussi agencer un univers nouveau  
Un marchand d'une opulence inouïe et d'une taille prodigieuse  
Disposait un étalage extraordinaire  
Et des bergers gigantesques menaient  
De grands troupeaux muets qui brouaient les paroles  
Et contre lesquels aboyaient tous les chiens sur la route

Je n'oublierai jamais de voyage nocturne où nul de nous ne dit un mot  
O dé part sombre où mouraient nos 3 phares  
O nuit tendre d'avant vil la guerre lages où  
MARECHAUX-FERRANTS RAPPELES  
ENTRE MINUIT ET UNE HEURE DU MATIN  
ou bien  
LISIEUX  
la trè s  
b i e u  
et à fois nous nous apprêtâmes pour changer un pneu qui avait sauté

Et quand après avoir passé l'après-midi  
Par Fontainebleau  
Nous arrivâmes à Paris  
Au moment où l'on affichait la mobilisation  
Nous comprîmes mon camarade et moi  
Que la petite auto nous avait conduits dans une époque  
Nouvelle  
Et bien qu'étant déjà tous deux des hommes mûrs  
Nous venions cependant de naître

<sup>43</sup> Antes de cada análisis del poema se muestran tanto el original de Apollinaire en la edición La Pléiade como la versión de cada traductor en su respectiva editorial.

**“EL PEQUEÑO AUTOMÓVIL”  
VERSIÓN DE AGUSTÍ BARTRA**

**EL PEQUEÑO AUTOMÓVIL**

El 31 de agosto de 1914  
Salí de Deauville poco antes de medianoche  
En el pequeño automóvil de Rouveyre

Con su chofer éramos tres

Nos despedimos de toda una época  
Gigantes furiosos se levantaban en Europa  
Las águilas abandonaban sus nidos esperando al sol  
Los peces voraces subían de los abismos  
Los pueblos acudían para conocerse a fondo  
Los muertos temblaban de miedo en sus sombrías moradas

Los perros ladraban allá lejos donde estaban las fronteras

Yo me iba llevando conmigo todos esos ejércitos que luchaban

Los sentía subir en mí y veía los países en donde serpenteaban

Con los bosques las felices aldeas de Bélgica  
Francorchamps con el Agua Roja y los puhones  
Región por donde se efectúan siempre las invasiones  
Arterias ferroviarias donde los que iban a morir  
Saludaban por última vez a la vida brillante  
Océanos profundos donde se agitaban los monstruos  
En las viejas osamentas naufragadas

Alturas inimaginables donde el hombre combate  
Más arriba de donde se cierne el águila  
El hombre lucha contra el hombre

Y desciende de pronto como una estrella fugaz  
Sentía vivir en mí unos seres nuevos y muy diestros  
Levantaban y arreglaban un universo nuevo

231

Un comerciante de una opulencia inaudita y de una estatura prodigiosa  
Preparaba un escaparate extraordinario  
Y pastores gigantescos conducían  
Grandes rebaños mudos que ramoneaban palabras  
Y contra los cuales por el camino ladraban todos los perros

Nunca olvidaré aquel viaje nocturno en que ninguno de nosotros dijo una palabra

Oh	par	Oh	noche dulce	Oh	al	odio
sida	sombria	de antes	de la guerra	de donde	se	el
en que morían	nuestros 3 faros					calló

**HERRADORES L L A M A D O S**

ENTRE MEDIANOCHE Y LA UNA DE LA MADRUGADA

h	o	v
acia	bien	ers
LISIEUX		alles
la muy		de or
azu		o
l		

y nos detuvimos 3 veces para cambiar un neumático reventado

Y cuando tras haber pasado al mediodía  
Por Fontainebleau  
Llegamos a París  
En el momento en que se fijaban los carteles de movilización  
Mi camarada y yo comprendimos  
Que el pequeño automóvil nos había conducido a una época nueva  
Y que aun cuando ambos éramos hombres granados  
Acabábamos de nacer

232

"EL COCHECITO"  
VERSIÓN DE IGNACIO VELÁZQUEZ

EL COCHECITO

EL 31 del mes de agosto de 1914<sup>1</sup>  
Salí de Deauville poco antes de la medianoche  
En el cochecito de Rouveyre.

Con su chófer éramos tres

Dijimos adiós a toda una época  
Furiosos gigantes se erguían sobre Europa  
Las águilas abandonaban sus nidos a la espera del sol<sup>2</sup>  
Los peces voraces emergían de los abismos  
En carrera acudían los pueblos a conocerse a fondo  
Los muertos temblaban de miedo en sus oscuras moradas

<sup>1</sup> El poeta y su amigo, el dibujante André Rouveyre, habían sido enviados por el director de *Comoedia*, Pawlowski, a Deauville, al objeto de remitir desde allí crónicas mundanas ilustradas sobre la buena sociedad que acababa de empezar su temporada estival, a finales de julio de 1914. En otras composiciones aparecen detalles y anécdotas de los escasos días que ambos pasaron antes de que les llegara la noticia de la inminente movilización. De hecho, Apollinaire no llegaría a componer sino una única crónica que, por lo demás, no habría de aparecer hasta 1920. De manera que, en el atardecer del 31 de julio deciden regresar a París, donde llegan el 1 de agosto. Consecuentemente, la fecha que aparece en el primer verso resulta una libertad expresiva que el poeta se concede, motivada por un efecto rítmico y como recuerdo hacia el inicio de una canción popular.

Se trata de una composición mixta, en la que el fragmento caligramático aparece tipografiado y figura el coche de su amigo desplazándose por la carretera ondulada. Inaugurando el apartado de «Estandartes», materializa la crisis de la que acabará surgiendo algo distinto a lo conocido, mediante la consunción de lo caduco: rito de paso al que el poeta vincula imágenes como la del «ave fénix», frecuentes hasta lo obsesivo en su repertorio simbólico. Como en buen número de sus poemas de *Caligramas*, Apollinaire busca despojar su escritura de todo lirismo, aproximándola a un lenguaje cotidiano que sólo el ritmo, el corte de los versos en razón de su relevancia conceptual y determinadas imágenes prestigiosas desmienten. Se trata, en fin, de una composición marcadamente dinámica en su temática, aspecto éste que la inserción caligramática refuerza. Para su mejor comprensión, en cualquier caso, léanse los artículos de J. G. Clark: «La poésie, la politique et la guerre; autour de "La petite auto", "Chant de l'honneur" et *Couleur du Temps*» (*G. A.*, 13), o de P. Caizergues: «Apollinaire et la politique pendant la guerre» (*G. A.*, 12).

<sup>2</sup> «Sus nidos»: acepción relativamente poco usual en francés pero preferible, sin duda, a «su espacio».

Los perros ladraban hacia donde estaban las fronteras  
Yo me iba llevando en mí todos esos ejércitos que comba-  
tían.

Sentía que en mí se alzaban y se extendían las comarcas por  
las que serpenteaban

Con los bosques los pueblos felices de Bélgica  
Francorchamps con el Agua Roja y los puñones  
Región por la que siempre se producen las invasiones  
Arterias ferroviarias en las que quienes iban a morir  
Saludaban una vez más a la vida de colores  
Océanos profundos en los que se agitaban los monstruos  
En las viejas osamentas naufragadas

Alturas inimaginables donde el hombre combate  
Más alto que las que el águila planea<sup>3</sup>  
Allí combate el hombre contra el hombre  
Y descende de repente como una estrella fugaz<sup>4</sup>  
Yo sentía que en mí seres nuevos llenos de destreza  
Construían y también preparaban un nuevo universo  
Un comerciante de una inaudita opulencia y de una estatura  
prodigiosa

Preparaba una extraordinario alarde<sup>5</sup>  
Y unos gigantescos pastores conducían

<sup>3</sup> Como en toda figuración de crisis, Apollinaire se sirve de términos polémicos para dramatizarla. Ascenso/descenso, marcados por una verticalidad dinámica, componen la recurrencia privilegiada: véase «Las Colinas», por ejemplo: «Profundidades de la conciencia...». En un contexto igualmente crítico, resulta sintomático aproximar este poema del liminar de *Alcools*, «Zone». Algunos versos pueden ser perfectamente superpuestos; por ejemplo: «Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs», «L'aigle fond de l'horizon en poussant un grand cri», «Le phénix ce boucher qui soi-même s'engendre», «Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air», o bien «Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin», entre otros. En un registro léxico, asimismo, ambas composiciones presentan numerosos rasgos comunes que insisten sobre su valor esencial: el de ingreso en un nuevo espacio.

<sup>4</sup> Joaquín Folguera había sin duda de inspirarse en esta imagen para su composición «En avión», igual que hiciera J.-M. Junoy para su «Oda a Guyonier». Recuérdese que Junoy publicó, en 1920, como prefacio a *Poemes i Calligrames*, la «Carta-Prefaci» que Apollinaire le dirigiera felicitándole por «esa obra maestra: Guyonier».

<sup>5</sup> «Étalage»: he preferido una versión poco frecuente a la usual («escaparate»), por motivos de adecuación al desarrollo de la imagen.

[132]

Grandes rebaños mudos que pastaban las palabras  
Y contra los cuales ladraban todos los perros por la carre-  
tera

Nunca olvidaré ese viaje nocturno en el que ninguno de los dos dijo una palabra.

O  
mar  
cha  
oscura  
en la que  
morían  
nuestros 3 faros

o  
noche  
sensible  
de antes  
de la guerra

o  
que  
en la guerra  
nos  
había

HERRADORES MOVILIZADOS

ENTRE MEDIANOCHE Y LA UNA DE LA MADRUGADA

h  
o c i a  
L I S I E U X  
l a m u y  
o z u  
I

o bien

v  
o r s  
a l l e s d  
o r a d  
o

Y 3 veces nos detuvimos para cambiar una rueda que se había reventado

Y cuando tras haber pasado por la tarde  
Por Fontainebleau  
Llegamos a París  
En el momento en que pegaban los carteles de movilización  
Ambos comprendimos mi camarada y yo  
Que el cochecito nos había conducido a una época  
Nueva  
Y que aunque los dos fuéramos ya hombres maduros  
Acabábamos sin embargo de nacer

[133]

### **a) Estructura del poema**

La forma en que se fragmenta el poema tiene que ver con el carácter de cada secuencia: el carácter simbólico, descriptivo o narrativo que aquella resalta. Las estrofas separadas, la aparición del caligrama, o los versos aislados dividen modos expresivos diferentes de una misma realidad: la referencia cronológica y espacial de un hecho histórico, la velocidad con que se perciben los elementos al paso por la carretera, los símbolos que de ellos se desprenden y, finalmente, una impresión más emocional, que se logra a través del caligrama. Así, la voz del poeta logra combinar formas distintas de percepción e interpretación de un hecho.

Los versos corresponden generalmente a una oración verbal; como ya hemos señalado, se trata de verso libre, donde el poeta recurre sobre todo a la utilización de subordinadas en infinitivo, de cuya importancia hablaremos en el siguiente apartado.

### **b) Imágenes del poema**

“La petite auto” evoca una circunstancia histórica identificada claramente en las referencias tanto temporales como espaciales:

Le 31 du mois d’Août 1914  
Je partis de Deauville un peu avant minuit  
(...)  
O Nuit tendre d’avant-guerre  
(...)  
Et quand après avoir passé l’après-midi  
Par Fontainebleau  
Nous arrivâmes à Paris  
Au moment où l’on affichait la mobilisation.

El poeta se sitúa puntualmente en un instante histórico, la preguerra, que permite identificar el valor de los símbolos evocados en el poema como síntomas del trastorno inminente que sacudirá a Europa en los siguientes años.

La escena principal de la anécdota representa a tres hombres —“Je”, “Rouveyre”, “son chauffeur”— dentro de un automóvil que recorre la carretera hacia París. Desde el quinto verso esta travesía se revela como el símbolo de una despedida, el pasaje de una época a otra, el abandono de una antigua condición hacia un cambio inquietante. La proximidad de la guerra representa para el poeta el advenimiento afortunado de una nueva época. Al final del poema, la llegada de los dos compañeros a París se simboliza efectivamente como el final de una travesía que culmina en el renacimiento de dos hombres maduros.

Nous comprîmes mon camarade et moi  
Que la petite auto nous avait conduits dans une époque  
Nouvelle  
Et bien qu'étant déjà tous deux des hommes mûrs  
Nous venions cependant de naître

Dentro de la escena principal del poema —la travesía que hace el automóvil—, se encuentra una multiplicidad de imágenes alegóricas, síntoma de la transformación presentida:

Des géants furieux se dressaient sur l'Europe  
Les aigles quittaient leur aire attendant le soleil...  
Les poissons voraces montaient des abîmes  
Les peuples accouraient pour se connaître à fond  
Les morts tremblaient de peur dans leurs sombres demeures

Estas imágenes que se suceden una tras otra tienen el tono del relato apocalíptico, se erigen como símbolo de transformaciones y procesos que sufre

la sociedad en pos de un fin o un nacimiento. Gigantes furiosos, águilas, peces voraces, pueblos y muertos abandonan su inmovilidad efectuando un movimiento vertiginoso; su agitación parece ser el resultado de la inversión del orden en el mundo.

A esta sucesión de imágenes se añade la enumeración de aquellos elementos percibidos a través del paisaje: referencias sonoras y visuales que aprecia un pasajero dentro del automóvil, que van representando el espíritu bélico y de mutación que se percibe en los alrededores:

Artères ferroviaires où ceux qui s'en allaient mourir  
Saluaient encore une fois la vie colorée  
(...)  
Un marchand d'une opulence inouïe et d'une taille  
prodigieuse.

En el poema, el “yo” poético conserva su posición central; es el que percibe, refiere e interpreta durante el recorrido. El “yo” funciona como un reflejo de la situación exterior, siendo reiteradamente enunciado a lo largo del poema. Así como es inminente la conmoción en derredor, en el interior del poeta ocurre un fenómeno similar:

Je m'en allais portant en moi toutes ces armées qui  
se battaient...  
Je les sentais monter en moi et s'étaler les contrées  
où elles serpentaient  
...  
Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité...

De esta manera “La petite auto” es un poema donde se refleja la transformación de una época en la vida de dos hombres sujetos al vaivén de un movimiento social.

### **c) Caligrama**

El caligrama incluido en este poema representa la figura de la parte delantera de un automóvil en el que se aprecia sobre todo la forma de sus dos faros. El caligrama detiene la vertiginosidad de las imágenes que iban apareciendo verso tras verso para regresar al automóvil; logra fijar la imagen del símbolo principal de todo el poema y muestra así el dramatismo del suceso: la luz del auto penetrando en la noche serena antes del comienzo de la guerra.

Por un lado, cumple una función descriptiva pues ahonda en un aspecto más emocional al incluir una reflexión sobre el efecto moral que el suceso adquiere para el poeta:

“Je n’oublierai jamais ce voyage nocturne où nul de nous ne dit un mot.”

Por otro lado, logra el efecto de la simultaneidad, es decir, el caligrama permite la expresión de un pensamiento mucho más interno, expone el valor de un recuerdo y logra hacer convivir este nivel dentro de la velocidad con que transcurren los versos del poema.

### **3.2 Confrontación del poema con las versiones al español**

A continuación veremos —como ya hemos anunciado, apoyándonos en la analítica de Berman— de qué manera algunos pasajes importantes en la significación del poema son tratados en las versiones de cada traductor. En lo que concierne a éste nos apoyaremos en las siguientes tendencias: el *ennoblecimiento*, en primer lugar, para destacar los ejemplos en que el lenguaje

coloquial y familiar del original se ve afectado a favor de un uso más común en español. En segundo lugar, *la racionalización* para observar cómo se ocupan los traductores del carácter redundante y repetitivo del poema. En tercer lugar, *la destrucción de sistematismos* en un poema, donde cierto uso de estructuras determina la coherencia de los versos y el sentido. Y finalmente, *la clarificación*, para observar aquellos pasajes en que lo vago e indefinido tiende a precisarse en la versión del traductor.

### **a) Ennoblecimiento**

Veamos el primer ejemplo relacionado con el ennoblecimiento. Berman dice al respecto en su texto: “La retorización embellecedora consiste en producir frases elegantes utilizando por así decirlo el original como materia primera.”<sup>44</sup> En este poema hablamos de ennoblecimiento como la tendencia a remplazar expresiones coloquiales o comunes en francés por otras con un estilo más noble. En los siguientes ejemplos Bartra se inclina, por un lado, a regular la coloquialidad del poema a través de expresiones que en español son de un uso más estándar. Por otro lado, algunas de sus elecciones lexicales son de un tono más literario que coloquial. Como lo explican Hatim Basil e Ian Mason,<sup>45</sup> el valor semiótico que transmite seleccionando determinadas opciones estilísticas renuncia al tono oral característico de los poemas de Apollinaire.

---

<sup>44</sup> A. Berman, “L’analytique de la traduction”, *op. cit.*, p. 57.

<sup>45</sup> Basil Hatim e Ian Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 21.

El primer ejemplo de esta tendencia se relaciona con el título: *La petite auto*. Apollinaire utiliza una abreviación familiar del término automóvil y su título atrae por su carácter coloquial. Bartra lo convierte en “El pequeño automóvil”. Velázquez, por su parte, retoma un término mucho más familiar utilizando el diminutivo: “El cochecito”. El cambio de Bartra, como podemos ver, se deriva de una inclinación por normalizar el registro utilizado en el original.

En los siguientes ejemplos vemos cómo Bartra, siguiendo esta tendencia, llega incluso al ennoblecimiento de algunos términos o expresiones que rompen con el carácter coloquial del poema:

<i>Plus haut que l'aigle ne plane</i>	Más arriba de donde <b>se cierne</b> el águila.
<i>Et bien qu'étant déjà tous deux des hommes mûrs</i>	Y que aun cuando éramos <b>hombres granados</b>
<i>Des grands troupeaux muets qui broutaient les paroles</i>	Grandes rebaños mudos que <b>ramoneaban palabras.</b>

Si en el poema hay un uso más ordinario de la lengua, Bartra tiende a ennoblecer ciertos términos a través de un estilo más literario alejándose así de la coloquialidad con que se expresa el original.

## **b) Racionalización**

Al hablar de la tendencia deformante de la racionalización, Berman señala que la gran prosa tiende a la arborescencia; su estructura tiende a las ramificaciones, a la proliferación en cascada de relaciones, repeticiones, etc. Esta misma consideración hemos de tomarla aquí. Observemos el siguiente

ejemplo donde la redundancia beneficia la manera aguda en que el sentido del oído fija su atención en el sonido:

***Les chiens aboyaient vers là-bas où étaient les frontières.***

En este verso se significa la percepción sonora del pasajero adentro del automóvil; los perros se escuchan a lo lejos y el poeta decide utilizar una preposición **vers** donde señala ya una dirección y además el adverbio de lugar **là-bas** marcando reiteradamente un lugar alejado pero sin precisión alguna. Esta es una repetición que nos parece sustancial en la significación del verso para referir el interés del escucha. Veamos las versiones de los traductores:

<b><i>Les chiens aboyaient vers là-bas où étaient les frontières.</i></b>	
<b>Los perros ladraban allá lejos donde estaban las fronteras</b>	Bartra
<b>Los perros ladraban hacia donde estaban las fronteras</b>	Velázquez

Bartra retoma esta significación utilizando dos adverbios de lugar. Velázquez por su parte reduce este movimiento de la percepción eliminando la reiteración y expresando de una forma más resumida y concisa la atención al sonido de los perros ladrando.

Otro ejemplo, esta vez de Bartra, donde se elimina la redundancia, está al final del poema donde se insiste en el uso de adverbios para acentuar la valorización de un hecho:

***Et bien qu'étant déjà tous deux hommes mûrs / Nous venions cependant de naître.***

**Y que aun cuando ambos éramos hombres granados acabábamos de nacer.**

Como puede verse, Bartra excluye el segundo adverbio y elimina así la insistencia en el original sobre el momento de ruptura y cambio que significa la escena final.

Finalmente, en el último caso, nuevamente en la versión de Bartra lo extenso se sintetiza. Este ejemplo tiene que ver con una marca de temporalidad a través del uso del pluscuamperfecto que precisa la anterioridad de los hechos y que en la versión en español se simplifica sin dar importancia a la posición del tiempo:

<i>et 3 fois nous nous arrêâmes pour changer un pneu qui avait éclaté.</i>
<b>Y nos detuvimos 3 veces para cambiar un neumático reventado.</b>

### **c) Destrucción de los sistematismos**

El empleo de determinado tipo de frases o construcciones de forma recurrente va formando, afirma Berman, su homogeneidad.<sup>46</sup> La racionalización, la clarificación y el alargamiento destruyen este sistema y establecen una versión incoherente e inconsistente. Retomamos esta tendencia en el siguiente caso pues presentamos un ejemplo de una estructura sintáctica (subordinada de infinitivo) recurrente en el poema cuyo ritmo y sentido se traslada con dificultad a través de variaciones muy distintas. Observemos el caso con detalle.

En francés se lee:

<i>Je m'en allais portant en moi toutes ces armées qui se battaient / Je les</i>
--

<sup>46</sup> A. Berman, "L'analytique de la traduction", p. 63.

***sentais monter en moi et s'étaler les contrées où elles serpentaient***

El último de estos dos versos es interesante a nivel sintáctico, pues el verbo *sentir* tiene dos proposiciones subordinadas de infinitivo de un verbo de percepción coordinados por la conjunción *et*. La construcción designa dos procesos experimentados por un “yo” expresados en la forma pura y simple, el infinitivo. En español la construcción de una subordinada infinitiva parece para los traductores plausible para la primera oración pero no para la segunda, de modo que sus elecciones normalizan la estructura a una más adecuada al español aunque a costa de su sentido en uno de los casos.

<b><i>Je les sentais monter en moi et s'étaler les contrées où elles serpentaient</i></b>	
<b>Los sentía vivir en mi y veía los países en donde serpenteaban</b>	Bartra
<b>Sentía que en mi se alzaban y se extendían las comarcas por las que serpenteaban.</b>	Velázquez

En la versión de Bartra, la segunda oración coordinada se convierte en una independiente, refiriendo a una percepción más tangible que simbólica a través del verbo “ver,” pero deja de hablarse de la imagen como una sensación interior. Velázquez sí refiere ambos procesos como un complemento del verbo sentir usando en ambos casos una oración subordinada con la conjunción “que” con función de complemento directo, forma mucho más usual del español.

Este tipo de estructura —subordinada de infinitivo—, es recurrente en el poema. Se trata de una construcción sistemática que destaca a un “yo” y sus sensaciones, a partir del cual el devenir de la acción se muestra como un empuje interior. Este tipo de estructura, sin embargo, desaparece en las dos

versiones por otras mucho más ajustadas al ritmo de un español coloquial. En la versión de Bartra se desvirtúa el sentido en favor de la coherencia sintáctica y en la elección de Velázquez se conserva el sentido aunque en detrimento de la cadencia del verso que fija el uso repetitivo de consonantes dentales y sibilantes (*sentaís, s'étaler, serpantaient*).

Veamos el segundo ejemplo donde se observa la misma estructura y sus respectivas versiones:

<i><b>Je sentais en moi des êtres neufs pleins de dextérité / Bâtir et agencer un univers nouveau</b></i>	
<b>Sentía vivir en mi unos seres nuevos y muy diestros / Levantaban y arreglaban un universo nuevo</b>	Bartra
<b>Yo sentía que en mi seres nuevos llenos de destreza / Construían y también preparaban un nuevo universo</b>	Velázquez

Ante una estructura sintáctica del verso mucho más extendida en francés que en español, surgen una serie de re-composiciones de diversa índole, donde a veces con estructuras más largas (como en el caso de Velázquez) se proyecta una equivalencia del contenido del verso y en otros casos, en detrimento de éste, se adecua una estructura sintáctica más común en español. En los dos casos, las estructuras seleccionadas en español desvirtúan la textura del original, es decir, imprimen lógica a la estructura conforme a la lengua pero desequilibran tanto el ritmo del verso como el sentido que expresa.

#### d) Clarificación

Otros casos de racionalización surgen en la necesidad de clarificar. Berman define la clarificación como la tendencia a volver definido lo que tiene carácter indefinido. En el siguiente ejemplo, en una frase del caligrama el poeta dice:

<i>Je n'oublierai jamais ce voyage nocturne ou nul ne dit un mot</i>
<b>Nunca olvidaré este viaje nocturno en el que ninguno de los dos dijo una palabra.</b>

En esta versión de Velázquez vuelve el artículo indefinido **nul** como un **ninguno de los dos**, excluyendo de la escena, debido a su interpretación, no sólo al chofer que también se encuentra en la escena sino a la colectividad que el poeta designa usando un indefinido.

#### 3.3 Análisis del poema “2<sup>ème</sup> canonnier conducteur”

En noviembre de 1914, Apollinaire es reclutado en el ejército francés como artillero conductor del regimiento 38 de artillería de la ciudad de Nîmes. “2<sup>ème</sup> canonnier conducteur”, denominación con que se conoce a Apollinaire dentro del regimiento, da título a este poema. Los tres primeros versos se encargan efectivamente de resaltar su figura en el primer plano del escenario:

Me voici libre et fier parmi mes compagnons  
Le réveil a sonné et dans le petit jour je salue  
La fameuse Nancéenne que je n'ai pas connue

"2E CANNONIER CONDUCTEUR"

214 CALLIGRAMMES

2<sup>e</sup> CANONNIER CONDUCTEUR

ME voici libre et fier parmi mes compagnons  
 Le Réveil a sonné et dans le petit jour je salue  
 La fameuse Nancéenne que je n'ai pas connue

AS-  
 TU CON LA QUI  
 PU TAIN A FOUTU LA VXXXXX A TOUTE L'ARTILLERIE  
 DE N N s'est au  
 ANCY L'ARTILLERIE ne pas mal  
 aperçu qu'elle avait

Les 3 servants bras dessus bras dessous se sont endormis sur l'avant-train  
 Et conducteur par mont par val sur le porteur  
 Au pas au trot ou au galop je conduis le canon  
 Le bras de l'officier est mon étoile polaire  
 Il pleut mon manteau est trempé et je m'essuie parfois la figure  
 Avec la serviette-torchon qui est dans la sacoche du sous-verge  
 Voici des fantassins aux pas pesants aux pieds boueux  
 La pluie les pique de ses aiguilles le sac les suit

SA  
 CRÉ NOM SOU V E  
 DE DIEU NRS D E  
 P A R I S  
 Q U E L L E AVANT LA  
 GUERRE ILS  
 AL LU SERONT BIEN  
 PLUS DOUX  
 RE NOM APRES LA  
 DE DIEU VICTOIRE  
 QUEL LE  
 L U R E N  
 A U I  
 C E P E N D T I la  
 ANT S E N D

S  
 A  
 LIT  
 M  
 O N  
 D E  
 DONT  
 JE SUI  
 LA LAM  
 GUE É  
 LOQUEN  
 TE QUESA  
 B O U C H E  
 O P A R I S  
 TIRE ET TIRERA  
 T O U J O U R S  
 A U X A L  
 L E M A N D S

ÉTENDARDS 215

Fantassins  
 Marchantes mottes de terre  
 Vous êtes la puissance  
 Du sol qui vous a faits  
 Et c'est le sol qui va  
 Lorsque vous avancez  
 Un officier passe au galop  
 Comme un ange bleu dans la pluie grise  
 Un blessé chemine en fumant une pipe  
 Le lièvre détale et voici un ruisseau que j'aime  
 Et cette jeune femme nous salue charretiers  
 La Victoire se tient après nos jugulaires  
 Et calcule pour nos canons les mesures angulaires  
 Nos salves nos rafales sont ses cris de joie  
 Ses fleurs sont nos obus aux gerbes merveilleuses  
 Sa pensée se recueille aux tranchées glorieuses

J'ENTENDS CHAN  
 L TER l'oiseau  
 B E  
 EL OISEAU RAPAC

**"2º ARTILLERO CONDUCTOR"  
 VERSIÓN DE AGUSTÍ BARTRA**

**2º ARTILLERO CONDUCTOR**

Heme aquí libre y orgulloso entre mis compañeros  
 Han tocado diana y a la luz del alba saludo  
 A la famosa nancienense que no he conocido

HAS  
 CI CO NO DO  
 A LA QUE HA PEGADO LA XXX A TODA LA ARTILLERIA  
 PU TA no de  
 DE NAN se mal  
 C Y LA ARTILLERIA ha el  
 do cuenta de que tenía

Los tres artilleros de bracet se han quedado dormidos  
 en el avantrén  
 Y conductor por montes y valles sobre el cargador  
 Al paso al trote al galope conduzco el cañón  
 El brazo del oficial es mi estrella pólar  
 Llueve mi capote está mojado y a veces me seco el rostro  
 Con el estropajo que está en el macuto del ayudante  
 Pasan soldados de infantería lentos con las botas sucias  
 de barro  
 La lluvia los pincha con sus alfileres la mochila los  
 sigue

M A K C H A N O C H I C A E  
 I E N T R A S d e  
 M A L T A P A R I S  
 S E A Q U E F A R I S  
 M A R C H A A N T E S D E  
 M A L D I S E R A N M A S  
 T A S E A D U L C E S D E S P U E S  
 Q U E L A T O R I X  
 S A L U D M U N D O  
 D E L C U A L S O Y L A I E N  
 G U A E L O C U E N T E Q U E  
 S U B O C A O H P A R I S  
 T I E Y S I G A T I R A N D O  
 A L O S A L E M A N E S

Soldados de infantería  
 Andantes terrones  
 Sois la fuerza  
 Del suelo que os ha hecho  
 Y es el suelo el que marcha  
 Cuando avanzáis  
 Un oficial pasa al galope  
 Como un ángel azul en la lluvia gris  
 Un herido camina fumando en pipa  
 La liebre huye y ahí veo un riachuelo que me gusta  
 Y esta joven nos saluda carreteros  
 La Victoria está cerca de nuestras yugulares  
 Y calcula para nuestros cañones las medidas angulares

Nuestras salvas nuestras ráfagas son gritos de alegría  
 Sus flores son nuestros obuses de gavillas maravillosas  
 Su pensamiento se concentra en las trincheras gloriosas

O I G O C Ó M O C A N T A  
 E El pájaro  
 L Z  
 B E L L O P Á J A R O R A P A

**“2.º CONDUCTOR ARTILLERO”**  
**VERSIÓN DE IGNACIO VELÁZQUEZ**

2.º CONDUCTOR ARTILLERO<sup>1</sup>

AQUÍ estoy libre y orgulloso entre mis compañeros  
 La Diana ha sonado y en el amanecer saludo  
 A la estupenda Nanceña que no he conocido<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Transcribo literalmente lo que, acerca de esta composición, señalan M. Décaudin y M. Adéma: Debía aparecer en *Der Mistral* (Zurich), núm. 1, el 3-III-1915. Una alusión a este poema se encuentra en el *Journal des Années de Guerre*, de Romain Rolland (págs. 346-347):

Quienes esperan de esta guerra una radical transformación del arte se engañan. Les debería bastar con leer *die Aktion* de Berlín, para encontrar en plena floración el cubismo y todas las enfermedades intelectuales de la época. El futurismo se desarrolla libremente. Dispone de un órgano especial, *der Mistral*, publicado en Zurich (colaboradores: Marinetti, Antoine Huré, Apollinaire, Ludwig Kassak, Hugo Kersten, etc.). Nótese que algunos de ellos combaten en frentes contrarios y que, sin embargo, han encontrado la forma de realizar sin obstáculos una revista internacional. El primer número ha aparecido el 3 de marzo.

Romain Rolland analiza su contenido y escribe, acerca de esta composición:

Luego, una «Feldpostbrief» en verso, enviada por Apollinaire, redactor en el *Mercure de France*, «2.º conductor artillero». Está escrita en todos los sentidos, en círculo, en rectángulo, en rombo; se leen en ella pensamientos como el que sigue: «(y sigue el caligrama en forma de bota)».

En su primera publicación, con el título señalado, las figuraciones centrales venían tras el verso «Del suelo que os ha formado». Nueva composición mixta, con figuraciones de una trompeta, una bota con su espuela, Notre-Dame, la Torre Eiffel y un obús. Acerca de este último objeto, obsérvese que el argot militar disponía del término *bouteille* para designarlo y que, como señala C. Tournadre, la denominación *rapare* también es utilizada. Remito a su preciso trabajo: «Notes sur le vocabulaire de la guerre dans *Calligrammes*» (*G. A.*, 1:5) para una correcta comprensión de los referentes militares en la composición.

<sup>2</sup> De Nancy. De hecho, es una referencia a una conocida canción *paillarde*, que queda explícita en la figuración en forma de trompeta. Nótese que los versos de dicha figuración se acomodan perfectamente al toque de diana que es evocado anteriormente y, a este respecto, recuérdese la importancia que toma la oralidad, el ritmo y la melodía en los procedimientos de composición del poeta. No he utilizado la primera acepción («famosa», «conocida»), en razón del contexto en el que voluntariamente se sitúa el poeta.

CON HAS  
 DO OCI  
 PU A LA QUE  
 DE TA HA PEGADO LA SXXXXX A TODA LA ARTILLERIA  
 ANCY LA ARTILLERIA no se ha de  
 en en terado de que tenía el mal

Los 3 sirvientes de la batería cogidos del brazo se han dormido en el armón

Y conductor por montes y valles sobre el caballo del postillón

Al paso al trote o al galope yo conduzco el cañón

El brazo del oficial es mi estrella polar

Llueve mi capote está empapado y a veces me seco el rostro

Con la bayeta que hay en la alforja del ayudante

Ahí van unos soldados de pasos pesados de pies embarrados

Les espolea la lluvia con sus agujas la mochila les sigue

DI	RE		
BE	OS	REC	UE
I T O Q U E	ND	RDO	SD
MA	RC	EPA	RIS
HA	RE	ANTES DE LA	UN
DI	OS	GUERRAMUCHO	DO
H C R Q	UE	MÁS DULCES	CUYA
MA	AM	SERANCUANDO	LENGUA
I	N	SEADESPU	ELOCUENTE
	O	ELAVICTORIA	SOY QUE SU
	que C la		
N	H		
	E	OH PARÍS	
T R A S	D E	S A C A Y S A C	
	E	A R A	SIEM
	C	P R E	A L O S
	E	A L E M	A N E S

Soldados

Andantes pellas de tierra

Sois la fuerza

Del suelo que os ha formado

Y ese suelo camina

Cuando avanzáis

A galope pasa un oficial

Como un ángel azul en la lluvia gris

Camina un herido fumando una pipa

La liebre escapa corriendo y he aquí ahora un arroyo que me gusta

Y esta muchacha nos saluda carreteros  
La Victoria se encuentra tras nuestras carrilleras  
Y calcula para nuestros cañones las medidas angulares  
Nuestras salvas nuestras ráfagas sus gritos de alegría son  
Son sus flores nuestros obuses de maravillosos chisporroteos  
Su pensamiento se concentra en las gloriosas trincheras

Y O O I G O C A N  
A  
L  
B  
E L L O P A J A R O R A P A  
T A R a l p á j a r o 3  
Z

### a) Estructura del poema

Se trata de un poema descriptivo que va mostrando con agilidad las imágenes percibidas por el soldado en su marcha. Esta agilidad consiste en el uso de oraciones cortas que refieren con rapidez las imágenes vistas por el que transita:

“Il pleut mon manteau est trempé et je m’essuie parfois la figure”

En “2ème cannonier conducteur” aparecen imágenes descriptivas y también una reflexión impregnada del orgullo y fe nacionalistas, característicos de Apollinaire a través del uso de dos metáforas desarrolladas en el poema: la del soldado emparentado con la tierra y la de la victoria personificada, a la que se alude con mayúscula.

Fantassins  
Marchantes mottes de terre  
Vous êtes la puissance  
Du sol qui vous a faits  
Et c’est le sol qui va  
Lorsque vous avancez  
...  
La Victoire se tient après nos jugulaires  
Et calcule pour nos canons les mesures angulaires  
Nos salves nos rafales sont ces cris de joie  
Ses fleurs sont nos obus aux gerbes merveilleuses  
Sa pensée se recueille aux tranchées glorieuses

El poeta evoca en metáfora la violencia de la guerra como la manifestación jubilosa de la victoria, imagen alegórica con la que decide cerrar el poema.

## b) Imágenes del poema

El poema muestra una escena cotidiana del soldado bajo el estilo de un diario de guerra en el que los diálogos, los personajes y quehaceres cotidianos son mostrados en un presente del indicativo:

Il pleut mon manteau est trempé et je m'essuie parfois  
la figure  
Avec la serviette-torchon qui est dans la sacoche du  
sous-verge

En el recorrido en automóvil por la región, el poeta describe las imágenes a su paso e integra reflexiones y símbolos sobre la disputa armada, todo a través de la posición central de un “yo” del que emanan las percepciones y pensamientos.

En la descripción del poema abunda el léxico alusivo al transporte y los objetos de guerra. Expresiones coloquiales y metáforas se unen a imágenes simples impregnadas, sin embargo, del dramatismo inherente a una guerra. Se trata de versos conformados de oraciones simples, con pocos detalles pero de impresiones claras y evocadoras.

Un officier passe au galop  
Comme un ange bleu dans la pluie grise  
Un blessé chemine en fumant une pipe

### c) Caligramas

Un poema compuesto de cinco pequeños caligramas insertados a lo largo del texto que dan voz a diferentes aspectos de la conciencia. Una trompeta, una bota con su espuela, la catedral de Notre Dame, La torre Eiffel y un obús,<sup>47</sup> muestran entre sus contornos diálogos o monólogos interiores logrando descubrir distintas perspectivas del hecho. Los caligramas permiten llegar a niveles más reflexivos o abstractos del pensamiento respecto a la escena que guía el poema. Veamos con detalle la función de cada uno de ellos.

Según Velázquez, el primer caligrama que representa una trompeta, hace alusión a una conocida canción *paillarde* relacionada tanto con la prostituta de Nancy a la que se hace referencia y al toque de diana del verso anterior.<sup>48</sup> En este caligrama encontramos un giro en el discurso, pues es la única ocasión en la que aparece un “yo” que se dirige a un interlocutor hablándole de manera coloquial, donde en conformidad con la pregunta se pretende que éste, en alguna parte, responda a ella:

**AS-TU CONNU LA PUTAIN DE NANCY QUI A FOUTU LA VXXXXX À TOUTE L'ARTILLERIE L'ARTILLERIE ne s'est pas aperçu qu'elle avait mal au ...**

En la serie de los tres caligramas juntos —la bota, la catedral y la torre— se deja de lado la enumeración de imágenes para dar paso al fluir de la conciencia respecto a sensaciones y pensamientos. En el primero puede leerse:

---

<sup>47</sup> J.I. Velázquez, *op.cit.*, p. 143.

<sup>48</sup> *IbLoc. cit.*, p. 142.

**SACRÉ NOM DE DIEU QUELLE ALLURE NOM DE DIEU QUELLE ALLURE  
CEPENDANT QUE LA NUIT DESCEND**

La voz interior del conductor nace aludiendo al semblante de los soldados, mientras que el segundo caligrama, por su parte, expresa una reflexión sobre el devenir de los recuerdos después de la victoria:

**SOUVENIR DE PARIS AVANT LA GUERRE ILS SERONT BIEN PLUS DOUX  
APRÈS LA VICTOIRE**

Finalmente, en el último caligrama de la serie de estos tres, aparece un interlocutor que se dirige al mundo identificándose como la voz parlante, una autoconciencia que se distingue de todas las voces, portadora de un mensaje decisivo.

**SALUT MONDE DONT JE SUIS LA LANGUE ÉLOQUENTE QUE SA BOUCHE O  
PARIS TIRE ET TIRERA TOUJOURS AUX ALLEMANDS**

Al final del poema aparece el último caligrama en forma de obús, que hace alusión a la escucha del canto del pájaro. Este caligrama parece ser un punto de percepción donde los sentidos se fijan. La imagen del caligrama —la figura del obús— permite ir más allá de la denotación de las palabras y asumir que es el proyectil el origen del sonido.

**J'ENTENDS CHANTER L'OISEAU LE BEL OISEAU RAPACE**

### **3.4 Confrontación de las traducciones con el original**

En esta confrontación nos apoyaremos sobre todo en dos tendencias: el ennoblecimiento y la destrucción de ritmos. Siendo un poema que transcurre durante el trayecto del artillero conductor es relevante destacar la manera en

que los traductores manejan la coloquialidad y el ritmo de un relato en el que recae la precipitación con que avanza el vehículo.

### **a) Ennoblecimiento**

La primera tendencia deformante que destacaremos en este poema es nuevamente el ennoblecimiento. La traducción al español de los dos ejemplos siguientes, ambos de Agustí Bartra, tiende a producir frases más elegantes, alejándose de esta manera del registro coloquial del poema. Éste está marcado por el relato anecdótico y por la velocidad de un discurso interior regulado por el movimiento del trayecto en automóvil. En los siguientes ejemplos Bartra imprime un tono mucho más solemne pensando en la importancia de la oralidad en los poemas de Apollinaire.

En el comienzo del poema aparece la expresión **voici**, muy recurrente en francés que sirve para designar a alguien o algo mostrándolo:

***Me voici libre et fier parmi mes compagnons***

Los traductores hacen las siguientes elecciones:

<b>Heme aquí libre y orgulloso entre mis compañeros</b>	Bartra
<b>AQUÍ estoy libre y orgulloso entre mis compañeros.</b>	Velázquez

De los dos traductores Velázquez se inclina por una expresión más breve y común. Bartra utiliza la expresión “heme aquí”, de un uso efectivamente mucho más literario que familiar y fija al comienzo del poema un tono más grave.

En el siguiente ejemplo este mismo caso ocurre respecto a Bartra:

***Le Réveil a sonné et dans le petit jour je salue  
La fameuse Nancéenne que je n'ai pas connue***

La locución en francés “le petit jour” refiere de una forma coloquial, según el diccionario *Le Grand Robert*,<sup>49</sup> la débil claridad del amanecer. Veamos a continuación las versiones de los dos traductores.

<b>Han tocado diana y a la luz del alba saludo A la famosa nanciense que no he conocido</b>	<b>Bartra</b>
<b>La Diana ha sonado y en el amanecer saludo A la estupenda nanceña que no he conocido</b>	<b>Velázquez</b>

Bartra utiliza nuevamente una expresión de un uso más literario, “a la luz del alba,” y además de ello altera el orden de la frase —hipérbaton— de un uso más antiguo y noble, destacando en el verbo la acción de aquellos que han hecho sonar el toque militar más que el sonido mismo, como se refiere en el original. Velázquez conserva el orden de la frase y usa una expresión ordinaria para señalar el despunte del día.

Así, la traducción de Bartra evita la fluidez de un lenguaje más ordinario, elección que deriva quizá de un estilo poético interiorizado en su propio trabajo como poeta aplicado ahora en su traducción.

---

<sup>49</sup> Alain Rey, *Le Grand Robert de la Langue Française*, version électronique, Paris, Bureau Van Dijk, 2ème édition, s.v. au petit jour.

En el siguiente y último ejemplo, esta tendencia a ennoblecer se traduce como la inclinación de los traductores por suavizar un significado que en el poema tiene un tono prosaico. En el primer caligrama se lee:

<b><i>As-tu connu la putain de Nancy qui a foutu la VXXXXX à toute l'artillerie</i></b>
---

La frase del caligrama tiene una carga sexual que los dos traductores atenuan usando el verbo “pegar” como una equivalencia del verbo “foutre”. Es cierto que “foutre” en francés ha perdido con el uso su carga sexual. Sin embargo, en la situación que se evoca en el poema, el término puede tomarse en varios sentidos, pero, en español se opaca cualquier referencia sexual expresada en una locución tan común como vulgar en francés. Así en las versiones se obtiene:

<b><i>As-tu connu la putain de Nancy qui a foutu la VXXXXX à toute l'artillerie</i></b>	
<b>Has conocido a la puta de Nancy que ha pegado la XXX a toda la artillería</b>	Bartra
<b>Has conocido a la puta de Nancy que ha pegado la SXXXXXX a toda la artillería</b>	Velázquez

Hay que añadir que en este verso el contexto permite interpretar un doble sentido del verbo “foutre”. Por un lado el acto sexual y por otro la expresión verbal transitiva de tono vulgar significando, “hacer, “dar” o “poner.” El complemento directo es velado por el poeta, quien sólo utiliza la inicial de la palabra “vérole” para dejar el sentido implícito. La traducción de Bartra omite este significado y conserva la grafía que aparece en francés prescindiendo así de esta evocación.

Esta regulación del lenguaje en el caso del traductor nos hace pensar en lo que Berman llamó “el empobrecimiento cualitativo”, es decir, el remplazo de un término por otro borrando por este medio su “iconicidad”: el poder del signo que encarna en su riqueza sonora y significante el sentido que enuncia.<sup>50</sup>

### **b) La destrucción de ritmos**

Enseguida vienen tres pasajes relacionados con la tendencia deformante de la destrucción de los ritmos. Al hablar de ritmo nos referimos a la sucesión regular de acentos en los versos que van marcando una cadencia en el poema. En el análisis señalamos que los versos de este poema están formados por oraciones simples y breves que evocan imágenes de forma apresurada conforme al trayecto del automóvil y que recrean además un monólogo interior en un tono coloquial y espontáneo. En los siguientes ejemplos observamos de qué manera este ritmo es trabajado por los traductores y cómo algunas de sus decisiones favorecen o afectan su reproducción.

1. En el primer ejemplo presentamos el caso de uno de los caligramas —la bota con la espuela—donde se muestra un soliloquio. A propósito de este ejemplo recordemos nuevamente que el poema evoca el trayecto de un conductor que se entrega confiado a su voz interior en un tono familiar y espontáneo. La dificultad en la traducción residiría precisamente en la posibilidad de emular el

---

<sup>50</sup> A. Berman, “L’analytique de la traduction”, p. 63.

uso de este lenguaje: la expresividad y el ritmo que proporciona el uso de las locuciones y términos usados en el original.

A continuación el original y las versiones de los traductores :

<b>SACRÉ NOM DE DIEU QUELLE ALLURE NOM DE DIEU QUELLE ALLURE CEPENDANT QUE LA NUIT DESCEND</b>	
<b>MALDITA SEA QUÉ MARCHA MALDITA SEA QUÉ MARCHA MIENTRAS LA NOCHE DESCENDE</b>	Bartra
<b>REDIÓS BENDITO QUÉ MARCHA REDIÓS QUÉ MARCHA MIENTRAS QUE LA NOCHE DESCENDE.</b>	Velázquez

Con un ritmo repetitivo aparece una expresión profana pero de uso corriente: “sacré nom de dieu”. La intención de los dos traductores es conservar la coloquialidad por medio de la equivalencia. Nos parece sin embargo que el ritmo en español simula la coloquialidad con expresiones poco habituales, de modo que la naturalidad del soliloquio se pierde. A este hecho se añade la dificultad de traducir el término “allure” de carácter polisémico en francés que designa tanto la rapidez de un desplazamiento así como el aspecto de los soldados caminando.<sup>51</sup> Los traductores usan el término ‘marcha’, destacando el tipo de camino más que el tipo de movimiento o la apariencia de los caminantes.

2. En el siguiente ejemplo se suceden con rapidez diversos cuadros del paisaje que el poeta enumera conforme a su trayecto. ¿Cómo poder imprimir este ritmo que armoniza la sucesión de imágenes conforme a la marcha del vehículo y devenir del pensamiento? Bartra y Velázquez proponen respectivamente:

---

<sup>51</sup> *Le Grand Robert de la Langue Française*, s.v. allure.

<i>Un officier passe au galop Comme un ange bleu dans la pluie grise Un blessé chemine en fumant une pipe Le lièvre détale et voici un ruisseau que j'aime</i>	
<b>Un oficial pasa al galope Como un ángel azul en la lluvia gris Un herido camina fumando una pipa La liebre huye y ahí veo un riachuelo que me gusta</b>	Bartra
<b>A galope pasa un oficial Como un ángel azul en la lluvia gris Camina un herido fumando una pipa La liebre escapa corriendo y he aquí ahora un arroyo que me gusta</b>	Velázquez

Bartra conserva la brevedad propuesta por el original al ir recreando imágenes a través de versos con oraciones simples. Velázquez elige invertir el orden de los elementos de la oración cambiando así el tono más coloquial del verso por uno más literario. Velázquez suprime el tono oral que evoca el verbo “détaler” (más corriente y familiar que expresa un movimiento súbito) al usar una construcción verbal “escapar corriendo” que explica el sentido del verbo en francés. Asimismo, al incluir un advverbio de tiempo “ahora”, Velázquez retarda la inmediatez de la imagen y se inclina por un tono más explicativo de lo que está sucediendo.

3. En este poema de Apollinaire hay un uso abundante del vocabulario relacionado con la guerra. Se trata así de términos que refieren a objetos o acciones de las labores diarias de la guerra y, por lo tanto, comunes dentro del vocabulario de un soldado aunque no por ello menos técnico o especializado. Términos breves insertos en un ritmo acompasado de los versos van describiendo los diferentes gestos del conductor en su trayecto. Sin embargo,



se sont endormis  
 \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ /  
 \_\_\_ sílaba 5  
 sur l'avant-train  
 \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ / 4  
 \_\_\_ sílaba 4

En la versión de Velázquez, según las consideraciones ya planteadas, hay tres grupos rítmicos uno de 11 sílabas con un relieve de voz hasta la décima sílaba, otro de de seis y otro de 9, lo que hace un ritmo muy irregular de su verso:

Los tres sirvientes de la batería  
 \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ /  
 \_\_\_ Sílaba 10  
 Cogidos del brazo  
 \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ /  
 \_\_\_ Sílaba 5  
 se han dormido en el armón  
 \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ \_\_\_ /  
 \_\_\_ Sílaba 8

Atendiendo a los acentos, veamos en el siguiente ejemplo como Velázquez también decide explicar un término a través de la amplificación, y Bartra aunque escogiendo un término breve , descuida su sentido.

<b><i>Et conducteur par mont par val sur le porteur</i></b>	
<b>Y conductor por montes y valles sobre el cargador</b>	Bartra
<b>Y conductor por montes y valles sobre el caballo de postillón</b>	Velázquez

El “porteur” es el caballo montado por el postillón. Bartra desvirtúa el sentido pues se trata en realidad de un caballo que va delante de las postas.

Velázquez por su parte decide explicar el término y obtiene así, respecto al original, un verso de un ritmo irregular:

Et conducteur  
 /  
 — — — — sílaba 4  
 par mont par val  
 /  
 — — — — sílaba 4  
 sur le porteur  
 /  
 — — — — sílaba 4

Y conductor  
 /  
 — — — — 4+1= 5 sílaba 5  
 por montes y valles  
 /  
 — — — — — sílaba 5  
 sobre el caballo del postillón  
 /  
 — — — — — — — — 9+1=10 Sílaba 10

Aunque se trata de un vocabulario especializado usado por el poeta, hay que recordar que en francés es el mismo soldado, el artillero conductor, quien está nombrando con naturalidad aquello que conoce y que rodea su vida cotidiana. Al dar una explicación de los términos el traductor desatiende este carácter para dar preponderancia a la claridad del vocabulario. La paráfrasis quiebra el ritmo regular que tiene el original, es decir que no existe similitud temporal ni entre las sílabas ni entre las distancias temporales de los acentos. Además habría que añadir finalmente que la locución adverbial en francés **par monts et par veaux** es abreviada por Apollinaire quien la transformó en **par**

*mont par val* pensando seguramente en número de pies del verso. Velázquez está más interesado en hacer explícito el sentido para el lector que en recuperar la cadencia.

### **3.5 Análisis del poema “Du coton dans les oreilles”**

Jauss afirma que Apollinaire desmembró la unidad del tema poético en lo que concierne a la experiencia del espacio y del tiempo. En primer lugar, esta nueva estética fue posible gracias al verso libre, que le permitió jugar con las múltiples posibilidades de longitudes, ritmos y rimas para lograr una polifonía que hasta entonces no tenía precedente. En segundo lugar, esta nueva estética se basó en la simultaneidad, la fragmentación y montaje de diversos aspectos de la realidad. La ambigüedad del poema nació entonces de cambios abruptos de apariencias, visiones y memorias.<sup>53</sup>

“*Du coton dans les oreilles*” es un ejemplo característico de este hecho. Sin querer establecer una línea de lectura o de interpretación excluyente, vamos a destacar los elementos y procedimientos a través de los cuales se logra esta simultaneidad y polifonía.

---

<sup>53</sup> Hans-Robert Jauss, “1912: Threshold to an Epoch. Apollinaire's ‘Zone’ and ‘Lundi Rue Christine’”, *Yale French Studies*, no. 74, *Phantom Proxies: Symbolism and the Rhetoric of History*, 1988, Yale University Press, p. 43.

"DU COTON DANS LES OREILLES"

DU COTON DANS LES OREILLES

Tant d'explosifs sur le point **VIF !**

l'oses guerre  
tu en  
si toujours  
mot âme  
un mon  
Ecris dans feu  
d'impacts le  
points crache  
Les féroce  
troupeau  
Ton

?

**OMÉGAPHONE**

Ceux qui revenaient de la mort  
En attendaient une pareille  
Et tout ce qui venait du nord  
Allait obscurcir le soleil

Mais que voulez-vous  
c'est son sort  
Allô la truie

C'est quand sonnera le réveil  
ALLÔ LA TRUIE

La sentinelle au long regard  
La sentinelle au long regard  
Et la cagnat s'appelait

LES CÉNOBITES  
TRANQUILLES

La sentinelle au long regard la sentinelle au large regard  
Allô la truie

Tant et tant de coquelicots  
D'où tant de sang a-t-il coulé  
Qu'est-ce qu'il se met dans le coco  
Bon sang de bois il s'est saoulé  
Et sans pinard et sans tacot  
Avec de l'eau  
Allô la truie

Le silence des phonographes  
Mitrailleuses des cinémas  
Tout l'échelon là-bas piaffe

Fleurs de feu des lueurs-frimas  
Puisque le canon avait soif  
Allô la truie  
Et les trajectoires cabrées  
Trébuchements de soleils-nains  
Sur tant de chansons déchirées

Il a l'Étoile du Benin  
Mais du singe en boîtes carrées  
Crois-tu qu'il y aura la guerre  
Allô la truie  
Ah! s'il vous plaît  
Ami l'Anglais  
Ah! qu'il est laid  
Ton frère ton frère ton frère de lait

Et je mangeais du pain de Gênes  
En respirant leurs gaz lacrymogènes  
Mets du coton dans tes oreilles  
D'siré

Puis ce fut cette fleur sans nom  
A peine un souffle un souvenir  
Quand s'en allèrent les canons  
Au tour des roues heure à courir  
La baleine a d'autres fanons  
Éclatements qui nous fanons

Mais mets du coton dans tes oreilles  
Évidemment les fanions  
Des signaleurs  
Allô la truie

*Ici la musique militaire joue  
 Quelques chose  
 Et chacun se souvient d'une joue  
 Rose  
 Parce que même les airs entraînants  
 Ont quelque chose de déchirant quand on les entend à la guerre*

Écoute s'il pleut écoute s'il pleut

puis	sol	des	con	la
é	dat	Flan	fon	pluie
cou	a	dres	dez-	si
tez	veu	à	vous	ten
tom	gles	l'	a	dre
ber	per	a	vec	la
la	dus	go	l'	pluie
pluie	par	nie	ho	si
si	mi	sous	ri	dou
ten	les	la	zon	ce
dre	che	pluie	beaux	
et	vau	fi	é	
si	de	ne	tres	
dou	fri	la	in	
ce	se	pluie	vi	
	sous	si	si	
	la	ten	bles	
	lu	dre	sous	
	ne	et	la	
	li	si	pluie	
	qui	dou	fi	
	de	ce	ne	

Les longs boyaux où tu chemines  
 Adieu les cagnats d'artilleurs  
 Tu retrouveras  
 La tranchée en première ligne  
 Les éléphants des pare-éclats  
 Une girouette maligne  
 Et les regards des guetteurs las  
 Qui veillent le silence insigne  
 Ne vois-tu rien venir

au  
 Pé  
 ris  
 co  
 pe

La balle qui froisse le silence  
 Les projectiles d'artillerie qui glissent  
 Comme un fleuve aérien  
 Ne mettez plus de coton dans les oreilles  
 Ça n'en vaut plus la peine  
 Mais appelez donc Napoléon sur la tour  
 Allô

Le petit geste du fantassin qui se gratte au cou où  
 les totos le démangent  
 La vague  
 Dans les caves  
 Dans les caves

“ALGODÓN EN LOS OÍDOS”  
 VERSIÓN DE AGUSTÍ BARTRA

ALGODÓN EN LOS OÍDOS

¡Tantos explosivos sobre el punto **VIVO!**

s  
 e  
 v rra  
 tre gue  
 a en  
 te siempre  
 si alma  
 palabra una fuego  
 una  
 Escribe mi el  
 en escupe  
 impactos feroz  
 Los rebaño  
 Tu

?

**OMEGÁFONO**

Los que volvían de la muerte  
 No esperaban más que otra igual  
 Y lo que venía del norte  
 Iba a oscurecernos el sol

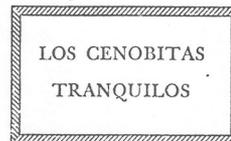
310

Pero qué quiere usted  
 es su destino  
 Alló la marrana

Es cuando tocarán diana

ALLÓ LA MARRANA

El centinela de larga mirada  
 El centinela de larga mirada  
 Y el refugio se llamaba



El centinela de larga mirada el centinela de larga mirada  
 Alló la marrana

Tantas y tantas amapolas  
 Que tanta sangre han derramado  
 Qué se mete en la cabezota  
 Sangre de bosque se ha embriagado  
 Y sin vinillo y sin cacharro  
 Sólo con agua  
 Alló la marrana

El silencio de los fonógrafos  
 Ametralladoras del cine  
 Allá lejos el bancal piafa  
 Flores rojas luces de escarcha  
 Ya que el cañón tenía sed  
 Alló la marrana

311

Y encabritadas trayectorias  
Caídas de soles enanos  
Sobre tantas canciones rotas

Hay la Estrella del Inocente  
Pero mono en botes cuadrados  
Crees tú que tendremos guerra  
Allò la marrana  
¡Ah! Por favor  
Amigo inglés  
¡Oh! Que es feo

Tu hermano Tu hermano Tu hermano de leche

Y yo comía pan de Génova  
Respirando sus gases lacrimógenos  
Ponte algodón en los oídos  
D'siré

Luego fue aquella flor sin nombre  
Apenas un soplo un recuerdo  
Cuando se fueron los cañones  
Rodando hora de la carrera  
La ballena tiene otras barbas  
Estallidos que marchitamos

Pero ponte algodón en los oídos  
En verdad las banderolas  
Del cuerpo de señales  
Allò la marrana

*Aquí la música militar toca  
Alguna cosa  
Y cada cual recuerda una mejilla  
Rosa*

*Porque hasta los sonos airosos  
Tienen algo de desgarrador cuando se escuchan en la  
guerra*

312

Escucha si llueve escucha si llueve

luego	sol	de	con	la
es	da	Flan	fun	llu
cu	dos	des	díos	via
chad	cie	en	con	tan
caer	gos	la	el	dul
la	per	ago	ho	ce
llu	di	nía	ri	la
via	dos	ba	zon	llu
tan	en	jo	te	via
dul	tre	la	bellos	tan
ce	lós	llu	se	sua
y	ca	via	res	ve
sua	ba	fi	in	
ve	llos	na	vi	
men	de	la	si	
te	Fri	llu	bles	
	sa	via	ba	
	ba	tan	jo	
	jo	dul	la	
	la	ce	llu	
	lu	y	via	
	na	tan	fi	
	li	sua	na	
	qui	ve		
	da			

Los largos ramales por donde caminas  
Adiós refugios de artilleros  
Volverás a encontrar  
La trinchera en primera línea  
Los elefantes de los parapetos  
Una veleta maligna  
Y las miradas de los centinelas cansados

3

Que velan al silencio insigne  
No ves llegar nada

al  
pe  
ris  
co  
pio

La bala roza al silencio  
Los proyectiles de artillería que se deslizan  
Como un río aéreo  
No os pongáis más algodón en los oídos  
No vale la pena  
Pero llamad a Napoleón en la torre  
Alló  
La leve mueca del soldado de infantería que se rasca  
el cuello donde los piojos le pican  
La ola  
En las cuevas  
En las cuevas

**“ALGODÓN EN LOS OÍDOS”**  
**VERSIÓN DE IGNACIO VELÁZQUEZ**

ALGODÓN EN LOS OÍDOS<sup>1</sup>

Tantos explosivos en el punto

**VITAL!**

s  
ve  
re      guerra  
at      en  
te      siempre  
si      alma  
palabra      mi  
una      en      fuego  
Escribe      de impacto      el  
puntos      escupe  
Los      feroz  
?      rebaño  
Tu

**OHMEGAFONO**

<sup>1</sup> En el original, *Du coton dans les oreilles*: literalmente, «Algodón en las orejas». He adoptado, no obstante, «oídos» en el título, a diferencia de en versos interiores, en razón de su proximidad con ese «punto vital» que me parece preciso referir más al punto de impacto sonoro que al propiamente anatómico. El poema fue enviado a Madeleine el 11-II-1916, con variantes. Es uno de los más ambiciosos poemas de *Caligramas*, así como uno de los más connotados por el sentido militar que impregna las composiciones de este período. Obsérvense los juegos tipográficos —desplazamientos en el espacio como el efecto de la propia artillería o de la lluvia— y la amplitud que adquiere el registro argótico y familiar así como el léxico militar.

Quienes regresaban de la muerte  
 Esperaban otra similar  
 Y todo lo que llegaba del norte  
 Iba a ensombrecer el sol

Pero qué queréis  
 es su destino  
 Alló la truíe<sup>2</sup>

Será cuando toquen diana

ALLÓ LA TRUIE

El centinela de lejana mirada

El centinela de lejana mirada

Y el refugio se llamaba

\*\*\*\*\*  
 \*  
 \* LOS CENOBITAS \*  
 \* TRANQUILOS<sup>3</sup> \*  
 \*  
 \*\*\*\*\*

<sup>2</sup> He preferido mantener el original: se trata de una llamada de alerta entre centinelas, sin significado específico en razón de su único valor fónico. La única forma de respetarlo era, por consiguiente, no traducirlo. Recuérdese que, en otras composiciones, Apollinaire ha introducido alguna contraseña. Una traducción literal para *truíe* (procedente del latín *porcus Troianus*, eufemismo del latín vulgar para designar el «cerdo relleno») sería «marrana»; y cabe señalar que el vocábulo no pertenece al registro argótico ni al militar. ¿Puede haber un matiz irónico con respecto a los «cenobitas», desde el punto de vista de la abstinencia? Una vez más, entran en juego demasiados elementos como para contentarse con una explicación simplista: así, es un hecho que «La Truíe» es el nombre de un bosquecito situado al este de Perthes-les-Hurlus, en la zona de combate. Pero el tono apelativo en el que se produce su aparición, así como el hecho de estar escrito en minúsculas indican que, todo lo más, puede haber servido de punto de partida para la expresión. Después de todo, ese elemento humorístico se manifiesta en el verso siguiente y su alusión a escuchar el toque de diana con los oídos tapados por el algodón —alusión más clara, por cierto, en el manuscrito: «Pongan algodón en sus orejas / No estubo mal al sonar el despertador».

<sup>3</sup> Alusión irónica a la vida masculina de las trincheras, Apollinaire ha recurrido a un término procedente del latín *coenobium* —«monasterio»— que es un préstamo al griego *κοινωβιον* —«vida en común».

El centinela de lejana mirada el centinela de lejana mirada  
Alló la truíe

Tantas y tantas amapolas  
De dónde tanta sangre se ha derramado  
Qué es lo que se echa al gaznate<sup>4</sup>  
Redió se ha emborrachado  
Y sin morapio ni aguardiente  
Con agua  
Alló la truíe

El silencio de los fonógrafos  
Ametralladoras de los cines  
Piafa impaciente allá abajo toda la compañía  
Flores de fuego fulgores-escarchados  
Pues el cañón estaba sediento  
Alló la truíe  
Y las trayectorias encabritadas  
Traspiés de soles-enanos<sup>5</sup>  
Con tantas canciones desgarradas

Está la Estrella del Bénin<sup>6</sup>  
Pero tantos obuses<sup>7</sup>  
Crees tú que habrá guerra  
Alló la truíe  
¡Ah! por favor

<sup>4</sup> Términos argóticos en este verso y en los dos siguientes. *Coco* equivale a *gazier* («gaznate», en este contexto). *Bon sang de bois*, a los usos españoles de las interjecciones en las que aparece «diezo», como ya se ha visto en otras ocasiones. El *pinard* designa familiarmente un vino corriente, y el *tacot*, según Dauzat, es un término usado por las tropas argelinas y coloniales así como por algunos contingentes del norte para designar un aguardiente de escasa calidad —en este caso, no cabe elegir las otras acepciones argóticas.

<sup>5</sup> En el manuscrito, «de los soles enanos»: alusión a los fogonazos producidos en la pieza artillera en el momento de la deflagración.

<sup>6</sup> Referencia al país africano. En *Le Poite assassiné*, la atracción que Picasso experimentaba hacia una máscara procedente de aquel país había hecho que el poeta le designara como «L'Oiseau du Bénin».

<sup>7</sup> En el original, *du singe en boîtes*: designa, en el registro militar, a los «obuses». En el verso siguiente, se preferido subrayar la anacronía con el uso del futuro, en vez del subjuntivo «haya» más correcto.

[249]

Amigo Inglés  
¡Ah! qué feo es  
Tu hermano tu hermano tu hermano de leche  
Y yo comía pan de Génova  
Respirando sus gases lacrimógenos  
Ponte algodón en las orejas  
D'siré

Luego fue esta flor sin nombre  
Apenas un hálito un recuerdo  
Cuando se fueron los cañones  
Girando sus ruedas la hora de correr  
Otras barbas tiene la ballena  
Estallidos a quienes marchitamos<sup>8</sup>  
Pero ponte algodón en las orejas  
Evidentemente a las banderolas  
De los señaladores  
Alló la truíe

*Aquí la música militar toca<sup>9</sup>*  
*Cualquier cosa*

*Y cada cual recuerda una mejilla*  
*Rosa*

*Porque hasta las músicas enérgicas*  
*Tienen un no sé qué de desgarrador cuando se las escucha en la guerra*

<sup>8</sup> Juego fónico entre *fanons* en este verso y en el anterior —en un caso, se trata de la locución «otras barbas tiene la ballena»; en el otro, de una utilización del verbo *faner* en sentido metafórico—, y con *fanions*. —las «banderolas»— dos versos después. Este último vocablo es el diminutivo del término arcaico *fanon* —«manipulo del sacerdote».

<sup>9</sup> Este fragmento está en cursiva en el original. El sentido de *ici* es, una vez más, ambiguo. Puede referirse, naturalmente, a una referencia a la región donde se encuentra: la música militar, en tal caso, serían las explosiones. Pero, dado el valor que el poeta confiere a la composición, no sería tampoco extraño el que hubiera pensado en convertirla en una creación más amplia posteriormente, con intervención —como el poeta había de pregonizar en *Les Mamelles de Tirésias*— de un fragmento musical. Nótese que *D'siré* o los cuatro versos entre *Ah! s'il vous plaît* y *Ton frère ton frère ton frère de lait* toman su sentido exacto precisamente en razón del vehículo rítmico. Juego de palabras con *joue* —«tocar» y «mejilla», según sus usos verbal o sustantivo.

[250]

Escucha si llueve escucha si llueve<sup>10</sup>

y	sol	de	con	la
es	da	Flan	fun	llu
cu	dos	des	díos	via
chad	cie	a	con	tan
caer	gos	go	el	sua
la	per	ni	ho	ve
llu	di	zan	ri	la
via	dos	te	zon	llu
tan	en	ba	te	via
sua	tre	jo	be	tan
ve	los	la	llos	dul
y	ca	fi	se	ce
tan	ba	na	res	
dul	llos	llu	in	
ce	de	via	vi	
	Fri	tan	si	
	sia	sua	bles	
	ba	ve	bajo	
	jo	y	la	
	la	tan	ti	
	lu	dul	na	
	na	ce	llu	
	ij		via	
	qui			
	da			

Los largos pasadizos por los que caminas  
 Adiós a los refugios de artilleros  
 Volverás a encontrar  
 La trinchera de primera línea  
 Los elefantes de los parapetos contra metralla<sup>11</sup>  
 Una vetea maligna  
 Y las miradas de los cansados centinelas

<sup>10</sup> He optado por la literalidad; no obstante, «escucha cómo llueve» se aproxima más al sentido de la imagen.

<sup>11</sup> Referencia a los «sacos terrosos»: la imagen imponía la literalidad de la versión.

Que velan el insigne silencio  
 No ves tú que venga nada

por  
 el  
 Pe  
 ris  
 co  
 pio

La bala que al silencio ofende  
 Los proyectiles de artillería que se deslizan  
 Como un río aéreo  
 No os pongáis más algodón en las orejas  
 Ya no vale la pena  
 Más bien llamad de una vez a Napoleón a la torre  
 Alló

El gesto menudo del soldado que se rasca el cuello allí  
 donde los piojos le pican

La ola<sup>12</sup>  
 En las cuevas  
 En las cuevas

<sup>12</sup> Las alusiones a los ataques por gas son permanentes. Así, en el poema, según C. Tournadre, *la vague* designa «la marea gaseosa». Y, dado que las instrucciones en caso de dichos ataques recomendaban advertir inmediatamente a las tropas de la trinchera y a la retaguardia, eventualmente por medio del teléfono, la misma crítica estima que los versos *Mais appelez donc Napoléon sur la tour | Alló* responden a dicha circunstancia.

### **a) Estructura del poema**

*Du coton dans les oreilles*, combina en el curso del poema caligramas y verso libre. En él, los aspectos de la realidad se fragmentan como si el sujeto situado en el centro de la percepción refiriera los ámbitos lingüísticos, sensitivos, anímicos y poéticos que se suceden y se perciben desde su interior. Todo a través de caligramas, de versos dispersos en el espacio o de significados fraccionados, indicios de una escena de guerra de la que sólo llegan trozos de voces repetitivas, sonidos, visiones y sensaciones. Podemos llamarlo un poema impetuoso en la medida en que oscila de manera brusca entre las referencias sensoriales y la reflexión lírica.

Varios leitmotiv aparecen en su estructura evocando por un lado los sonidos monótonos circundantes y, por otro, reforzando el poder sobrecogedor de ciertas impresiones sonoras como es el caso del título mismo que se repite en la estructura: “Mais mets du coton dans les oreilles”, frase tras la que se esconde el tumulto de la guerra.

Dentro de la saturación de elementos, este poema incluye una estrofa en octosílabos con rima alternada y pasajes cacofónicos que sugieren de forma lírica el espectáculo visual de los proyectiles en el cielo:

Fleurs de feu des lueurs-frimas  
[...]  
Puis ce fut cette fleur sans nom  
A peine un souffle un souvenir

Diremos, finalmente, que la extensión de los versos como afirma G. Longree<sup>54</sup> y la aparición de caligramas, están subordinadas al tipo de contenido y de ámbito que el poeta quiere destacar: conceptual, referencial, lírico, conversacional, narrativo.

### **b) Imágenes del poema**

El registro, es decir, el modo de expresarse en cada verso cambia en función de distintas circunstancias. El “yo” poético va oscilando entre la constatación de hechos de un sujeto situado al margen de la acción que se propone describirlos y reflexionar sobre ellos, y un sujeto que se dirige a un “tu” o un “vous” increpándolo o desafiándolo, sin que pueda afirmarse si se trata en todos los casos del mismo destinatario o del mismo interlocutor.

De esta forma, los versos diseminados a través de la página cumplen a nivel discursivo diferentes funciones. Se trata de un poema que mezcla, por un lado elementos narrativos, al describir fragmentariamente tanto hechos generales de la guerra como pormenores de algunos personajes:

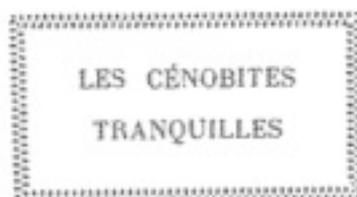
Tant et tant de coquelicots  
D'où tant de sang a-t-il coulé  
Qu'est-ce qu'il se met dans le coco  
Bon sang de bois il s'est saoulé

y por otro lado, extractos de diálogos entre los que se destaca el argot del lenguaje soldadesco:

---

<sup>54</sup> Georges Longree H.F., *L'expérience idéocalligrammatique d'Apollinaire*, Paris, Jean Touzot (libraire-editeur), 1985, p. 168.

C'est quand sonera le réveil  
ALLÔ LA TRUIE  
La sentinelle au long regard  
La sentinelle au long regard  
Et le cagnat s'appelait



La mirada de este "yo" poético oscila entre el mundo observable y el mundo interior.

El vocabulario utilizado se relaciona estrechamente con la guerra y dependiendo del registro de cada verso o de la existencia o no de un destinatario, adquiere un tono unas veces más lírico, como en:

Puis ce fut cette fleur sans nom  
À peine un souffle un souvenir  
quand s'en allèrent les canons

coloquial, como en:

Qu'est-ce qu'il se met dans le coco  
Bon sang de bois il s'est saoulé  
Et sans pinard et sans tacot

o prosaico:

Mais que voulez-vous  
c'est son sort  
Allô la truie.

En la combinación de caligramas, versos, registros, y tipografía se distinguen las maneras en que el mundo que rodea al poeta, logra penetrarlo; cada expresión pone en relieve una apariencia distinta de la realidad.

### **c) Caligramas**

En la primera parte del poema aparece un caligrama en el que las palabras de los versos, sin la dirección de una figura predeterminada, van ubicándose en la página yendo de derecha a izquierda o escalonándose de abajo hacia arriba. Se trata de un caligrama “anti-representativo” en el que los signos se distribuyen en el espacio llamando la atención sobre los diversos niveles de expresión en la página.

En este caligrama convergen diversos aspectos, hilachas de diferentes aspectos de la realidad relacionados todos con la guerra. El tamaño de la tipografía en este poema juega un papel importante, pues acentúa el carácter sensible de algún término —ya sea sonoro o táctil— marcando de esta manera su efecto sensitivo a través de su volumen de imprenta. Así, las palabras “mégaphone”, “vif” parecen realzar la presencia del objeto y el sonido del derredor, mientras que los versos que se vaporizan en la página tienen una intención apelativa y poética: se interpela a un locutor anónimo al mismo tiempo que surge la reflexión de un “yo” sobre su propia condición.

El segundo caligrama que aparece en el poema comienza con un verso horizontal: “Écoute s’il pleut”. El caligrama figura el movimiento vertical de la lluvia al caer y describe el dramatismo de la imagen de los soldados que se pierden con sus caballos bajo el leitmotiv de una frase: “la pluie si tendre et si douce.”

Mientras que el primer caligrama sincroniza en un espacio percepciones y voces que afrentan a un interlocutor y describen, el segundo permite prolongar una imagen narrativa, en este caso la andanza de los soldados.

### **3.6 Confrontación de las traducciones con el original**

En primer lugar nos basaremos en la tendencia “La destrucción de locuciones” justamente en un poema que mantiene un lazo estrecho con la oralidad, con el uso de expresiones coloquiales y prosaicas. En segundo lugar también hablaremos de la tendencia de la clarificación para observar aquellos pasajes en que el traductor amplía una imagen según su interpretación del original.

#### **a) Destrucción de las locuciones**

Hemos mencionado en el análisis que el poema integra distintos modos de expresión en los que se destacan mensajes, fragmentos de voces y diálogos circundantes. En estos pasajes el uso de expresiones vulgares es abundante. La complejidad de traducir en estos casos se basa en la exigencia de reproducir la iconicidad de las expresiones así como su carácter coloquial o prosaico. Observaremos en los siguientes ejemplos cuál es la propuesta de los traductores ante este aspecto.

En el siguiente ejemplo presentamos el caso de una expresión que aparece repetitivamente a lo largo del poema: “Allô la truié”. Según la

investigación de Velázquez, esta expresión alude a una llamada de alerta entre centinelas, sin un significado específico y con un valor puramente fónico.<sup>55</sup> Aunque tal sea el caso, la expresión busca interpelar al otro para llamar su atención por medio de un vocabulario vulgar y peyorativo. Veamos la resolución de los traductores al respecto:

<i>Allô la truie</i>	
<b>Âllô la marrana</b>	Bartra
<b>Allô la truie</b>	Velázquez

Bartra decide traducirlo literalmente y retoma la iconicidad de una expresión a través de un término que también en español tiene un carácter despectivo. Velázquez especifica netamente a pie de página en su traducción, que está más interesado por el carácter fónico de la expresión y que ha decidido no traducirlo y dejarlo.

En el siguiente ejemplo aparece una interjección “Bon sang de bois”, de carácter injurioso pero familiar que los traductores tratan de la siguiente manera:

<i>Bon sang de bois il s'est saoulé</i>	
<b>Sangre de bosque se ha embriagado</b>	Bartra
<b>Rediós se ha emborrachado</b>	Velázquez

Si se traduce literalmente como es el caso de Bartra es casi imposible percibir la injuria de la expresión. Velázquez decide buscar un equivalente, que

---

<sup>55</sup> J.I. Velázquez, *op.cit.*, p. 248.

además ya había utilizado anteriormente para otro tipo de expresiones de carácter profano sin que restablezca la iconicidad de la connotación.

En este tercer ejemplo aparece una expresión del argot militar “du singe en boîte carrées” que de acuerdo con la investigación de Velázquez es la manera en que se designaba a los obuses.<sup>56</sup> Es una expresión compleja dado que despliega una escena particular dentro del imaginario militar para referirse específicamente al tipo de proyectiles y que nos habla finalmente de la naturaleza de la ficción colectiva. Veamos a continuación la elección de los traductores:

<b><i>Mais du singe en boîte carrées</i></b>	
<b>Pero mono en botes cuadrados</b>	Bartra
<b>Pero tantos obuses</b>	Velázquez

Bartra hace una traducción literal de la expresión opacando, para un lector desconocedor del contexto, su denotación. Velázquez, por otro lado, elige la clarificación de la expresión y deja de lado el aspecto metafórico de la frase del argot.

## **b) Clarificación**

En los siguientes ejemplos observaremos en la versión de Velázquez la tendencia a explicar un sentido, a imponer una interpretación a partir de ciertas expresiones ambiguas o polisémicas del original. Recordemos que según

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 249.

Berman la clarificación consiste en volver definido lo que en el original por necesidad propia se mueve en lo indefinido.<sup>57</sup>

En este primer caso se trata de un verso que se repite consecutivamente en una parte del poema: “La sentinelle au long regard”. El adjetivo “long” según el diccionario Robert se refiere a la prolongación en el tiempo de una acción, en este caso la mirada.<sup>58</sup> Veamos las elecciones de los dos traductores:

<b><i>La sentinelle au long regard</i></b>	
<b>El centinela de larga mirada</b>	Bartra
<b>El centinela de lejana mirada</b>	Velázquez

La versión de Bartra transpone literalmente la expresión. Velázquez interpreta esta “larga mirada” desde un sentido anímico, como la actitud distante o aislada del que mira aunque esto no es explícito en el sentido.

La traducción de Velázquez en el pasaje siguiente añade información al verso para justificar el movimiento agitado de los soldados que se expresa coloquialmente a través del verbo “piaffer”, verbo que se refiere al alboroto de los pies al pisar el suelo:

<b><i>Tout l'échelon la-bas piaffe</i></b>	
<b>Allá lejos el bancal piafa</b>	Bartra
<b>Piafa impaciente allá abajo toda la compañía</b>	Velázquez

Bartra conserva la concisión de la frase aunque selecciona “bancal” como equivalente de “échelon” descuidando el sentido militar que este término tiene.

---

<sup>57</sup> A. Berman, “L’Analytique de la traduction”, p. 54.

<sup>58</sup> *Le Grand Robert de la Langue Française*, s.v. long.

Velázquez por su parte añade el término “impaciente” interpretando así la causa de la agitación de los elementos de la artillería, contenido ausente en el original.

### 3.7 El valor de los caligramas en la traducción

A continuación analizaremos la manera en que los traductores resuelven el aspecto visual de los poemas. Cada uno de ellos, como veremos, otorga una importancia distinta al significado que resulta de la combinación entre texto e imagen.

Bartra respeta la compaginación original del poema traduciendo el contenido del caligrama en todos los casos y emulando la cualidad de las líneas aunque no con exactitud. A veces se toma la libertad de eliminar ciertos elementos aspectuales de algunos verbos resumiendo así la información o añadiendo términos para adecuar la imagen como en el siguiente ejemplo:

<i>et 3 fois nous nous arretâmes pour changer un pneu qui avait éclaté.</i>	
<b>y nos detuvimos 3 veces para cambiar un neumático reventado</b>	Bartra

<i>j'entends chanter l'oiseau</i>	
<b>Escucho cómo canta el pájaro</b>	Bartra

En aquellos recovecos de algún caligrama donde los signos son confusos, hay una libre interpretación de su contenido para que así, lo ambiguo y oscuro del caligrama quede definido para el lector.

Velázquez por su parte traduce todos los caligramas al español rehaciéndolos con letra molde para integrarlos luego al conjunto. Las figuras

que él sugiere difieren significativamente en volumen al original afectando así, el carácter visual de la unidad del poema. Este aspecto hace que se trate de una lectura más laberíntica, menos fluida pues se reconstruye el contenido de las líneas a partir de fragmentos más dispares o dispersos respecto al original

En la traducción del contenido de los caligramas Velázquez añade o cambia términos por otros quizá para completar la figura total que sugiere el caligrama:

<b><i>SOUVENIRS DE PARIS AVANT LA GUERRE ILS SERONT BIEN PLUS DOUX APRÈS LA VICTOIRE.</i></b>	
<b>RECUERDOS DE PARIS ANTES DE LA GUERRA MUCHO MÁS DULCES SERÁN CUANDO SEA DESPUÉS DE LA VICTORIA</b>	Velázquez

<b><i>SALUT MONDE DONT JE SUIS LA LANGUE ÉLOQUENTE QUE SA BOUCHE O PARIS TIRE ET TIRERA TOUJOURS AUX ALLEMANDS</i></b>	
<b>SALUD MUNDO CUYA LENGUA ELOCUENTE SOY QUE SU BOCA OH PARIS SACA Y SACARÁ SIEMPRE A LOS ALEMANES</b>	Velázquez

Como Velázquez se avoca sobre todo a hacer una traducción comentada, en la composición de los poemas se integran continuamente notas a pie de página. Este aspecto, que revela sobre todo su interés por reconstruir e interpretar el sentido del poema, descuida plenamente el carácter visual. La compaginación final está saturada de elementos que cambian la percepción original. Su elección desatiende el significado del caligrama como una combinación única entre texto e imagen, es decir, como un objeto visual. El

poema tiene para él un interés más filológico, como lo veremos en el capítulo siguiente, por lo que su objetivo es desentrañar el carácter histórico o social que hay detrás de las palabras, no destaca la idea de un objeto visual capaz de revelar por sí solo una realidad y un flujo de sentimientos. Esto conduce, como lo dijimos en el apartado 1.2, a que las distintas intuiciones que se expresan en la página por medio de diversos segmentos no puedan ser apreciadas con nitidez.

### **3.8 Conclusiones del análisis**

Durante este recorrido mostramos los ejemplos de las dos traducciones que por su singularidad nos parecieron más relevantes, aquellas sutiles pero significativas diferencias de inflexión entre el texto de partida y el de llegada. Este trabajo nos lleva a poder establecer las regularidades en las técnicas de traducción para observar finalmente cuáles prioridades comunicativas han querido resaltar los traductores. Se trata de ejemplos donde la elección del traductor —según nuestro trabajo interpretativo—, afectaba los elementos que dan significación al poema. Estos ejemplos nos hablan finalmente de un modo distinto de interpretar y resaltar, según el valor y propósito de cada traductor, las características del poema.

La ardua tarea de traducir estos tres poemas reside en poder orquestar los aspectos heterogéneos que los conforman: la imbricación de diferentes modos de expresión, lo icónico de las imágenes que surgen de términos y expresiones coloquiales y prosaicas, los efectos recurrentes a través de

estructuras repetidas que nos hablan de lo que Samuel Gili y Gaya nombró “el ritmo síquico o mental del poeta”,<sup>59</sup> y el ritmo particular e inherente de cada poema. Nos parece que los traductores se involucran y valoran de manera distinta estos puntos.

Bartra tiende a homogeneizar la diversidad de las formas de expresión del poema a través de varias técnicas. Como pudimos ver, uno de los aspectos más importantes en la estética de Apollinaire es el carácter oral de sus poemas: el argot y el lenguaje coloquial se filtran continuamente en el lirismo y sentimiento del poeta. En primer lugar, Bartra estandariza las expresiones coloquiales e incluso vuelve más literarios algunos pasajes regulando con ello la hibridez del poema. Otra de sus técnicas consiste, en segundo lugar, en la traducción palabra por palabra, allí donde el poema abunda en expresiones del argot. El traductor se preocupa de esta manera por la exactitud de lo que se dice sin explorar a través de un trabajo interpretativo que lo llevaría a la búsqueda de las connotaciones del poema; Bartra elige reflejar así, hasta cierto punto, las formas léxicas y gramaticales de las expresiones orales sin acometer el sentido.

Finalmente, se identifica en Bartra una disposición por dar coherencia sintáctica a los versos descuidando la singularidad de ciertas estructuras gramaticales importantes del poema.

Velázquez por su parte es un traductor ocupado en la clarificación de expresiones y términos, respondiendo con ello a su objetivo filológico por

---

<sup>59</sup> Citado en María Victoria Utrera Torremocha, *op.cit.*, p. 148.

comprender el carácter histórico o social del poema. Así, en primer lugar, este traductor da forma a lo indefinido y ambiguo del poema, inclinación que lo lleva a la sobre-interpretación allí donde la imagen sólo insinúa o sugiere.

En segundo lugar, Velázquez clarifica los términos especiales del poema por medio de explicaciones o paráfrasis, sacrificando el ritmo inherente del poema; las expresiones coloquiales y prosaicas son asimismo explicadas y reducidas a su carácter denotativo para hacer transparente la lectura.

Si se asume que toda traducción responde a la actitud mental y cultural del traductor, esta selección de unidades léxicas y de disposiciones gramaticales, ¿a qué proyectos y perspectivas de traducción responden? Vayamos ahora al contexto en que tienen lugar nuestras dos traducciones para poder observar de qué manera se vinculan las estrategias de los traductores con sus objetivos.

#### 4. LOS TRADUCTORES

Una vez hecho el análisis de las versiones de los poemas seleccionados vamos a dirigir la mirada hacia los traductores. Trataremos de vincular el análisis previo con la perspectiva y el proyecto de cada traductor para ver de qué manera estos aspectos se relacionan con el tipo de estrategias llevadas a cabo. Así nos detendremos primero en la pregunta *¿quién es el traductor?* para observar de forma general las circunstancias de vida y entorno que nos permitan más tarde definir la perspectiva de cada uno. Posteriormente, basados en la clasificación establecida por Berman,<sup>60</sup> definiremos la “posición traductora”, el “proyecto de traducción” y el “horizonte de traducción” en que surge cada una de las versiones. Antes de pasar a esta tarea precisemos en qué consisten, según el crítico, estos tres conceptos.

La “posición traductora”, de acuerdo con Berman, es la percepción que tiene el traductor del *traducir*, es decir, la manera en que éste asume el sentido, la finalidad, la forma y el modo de este hacer.<sup>61</sup> Se trata por supuesto de una percepción personal, marcada no obstante, por el discurso histórico social, literario e ideológico del medio.<sup>62</sup> Esta percepción puede, según Berman, ser

---

<sup>60</sup> A. Berman, *Pour une critique des traductions...*, pp. 73-79.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.

<sup>62</sup> *Loc. cit.*

reconstituida a partir de las traducciones mismas o a partir de diversas clases de documentos, a saber, prólogos, artículos, entrevistas, etc.<sup>63</sup>

El “proyecto de traducción” define, por su parte, la manera en que el traductor va a llevar a cabo la traducción literaria, es decir, su manera de traducir: la selección de textos traducidos, el tipo de anexos que incluye en la traducción (introducción, prólogo, análisis filológico, notas a pie de página, etc.) y el estilo que deriva de su sensibilidad e interpretación frente a la obra.<sup>64</sup> Este proyecto está determinado tanto por la posición traductora de la que hablamos en el párrafo anterior como por las exigencias específicas de la obra. La traducción, dice Berman, nos habla de cómo el proyecto ha sido llevado a cabo y cuáles son los resultados de éste.<sup>65</sup> Así, de alguna manera, el proyecto nos explica el tipo de traducción, y la traducción, a su vez, justifica el tipo de proyecto del que se partió.

El “horizonte del traductor”, finalmente, es el conjunto de parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que determinan el sentir, el actuar y el pensar de un traductor. Las preguntas que surgen frente a este aspecto son: ¿a partir de qué surge la traducción?, ¿qué condiciones favorecieron su nacimiento? Con respecto a esto último, Annie Brisset afirma que existe una actualidad cognitiva y estética que favorece la aparición de las traducciones;<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> *Loc. cit.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>65</sup> *Loc. cit.*

<sup>66</sup> Annie Brisset, “La razón traductora. *Altazor* de Huidobro y el movimiento Change”, en Andrea Pagni, Gertrudis Payàs, Patricia Willson (coords.), *Traductores y traducciones en la*

hay así un horizonte de espera —social, literario, ideológico— que exige tal traducción. No haremos un análisis exhaustivo respecto de este punto pero sí lo desarrollaremos en líneas generales, con la certeza de que los documentos localizables nos lo permiten.

Una vez explicado en qué consisten estos conceptos, de acuerdo con la visión de Berman, vamos a proseguir con el caso de cada traductor.

#### **4.1 Agustí Bartra**

Agustí Bartra (1902-1982), de origen catalán, es uno de tantos exiliados que tuvo que abandonar España al final de la guerra civil española para comenzar una serie de viajes (Francia, Marruecos, República Dominicana, Cuba) que lo llevan finalmente a México en 1941, país que se vuelve su domicilio estable y donde, “como tantos otros exiliados republicanos, comienza su actividad como traductor”,<sup>67</sup> que continuará por casi treinta años de su vida. Después de algunas estancias en Estados Unidos y algunos viajes, Bartra regresa a Cataluña en 1970 donde muere doce años después.

Estamos frente a la figura de un afanoso traductor y, sobre todo, como mejor se le reconoce, frente a la figura de un poeta. El exilio lleva a Bartra a comprometerse con una poesía humanista que busca a través del retorno de

---

*historia cultural de América Latina*, México, UNAM, Coordinación de Difusión cultural. Dirección de literatura, 2011, p. 180.

<sup>67</sup> José Francisco Ruiz Casanova, “Estampas de la traducción en el último exilio español”, *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía, exilio y traducción*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 219.

concepciones mítico-simbólicas la salvación de la condición trágica a la que orilló, a él y a muchos otros, la guerra de 1939.<sup>68</sup> Durante los treinta años de su exilio, Bartra crea textos considerados de gran importancia, tanto para la cultura catalana como para la literatura de exilio, entre los que se encuentran: *Màrsias i Adila*, *Odisseu* y *Quetzalcòatl*.<sup>69</sup>

Si en 1989 Esperanza Martínez considera en su tesis de maestría que no hay un corpus integral ni exhaustivo de la obra de Bartra,<sup>70</sup> mucho menos existe un corpus integral sobre su trabajo como traductor. Se trata de referencias generales sobre su vasta labor traductora durante el exilio y de listas que enumeran sus trabajos en esta tarea, en total casi 60. José Francisco Ruiz Casanova, interesado en el tema del exilio y la traducción, es de los pocos autores abocados a este aspecto creativo del poeta. Así, sabemos según sus consideraciones que Bartra:

no parece que fuese muy dado a eso que algunos llaman ahora «reflexiones traductológicas», seguramente porque —como ocurre con los buenos traductores— no estimaba necesaria explicación alguna de un trabajo (la traducción) que, o bien se defiende por sí mismo, o bien recuerda al lector en cada palabra y en cada línea que no es la obra original.<sup>71</sup>

Sin embargo, vamos a intentar establecer una posición traductora a partir de los fines y características de los textos que el poeta traducía, aspectos

---

<sup>68</sup> Miquel Desclot, "Introducción: Una guía de lectura", prólogo en Agustí Bartra, *Obra poética completa II: 1972-1982*, Barcelona, Edicions 62, 1983.

<sup>69</sup> Feliu Formosa, "Los mitos en la obra de Bartra," *Faig*, 30 (1988), pp. 69-86.

<sup>70</sup> Esperanza Martínez Palau, *Agustí Bartra en Mexico*, tesis, UNAM FILOS, 1989, p. 15.

<sup>71</sup> J. Francisco Ruiz Casanova, *op.cit.*, p. 221.

que se dejan ver sobre todo en los prólogos a sus traducciones y en sus artículos sobre la función de la poesía.

### **a) La posición traductora de Agustí Bartra**

Bartra fue un escritor bilingüe, escribía en catalán y en español; tradujo fundamentalmente poesía, narrativa (cuento y novela) y en menor escala ensayo. Tradujo del inglés al catalán y castellano, y del francés al español.

Sus primeras traducciones fueron de obras francesas en prosa y para pequeños sellos mexicanos[...] Después de su experiencia norteamericana es la antología poética traducida al catalán[...] y la *Antología poética de la poesía norteamericana*, de 1952[...] Traducirá varios libros en prosa, tanto ensayo como narrativa, para Grijalbo, Cumbre, Joaquín Mortiz, Era, todos en México entre 1956 y 1968...<sup>72</sup>

Entre las obras poéticas más importantes traducidas por Bartra se encuentran ordenadas cronológicamente: *Antología de la poesía norteamericana* (México, Letras, 1952), *Primeros libros proféticos* de William Blake (México, UNAM, 1961), *Las historias del Buen Dios* de Rainer María Rilke, (México, UNAM, 1961), *Sonetos* de Louise Labé (México, Nuevo Mundo, 1961), *Adán negro: poetas de lengua francesa* (México, Chac-Mool, 1964), *Poesía* de Guillaume Apollinaire (México, Joaquín Mortiz, 1967), *Cuaderno de un retorno al país natal* de Aimé Césaire (México, Era, 1969), *La tierra baldía y otros poemas* de Thomas Stearns Eliot (Barcelona, Picazo, 1977).

Y en prosa: *El hombre de púrpura* de Pierre Louÿs (México, Costa-Amic, 1944), *Desayuno en Tiffany's*, de Truman Capote (Barcelona, Grijalbo, 1959), *La*

---

<sup>72</sup> *Loc. cit.*

*Semana Santa* de Louis Aragon (México, Grijalbo, 1960), *Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (México, Cumbre, 1961), *Nadja* de André Breton (México, Joaquín Mortiz, 1963), *Autobiografía* de Benjamin Franklin (México, Cumbre, 1962), *El acorazado Potemkin* de Georges Sadoul (México, Era, 1965), *Tolstoi o Dostoievski* de George Steiner (México, Era, 1968).<sup>73</sup>

Su abundante producción traductora responde, como ya habíamos mencionado, a una situación histórica particular que empuja a los españoles exiliados en México a realizar activamente traducciones para contribuir a su economía. Esperanza Martínez nos dice al respecto:

En el exilio, la labor de traducción se realizó más como un trabajo “mercenario” que por motivos estrictamente culturales o específicamente literarios, ya que representó una fuente de ingresos si bien magra relativamente segura para el presupuesto familiar de muchos exiliados. Bartra no fue la excepción y si la lista de sus traducciones es tan extensa se debe en buena parte a la constante y valiosísima ayuda de Anna Murià, su mujer, sin embargo es menester aclarar que siempre que se trató de poesía fue Bartra exclusivamente quien se abocó a esta tarea.<sup>74</sup>

Es innegable que las estrecheces económicas a las que se tenían que enfrentar los poetas exiliados en México los obligaba a llevar una ardua práctica traductora, no obstante, las traducciones de Bartra y sobre todo las de poesía, no son solamente producto de encargos ni empujadas por mero interés económico. Las traducciones de poesía —a las que, nos dice E. Martínez, Bartra se dedicó plenamente— reflejaban los intereses de su universo creativo. Los

---

<sup>73</sup> Para una lista exhaustiva de sus traducciones ver “Biografía y catálogo de traducciones de Agustí Bartra”, Saltana, <http://www.saltana.org/2/tsr/56.htm>

<sup>74</sup> Esperanza Martínez, *op.cit.*, p. 106.

poetas que tradujo poseían atributos literarios y espirituales que él ponderaba y que se encargaba de hacer notar principalmente en los prólogos de sus traducciones.

Bartra defendía lo que él llamó la “poesía de convicción, no de evasión”,<sup>75</sup> es decir, una poesía empapada de la herrumbre de lo cotidiano, del vigor, del cansancio y la angustia del hombre de todos los días y a la vez, una poesía heroica que permitiera, según sus propias palabras, “salir de un bosque de hierro y espejos con un ramo de flores de sol en la mano.”<sup>76</sup> Así, entre lo trágico de la condición humana y la fe en un “porvenir maravilloso” oscilaba la búsqueda poética de Bartra. Entre las páginas del prólogo al libro que compiló y tradujo *Adán negro: Poetas negros de lengua francesa*, escribe:

En las páginas de este libro se encuentra la palpitante presencia de una poesía de la vida. Signos: Hombre, Libertad, tierra rescatada. Y el acento mayor de un humanismo universal.<sup>77</sup>

Este es el sentimiento dominante que se deja ver cada vez que introducía la obra y al autor en los prólogos de sus traducciones. Apollinaire por consiguiente no es la excepción y se descubre, para Bartra, como una de las grandes figuras literarias: “Considero a Guillaume Apollinaire como uno de los más grandes poetas metafóricos de la lírica universal.”<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>76</sup> Agustí Bartra, “Poesía y mito,” en *Para qué sirve la poesía* México, Siglo XXI, 1999, p.32.

<sup>77</sup> El prólogo se recopiló más tarde para ser parte del libro *Para qué sirve la poesía*, p. 129.

<sup>78</sup> Agustí Bartra “Prólogo”, en *Poesía*, G. Apollinaire, pp. 18-19.

Bartra admiraba en Apollinaire su compromiso con el mundo presente, de cuya experiencia vital —la guerra y el amor— lograba extraer valores universales:

Apollinaire es un poeta en quien la dimensión del hombre condiciona toda la obra, la penetra, la invade, la ilumina, la explica y, también, la trasciende...En el fondo, sus ambiciones subversivas eran demasiado pueriles, y, más que a las novedades, su espíritu tendía hacia un porvenir maravilloso, hacia una nueva Edad de Oro del hombre.<sup>79</sup>

La perspectiva traductora de Agustí Bartra no ostenta la manera de obrar del traductor sino una visión estética preocupada por incorporar la poesía al destino del hombre. Bartra, de cierta forma, difunde con sus traducciones un humanismo universal congruente con su poética, así nos lo dice la selección de sus traducciones como el tipo de antologías de poesía que formó.

Por otra parte, desde el punto de vista de la historia literaria, las traducciones de Bartra nos permiten entender su mundo poético y nos ofrecen, como S. Abrams lo afirma, coordenadas sobre el debate estético de la época.<sup>80</sup> De este modo, la traducción de Bartra es parte de una conformación literaria tanto de las letras españolas como del desarrollo literario de México. La versión en la que se basa Bartra para hacer su traducción es la primera edición íntegra de los poemas de Apollinaire hecha por la editorial Gallimard en la colección "*La Pléiade*" que surge en 1956. Si en Francia existe por primera vez la facilidad de conocer compilaciones de poemas que hasta entonces eran raras de encontrar

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>80</sup> D. Sam Abrams, "Presentación", en *¿Para qué sirve la poesía?*, *op.cit.*, p. 10.

en francés como *Le Bestiaire*, Bartra ofrece la misma disponibilidad para hispanohablantes una década más tarde:

...una plataforma de acercamiento, estudio o noticia de las estéticas y corrientes literarias de lenguas como la francesa y, sobre todo, la inglesa. Los traductores en el exilio son, por una parte, los sostenedores de la sintonía de la literatura nacional con las letras extranjeras; y por otra, quienes de algún modo conforman —o contribuyen a conformar— modelos de recepción y cánones de las literaturas extranjeras.<sup>81</sup>

¿Qué tiene que ver entonces esta posición con el tipo de elecciones hechas en su traducción que destacamos en el análisis del capítulo anterior? Respondamos a esta pregunta en el siguiente apartado: el proyecto de traducción.

### **b) El proyecto de traducción de Agustí Bartra**

Hemos analizado en el presente trabajo sólo tres poemas de la traducción total que hizo Bartra de la poesía de Apollinaire. No pretendemos por supuesto agotar con ello el análisis del proyecto de traducción del que se deriva su trabajo. Sin embargo, sí consideramos que la labor hecha nos puede dar coordenadas sobre el tipo de valores preponderantes en la traducción a partir de la perspectiva planteada en el apartado anterior. La pregunta que a continuación trataremos de responder será entonces: ¿qué aspecto de la poesía de Apollinaire Bartra está interesado en revelar a través de su traducción?

---

<sup>81</sup> J. Francisco Ruiz Casanova, *op.cit.*, p. 221.

Bartra valora en Apollinaire más que el carácter subversivo y vanguardista de sus creaciones, la belleza y emoción de las imágenes, su capacidad de expresar “desde las tinieblas y la muerte de la guerra,”<sup>82</sup> muestras de piedad y amor por los hombres; está más interesado en un carácter universal y humanista latente a lo largo de la poesía de Apollinaire. Nos referimos al término “humanista,” desde un punto de vista filosófico, como el profundo y consciente interés de Bartra por la condición del hombre y su fe en el desarrollo de su fuerza creadora.<sup>83</sup> El aspecto innovador de sus creaciones es minimizado e incluso visto como una inclinación a veces excesiva de su parte:

“El espíritu nuevo y los poetas”<sup>84</sup>, nos parece, cuarenta años después de haber sido pronunciada, más curiosa que decisiva. Preconiza en ella la alianza de la técnica con la fantasía. Todo lo nuevo, sólo por el hecho de serlo, entusiasmaba al brujo inocente que era Apollinaire.[...] Es sabido que Apollinaire, por decisión brutal, suprimió todo signo de puntuación de su libro en las primeras pruebas.<sup>85</sup>

Los aspectos vanguardistas de la poesía de Apollinaire entre los que se encuentran principalmente —como ya hemos podido ver— el mosaico de formas de expresión, la experimentación visual, son desestimados por Bartra. Así, por ejemplo, se expresa en estos términos sobre los caligramas:

El libro fue compuesto entre 1912 y 1917 y está dividido en seis partes, ordenadas más o menos cronológicamente, formadas por poemas de

---

<sup>82</sup> A. Bartra “Prólogo,” p. 21.

<sup>83</sup> *Diccionario del Lenguaje Filosófico*, Paul Foulquié, Raymond Saint-Jean, Barcelona, Edit. Labor, 1966, S.V., HUMANISMO.

<sup>84</sup> Ensayo que publica Guillaume Apollinaire en 1918 y en el que se habla por primera vez del *surrealismo*.

<sup>85</sup> A. Bartra., “Prólogo”, p. 19.

guerra y caligramas o ideogramas líricos que no pasan de ser una curiosidad.<sup>86</sup>

Frente a la experimentación poética, Bartra se inclina a apreciar más un aspecto que considera más refinado y humanista de la poesía de Apollinaire: “Era rudo, pícaro y a veces hasta obsceno, pero afirmaba la necesidad de mayores refinamientos. Siempre, para él, la Aventura y el Orden.”<sup>87</sup>

Nos parece entonces que el poeta catalán está interesado en rescatar esa parte sensual y mística de la poesía de Apollinaire. Bartra conserva el impacto de las imágenes que trastornan por su fuerza y su humanismo, mientras que la hibridez de las formas de expresión las regula homogeneizando el estilo a través de varias técnicas que ya hemos mencionado en el capítulo anterior: estandariza las expresiones coloquiales, vuelve más literarios ciertos pasajes, descuida la traducción del argot o normaliza la estructura de ciertos versos.

### **c) Horizonte de la traducción**

Siguiendo la pregunta fundamental que formula Annie Brisset para hacer un análisis sociocrítico de la traducción, iniciamos este apartado con la siguiente consideración: ¿qué actualidad política, cognitiva y sobre todo estética hace resonar a finales de los años sesenta en México la obra de Apollinaire, y muy especialmente su poesía?

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>87</sup> *Loc. cit.*

Lo primero que debemos decir es que, en los años sesenta, Apollinaire ocupa en Francia un lugar eminente. Numerosos trabajos le son dedicados y en las universidades se interesan cada vez más en él.<sup>88</sup> Este empuje justifica que en 1956 se decida por primera vez hacer la edición completa de sus poemas en la editorial Gallimard. Esta es la edición seguramente a partir de la cual trabaja Bartra su traducción, pues varias referencias y comentarios del prefacio en francés son retomados por él en su prólogo a la versión en español. El espíritu nuevo que adoptaron las artes a principios del siglo es reconsiderado con profundidad décadas más tarde. Este es también el caso de Apollinaire quien fue juzgado en su época con la misma desconfianza por algunos de sus contemporáneos.<sup>89</sup> Entre los años sesenta y ochenta surge una revaloración tanto de su poder de invención como de su libertad de escritura. Así, en el momento en que Bartra inicia la traducción de su poesía, es él mismo quien nos dice:

Se lee mucho más hoy que en su tiempo, y es probable que el número de sus lectores siga aumentando y que su polifacética y extraña personalidad atraiga cada vez más como una fábula.<sup>90</sup>

Esta apreciación se explica de cierta forma por el nuevo auge de la poesía experimental en Francia en los años setenta que revalora los movimientos como el futurismo o el surrealismo. Así, en Francia surgen estéticas que reconsideran

---

<sup>88</sup> « Avant-propos », en Guillaume Apollinaire, *Œuvres Poétiques*, París, Gallimard, 1990, Bibliothèque de la Pléiade, 121, p. XLIX.

<sup>89</sup> Penelope Sacks Galey, "Les Calligrammes: Stèles d'un Esprit Nouveau", *Que Vlo-Ve?*, Série 2 N° 22 avril-juin (1987), pp. 3-7.

<sup>90</sup> A. Bartra, "Prólogo", p. 8.

con profundidad el “estallido de la lengua” y los procedimientos pictóricos de las vanguardias de principios de siglo.<sup>91</sup>

Pero, como ya hemos indicado, Bartra está menos interesado en el aspecto innovador de la poesía de Apollinaire que en su contenido universal y humanista; sin embargo, la figura del poeta francés, presente en los nuevos debates sobre poesía, es de gran interés literario para Bartra. No está de más recordar que ambos poetas comparten la experiencia de la guerra y que Bartra busca revelar este carácter conmovedor de la visión del poeta francés frente a la cuestión.

Estos nuevos aires vanguardistas tienen en México una buena recepción en ciertos ámbitos literarios, como es el caso de la editorial Joaquín Mortiz en la que se publica la traducción de poemas de Bartra en 1967. Joaquín Mortiz, fundada por Joaquín Díez-Canedo en 1944, era considerada como una editorial innovadora que hacía sobre todo promoción a las figuras importantes de la literatura mexicana y que acogió tanto a escritores como a traductores españoles exiliados en México. El gusto literario de la editorial, así como su orientación hacia el público estaban muy definidos. Joaquín Díez-Canedo fue hijo de Enrique Díez-Canedo, “poeta y crítico literario, de quien heredó el gusto por los libros y una sólida tradición humanística”.<sup>92</sup> Con una dinámica

---

<sup>91</sup> A. Brisset, “La razón traductora. *Altazor* de Huidobro y el movimiento Change”, *op.cit.*, p. 188.

<sup>92</sup> Aurora Díez-Canedo, “Inmigrantes y exiliados en la industria editorial Joaquín Mortiz: Catálogo general 1981,” *El exilio español y el mundo de los libros*, Armida González de la Vara y Álvaro Matute (coords.), México, Universidad de Guadalajara, 2002, p. 231.

formación literaria e interesada en divulgar y difundir tanto la cultura hispanoamericana como la vanguardia europea, la editorial funge como mediador entre culturas.

Podemos resumir así, a grandes líneas, que el horizonte traductor que permite la aparición de la traducción de la poesía de Apollinaire en la versión de Agustí Bartra, se debe, en primer lugar, a una afinidad, es decir, la visión humanista que comparten ambos poetas. En segundo lugar, se trata de una revaloración de las vanguardias de principio de siglo XX que permite que una figura como Apollinaire sea vigente en la época y que su obra sea acogida y leída con entusiasmo tanto en Francia como en México.

#### **4.2 J. Ignacio Velázquez**

Ignacio Velázquez es doctor en filología francesa y maestro de lengua y literatura francesas. Comparte su labor como catedrático entre diversas universidades de España y Francia. Entre sus principales campos de especialización se encuentra la historia y análisis de las vanguardias poéticas de comienzos del siglo XX, en particular la historia y el análisis del surrealismo francés. Velázquez es un especialista de Apollinaire; su tesis doctoral la dedica al estudio de la obra del poeta y sus proyecciones en la literatura francesa contemporánea y además ha escrito numerosos estudios sobre éste.

Dentro de su amplia carrera como investigador (tal como lo atestigua su intensa participación en diversas publicaciones académicas tanto de Francia como de España y sus prólogos en ediciones de distintos autores), Velázquez es

traductor del francés al español. Ha publicado, hasta ahora, diez traducciones entre las que se encuentran principalmente (mencionadas por orden cronológico): *Caligramas* de Guillaume Apollinaire (Madrid, Cátedra, 1987), *Los niños terribles* de Jean Cocteau (Madrid, Cátedra, 1989), *Le sacre de la Nuit* de Jean Tardieu (Valencia, Art Teatral), *Nadja* de André Bretón, (Madrid, Cátedra, 1997), *Alcoholes* y *El poeta asesinado* de Guillaume Apollinaire (Madrid, Cátedra, 2001) y *Escritos sobre arte* de Aragon (Madrid, Síntesis, 2003).<sup>93</sup>

#### **a) La posición traductora de J. Ignacio Velázquez**

La visión académica exige a Velázquez un compromiso particular con la traducción. Velázquez realiza sobre todo traducciones anotadas de carácter filológico en las que, consecuente con esta característica, incluye:

1. Introducción literaria de la obra, del autor y su contexto.
2. Introducción aclaratoria del traductor en la que se explicita la metodología seguida en la traducción.
3. La traducción propiamente dicha.
4. Notas de traducción.
5. Notas de ampliación de información, unidas a las notas de traducción.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Para revisar una lista exhaustiva de sus trabajos y traducciones ver Portal de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) "Docente José Ignacio Velázquez Ezquerra", [http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED\\_MAIN/LAUNIVERSIDAD/UBICACIONES/04/DOCENTE/JOSE\\_IGNACIO\\_VELAZQUEZ\\_EZQUERRA/PUBLICACIONES.PDF](http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/LAUNIVERSIDAD/UBICACIONES/04/DOCENTE/JOSE_IGNACIO_VELAZQUEZ_EZQUERRA/PUBLICACIONES.PDF) [http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED\\_MAIN/LAUNIVERSIDAD/UBICACIONES/04/DOCENTE/JOSE\\_IGNACIO\\_VELAZQUEZ\\_EZQUERRA/PUBLICACIONES.PDF](http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/LAUNIVERSIDAD/UBICACIONES/04/DOCENTE/JOSE_IGNACIO_VELAZQUEZ_EZQUERRA/PUBLICACIONES.PDF), 28 de noviembre de 2012.

<sup>94</sup> Nicolás A. Campos Plaza, Emilio Ortega Arjonilla, "La didáctica de la traducción (2): traducción general y traducción especializada (francés-español/español-francés)", *Panorama de Lingüística y traductología*, España, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha/Edit. Atrio, 2005, p. 462.

La traducción literaria representa para Velázquez un alto grado de complejidad, pues debe tomar en cuenta todos los matices de los que la obra se compone: elementos estilísticos, polisémicos, referentes culturales, etc.<sup>95</sup> Al lado de esta visión general, Velázquez señala que el valor de la obra se encuentra sobre todo en las redes significantes que los términos y expresiones forman no sólo con su contexto histórico o social, sino con la obra total del autor. La comprensión del texto, en la que tanto insiste Velázquez al hablar de la traducción literaria, se basa fundamentalmente en la capacidad del traductor para reconstruir, lo más fielmente posible, el valor de las palabras dentro de su contexto.

Este grado de intertextualidad, según el traductor, pudo haber sido recreado y comprendido por sí solo en el momento original de la recepción de la obra, sin embargo, la diferencia en el tiempo y entre las culturas va enturbiando esta “precisión receptiva”.<sup>96</sup> Le toca al traductor, por consecuencia, revelar las “densas significaciones” que pueden pasar desapercibidas para un lector común.

Entre sus obligaciones [las del traductor] está la de aclarar el sentido correcto de la escritura, de aportar las pruebas de que su interpretación de la misma es correcta y de que el uso de determinados giros, por ejemplo, es relevante y en ningún caso gratuito, sabiendo, por lo demás, que el propio lector, con su atención o su desatención hacia las notas del traductor determina la pertinencia de éstas.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> J. Ignacio Velázquez, “Las NT en la traducción literaria: una aproximación filológica”, *Las herramientas del traductor*, Esther Morillas y Jesús Álvarez (eds.), Málaga, Ediciones del Grupo de Investigación Traductológica, s.a., p. 93.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 94

De esta manera, Velázquez considera que el traductor debe tener un conocimiento crítico importante del autor para no malinterpretar sus claves expresivas y de composición. Para este fin es imprescindible que toda “traducción literaria correcta” contenga elementos suficientes de filología por lo que una formación básica en la disciplina resulta, para este traductor, imprescindible.<sup>98</sup>

El recurso clave para ofrecer este conocimiento al lector son las notas del traductor. Para Velázquez, éstas son útiles y pertinentes mientras establezcan relaciones precisas entre elementos de la misma obra u obras del mismo autor, ofrezcan conocimientos relevantes sobre el origen de las expresiones y establezcan elementos en la comprensión de la obra que no induzcan a una errónea percepción de ésta.

Las NT no deben usurpar la voluntad del autor, iluminando por ejemplo, pasajes que éste ha deseado, en ocasiones, opacos: está claro, pero también lo está que aquellos pasajes que, siendo transparentes en el momento de su composición, se han vuelto opacos con el paso del tiempo o lo son en la transferencia cultural deben verse elucidados, y ello no en el texto, sino en las NT.<sup>99</sup>

Interesado así en la relación de las palabras con su entorno y con la obra total del autor, Velázquez dirige sus traducciones a un lector contemporáneo y no especializado a quien considera “con derecho” a conocer la red de

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 116.

significantes que subyacen en el texto para entender sus códigos y correspondencias.<sup>100</sup>

Y toda obra literaria, del siglo que sea, contiene un conjunto de elementos -culturales y estilísticos, por sintetizar, y en sus más amplias concepciones- que exigen de toda traducción aquello de lo que quien necesita recurrir a una versión carece: sus claves.<sup>101</sup>

Velázquez sí reconoce la posibilidad de una “versión creativa” de un texto en la que tanto el conocimiento de la obra y del autor así como la sensibilidad del traductor se conjuntan para poder formar de manera excepcional otra “obra maestra.”<sup>102</sup> Sin embargo, según su formación, Velázquez se interesa por el aspecto evocador de las palabras que remiten a un contexto social, histórico y literario donde halla el valor de la obra.

En el apartado siguiente veremos cómo se relaciona esta posición con el proyecto de traducción llevado a cabo en su versión de *Calligramas* para poder finalmente identificar el aspecto que este traductor pretende revelar de la poesía de Apollinaire.

## **b) El proyecto de traducción de J. Ignacio Velázquez**

La traducción de Velázquez de *Caligrammes* aparece en 1987 bajo el sello de la editorial Cátedra. La versión es monolingüe con una extensa introducción

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 92.

donde se incluye un análisis de Apollinaire y su obra dentro de la historia de la literatura francesa y española, su biografía, un estudio de la composición de la obra y una breve exposición de la metodología de la traducción. Esta versión de Velázquez dispone así mismo de 300 notas explicativas a lo largo de toda la composición.

En la presentación de su metodología, Velázquez reconoce diferentes niveles de dificultad en la composición de *Calligrammes*, entre los que se encuentran: 1. los juegos fónicos; 2. las disposiciones tipográficas o artificios caligramáticos; 3. la mezcla constante del vocabulario militar con el argot y los términos familiares; 4. la aparición abundante de términos eruditos. 5. la ambigüedad basada en la polisemia de los referentes. 6. la intertextualidad de los referentes entre sus obras anteriores y *Calligrammes*.

Estas son las principales preocupaciones de Velázquez en su traducción que se desprenden indudablemente de un análisis minucioso de los textos que identifica cada uno de estos niveles. La intención de Velázquez no es resolver conjuntamente todos estos elementos sino identificar el elemento prioritario que el poema exige trabajar:

Todos estos problemas, resumidos someramente, necesitan ser resueltos de maneras diversas. Allí donde la composición reclamaba que se respetara prioritariamente los efectos rítmicos, hemos atendido a ello: puede ser el caso de "Las Colinas" donde se ha intentado, además, mantener la propia estructura silábica de la estrofa y algunas claves de rima, pero ha resultado indiscutiblemente menos complicado en las composiciones "estalladas", en las que el corte del verso como unidad

autónoma en función de la singularidad imaginaria y de la dimensión respiratoria facilitaban el aislamiento.<sup>103</sup>

De esta manera, Velázquez establece una jerarquía de los elementos de la estructura del poema y trabaja aquellos que considera importantes para poder producir el efecto poético. Velázquez ha trabajado el ritmo, por ejemplo, en algunos poemas de *Calligrammes* para recrear el efecto estético que considera primordial:

No obstante, sin caer en la tentación de recrear su poética hasta hacerla mía, ciertos juegos resultan posibles en sus malabarismos. Por ejemplo, “Non chevaux barbes mais barbelés” contiene un juego fónico que me permite convertirlo en “No caballos alhambreños sino alambrados” a partir del literal “No caballos árabes sino alambradas.”<sup>104</sup>

Reconociendo en otros pasajes, como podemos ver, el aspecto fónico, Velázquez se inclina, sin embargo, en los tres poemas aquí analizados, a trabajar el aspecto léxico. Como hemos podido ver anteriormente en el análisis, el traductor se ocupa de la clarificación de expresiones y términos, de la explicación de lo indefinido ante la ambigüedad de un pasaje y de la aclaración, por medio de explicaciones o paráfrasis, de términos especializados o expresiones coloquiales.

Velázquez reconoce la complejidad de las composiciones de los poemas de Apollinaire y sobre todo la dificultad en poder concertar todos estos elementos. Las primeras observaciones en su introducción se dedican a destacar

---

<sup>103</sup> J. Ignacio Velázquez, “Apuntes para una lectura apolinariana”, Guillaume Apollinaire, *Caligramas*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 53.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 56.

de la poesía de Apollinaire lo que él llama una “síntesis extraordinaria de una multitud de los elementos más heterogéneos.”<sup>105</sup> Su apuesta, según sus propias palabras es poder “trasladar a nuestro idioma las construcciones apolinarianas del modo más aproximado posible, sabiendo por adelantado que en tal empeño la perfección es punto menos que imposible.”<sup>106</sup> Esta aproximación —de acuerdo con nuestro análisis y apoyados en las afirmaciones que el mismo traductor hace sobre su labor— se focaliza en aportar información al lector que desvanezca las ambigüedades a las que la polisemia y las imágenes de las expresiones coloquiales usadas por Apollinaire, se prestan constantemente.

### **c) Horizonte de la traducción**

Finalmente nos referiremos a la actualidad que permite en 1987 que la edición anotada de Ignacio Velázquez sobre los poemas de Apollinaire apareciera publicada.

Si ya en 1967, con la primera traducción de la obra *Calligrammes* que hace Bartra, Apollinaire comenzaba a ser estudiado con mayor profundidad, veinte años después Apollinaire es considerado, nos dice Velázquez en su introducción, como:

... uno de los autores que más han sabido captar la atención de sus exégetas e investigadores: la producción comienza a resultar extraordinariamente copiosa y sorprende por su vitalidad. Con todo, algo

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 56.

resulta evidente: el interés que, de una u otra manera, continúan despertando sus obras más diversas.<sup>107</sup>

Así por ejemplo, desde 1973 hasta el año 2004 se publicó el *Bulletin International sur des Études sur Apollinaire* en Francia que editaba de dos a cuatro números por año y en el que participaban los académicos especialistas del poeta. Esta misma profusión es la que le permite a J. Ignacio Velázquez en 1987 realizar una edición anotada:

Los brillantes trabajos de C. Tournadre o de S. Bates, en sus respectivos dominios, facilitan la comprensión de determinados vocablos cuyo uso podía considerarse más que dudoso. Y, en general, el trabajo de los exégetas apolinarianos resulta notable en este apartado...<sup>108</sup>

El trabajo de estos dos investigadores<sup>109</sup> cuyo conocimiento del poeta y de su obra es insuperable, y que se complementa con las variantes procedentes de borradores, envíos manuscritos o publicaciones en revistas anteriores a la recopilación definitiva en *Caligramas*, es de capital importancia.<sup>110</sup>

Este gran interés por el poeta francés también se vive en España, donde, señala Velázquez, después de un largo olvido en el que sólo aparecían las sucesivas ediciones de *Las once mil vergas*, se asistió a un auténtico redescubrimiento de su obra y su experimentalismo.<sup>111</sup>

En último lugar mencionaremos la labor de la Editorial Cátedra que, fundada en 1973 y dedicada a la edición de clásicos literarios, ha apoyado la

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>109</sup> Se refiere a Michel Décaudin y Marcel Adéma.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 54.

publicación de ediciones anotadas, precedidas de estudios introductorios y dirigidas sobre todo al público universitario. *Calligramas* de Apollinaire, traducido por Ignacio Velázquez pertenece a la colección de Letras Universales en la que se publican autores clásicos sobre todo de Francia, Inglaterra, Rusia y de la cultura grecorromana. El perfil de la editorial Cátedra pudo amparar y promover, finalmente, un proyecto de traducción como el de Velázquez.

## CONCLUSIONES

Definamos poesía como un modo de información cuya relación de interdependencia entre la dimensión referencial y estilística son inseparables. Roman Jakobson nos dice que en la función poética el orden del eje sintagmático está condicionado por el orden del eje paradigmático, es decir, que el sentido del poema va revelándose bajo la disposición del sonido, su ritmo y armonía. Bajo esta misma visión, Haroldo de Campos en voz del ensayista Albert Fabri recuerda que lo que es propio del lenguaje literario es la “frase absoluta”, aquella “que no tiene otro contenido sino su estructura”, la “que no es otra cosa sino su instrumento.”<sup>112</sup> La traducción poética consistiría entonces no sólo en reproducir un pensamiento o un sentimiento sino también en componer un valor de carácter sonoro.<sup>113</sup> ¿Cómo poder expresar en otra lengua esta comunión entre elementos cuya impresión y equilibrio desvían nuestra razón de su trayecto acostumbrado? Más allá de debatir sobre la traducibilidad o intraducibilidad de la poesía sabemos que ésta existe y que tanto los escritores como las literaturas de una región son inspiradas por la traducción.

Nuestro recorrido nos ha llevado a explorar dos tipos de traducción poética de *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire. Estos dos trabajos de

---

<sup>112</sup> Haroldo de Campos, “De la traducción como creación y crítica,” en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México, Siglo XXI, 2000, p. 185.

<sup>113</sup> Erol Kayra, “Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique”, *Meta XLIII*, 2, 1998, p. 2

“reescritura” poseen un alcance distinto, representan dos imágenes del poeta francés que responden a un contexto y a valores diferentes.

La traducción poética es una práctica crítica y creativa donde el traductor, al apropiarse del texto, privilegia los elementos que le interesan según su sensibilidad y valores los cuales están en estrecha relación con los códigos culturales y literarios que lo rodean. Por un lado, hemos observado cómo Agustí Bartra busca en su traducción un estilo que se acerque más a su concepción de lo que debe ser el lenguaje poético. El poeta catalán pretende normalizar, ennoblecer o adornar el lenguaje de Apollinaire allí donde la expresión se destaca justamente por su carácter coloquial. Incluso en aquellos pasajes donde florece el argot y las expresiones soeces o grotescas, Bartra elige la traducción palabra por palabra. De este modo, pareciera que el traductor persigue la coherencia y la elegancia de acuerdo con una concepción poética personal e imprime, de este modo, un tono más solemne al poema en relación con el original.

Como hemos visto en el último capítulo, Bartra da gran valor a la poesía de Apollinaire. Podríamos entonces preguntarnos ¿porqué permanece al margen de la exploración y la experimentación frente a los giros lingüísticos tan diversos que dan plenitud a los poemas de Apollinaire? ¿porqué decide dar coherencia al verso u opacar el impacto del uso del argot? Aventuramos aquí la hipótesis de que Bartra quizá sólo esté interesado en el poeta humanista que para él representa Apollinaire. Su intención es integrar la poesía en el destino del hombre por lo que el poeta catalán quiere rescatar el valor moral que

comparte con Apollinaire, la pesadumbre de la guerra y la redención del hombre a través de expresiones de amor y de piedad. Esta es la dimensión que Bartra busca resaltar del poeta francés y no los giros ni los detalles de una poesía experimental que juega con la omnipresencia de las voces y del pensamiento interior.

Ignacio Velázquez por su parte persigue sobre todo, a lo largo de los ejemplos analizados, la claridad léxica y semántica. Aunque afirma tomar en cuenta el carácter heterogéneo del poema su apuesta es revelar la carga histórica y social de las palabras sobre todo en una obra como *Calligrammes* donde el tiempo y el contexto en los que nace oscurecen fácilmente el sentido. Así entonces, la misión de Velázquez, según sus propias palabras, es la de aclarar y restituir el contexto a un lector no especializado. El traductor se inclina más por el mensaje, el contenido, que por la manera de significar. La parte rítmica, sonora o visual, en los ejemplos aquí estudiados, son muchas veces ignorados. Impulsado por la idea de que no haya erróneas percepciones, su traducción rebosa en ampliaciones, abreviaciones, paráfrasis y notas a pies de página que intentan restituir finalmente el sentido de las palabras usadas por el poeta. Velázquez no está interesado en destacar el poema de Apollinaire como un objeto visual capaz de revelar por si solo una realidad.

Los poemas de Apollinaire son, en efecto, una mezcla de elementos de lo más heterogéneo; a pesar su hibridez manifiesta, que es continuamente señalada por sus traductores, cada uno de ellos parece dar preponderancia a un

aspecto y destaca, de esta manera, su tipo de lectura o el valor que deposita en ella.

Así entonces, como se dijo anteriormente, más allá de discutir sobre la intraducibilidad del poema o de lo que la traducción debe ser para alcanzar un grado de aceptabilidad, advertimos que el tipo de elecciones en busca de la unidad del poema responde a una o a varias posibles interpretaciones del original donde se destacan ciertos aspectos en detrimento de otros. Es por eso quizá, afirma James Holmes, que siempre será necesario que una o más traducciones de cualquier poema aparezcan para que puedan mostrarse varias facetas del original que uno solo no puede dar.<sup>114</sup>

Llegamos a estos resultados reconociendo que se trata de hipótesis a partir de los elementos recurrentes aquí observados y que se trata también de posiciones que determinan inconscientemente el trabajo de los traductores. Sólo hemos analizado tres poemas de las traducciones completas que realizaron tanto Bartra como Velázquez de la poesía de Apollinaire. La labor aquí hecha sólo establece coordenadas sobre el tipo de valores preponderantes en la traducción y abre el camino hacia nuevas y distintas interrogantes para cada uno de los traductores.

Lo que interesa en Bartra es la posibilidad de explorar su obra y su concepción poética de modo que podamos observar con mayor claridad de qué

---

<sup>114</sup> "Rebuilding the Bridge al Bommel: Notes on the Limits of Transtability", *Translated! Papers on literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam-Atlanta GA, Editions Rodopi, 2005, p. 50.

manera su ideal y su estilo poético se refleja tanto en otras traducciones de Apollinaire como en otras traducciones de otros poetas de su predilección. Por su parte, el trabajo meticuloso y exhaustivo que realiza Velázquez en su traducción de *Calligrammes* nos hace preguntarnos sobre el tipo de lectura que establece con ella. Al comprender la red de significantes que subyace a la palabra ¿a dónde se relegan los aspectos rítmicos, sonoros y visuales del poema?, ¿qué pérdidas o ganancias conlleva este efecto? Según la visión de Velázquez ¿acaso la poesía requiere entonces de la explicación contextual que permita una penetración real de su sentido? ¿en qué momentos este tipo de traducción, defendida por Velázquez, puede llevar a perder de vista el horizonte simbólico y el halo de misterio del que se rodea siempre el poema? He aquí las interrogantes que establece finalmente el recorrido de este trabajo y que quedan por indagar.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografía fuente

Apollinaire, Guillaume, *Œuvres Poétiques*, Paris, Gallimard, 1990, Bibliothèque de la Pléiade, 121.

\_\_\_\_\_, *Poesía*, tr. Agustí Bartra, México, Mortiz, 1967.

\_\_\_\_\_, *Caligramas*, tr. Ignacio Velázquez, Madrid, Cátedra, 1987.

### Bibliografía crítica y teórica

Abrams, D. Sams, "Presentación", *Para qué sirve la poesía*, de Agustí Bartra, México, Siglo XXI, 1999, pp.9-13.

Bartra, Agustí, "Prólogo", en Guillaume Apollinaire, *Poesía*, tr. Agustí Bartra, México, Mortiz, 1967, pp. 7-22.

Bartra, Agustí, *Para qué sirve la poesía*, México, Siglo XXI, 1999.

Becker, Annette, *Guillaume Apollinaire : une biographie de guerre*, Paris, Tallandier, 2010.

Berman, Antoine, "L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation", *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Le Seuil, 1999, pp. 49-68.

\_\_\_\_\_, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

Bohn, Willard, "The Mexican Revolution," en *Apollinaire and the International Avant-Garde*, USA, State University of New York Press, 1997, pp. 263-303.

\_\_\_\_\_, "L'Imagination Plastique des calligrammes" *Que Vlo-Ve?* Série 1 N° 29-30, juillet-octobre (1981), *Actes du colloque de Stavelot 1977*.

Brisset, Annie, "La poésie pensée: une modalité assumptive de la connaissance", *Érudit, TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, vol.12, n.1, 1999, pp.9-18, <http://www.erudit.org/revue/TTR/1999/v12/n1/037350ar.pdf>

\_\_\_\_\_, "La razón traductora. *Altazor* de Huidobro y el movimiento Change", en Andrea Pagni, Gertrudis Payàs, Patricia Willson (coords.), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*, México, UNAM, Coordinación de Difusión cultural. Dirección de Literatura, 2011.

- Campos, Haroldo de, "De la traducción como creación y crítica", en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, selec., trad., y pról., Rodolfo Mata, México, Siglo XXI, 2000, pp. 185-204.
- Campos, Plaza Nicolás A., Emilio Ortega Arjonilla, "La didáctica de la traducción (2): traducción general y traducción especializada (francés-español/español-francés)", *Panorama de lingüística y traductología*, España, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha/Edit. Atrio, 2005 pp. 445-467.
- Desclot, Miquel, "Introducció: Una guia de lectura", prólogo en Agustí Bartra, *Obra poètica completa II: 1972-1982*, Barcelona, Edicions 62, 1983.
- Díez-Canedo, Aurora, "Inmigrantes y exiliados en la industria editorial Joaquín Mortiz: Catálogo general 1981", *El exilio español y el mundo de los libros*, Armida González de la Vara y Álvaro Matute (coords.), México, Universidad de Guadalajara, 2002, pp. 231-242.
- Durán, Manuel, "El doble exilio de los poetas catalanes en México", *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, Rose Corral, Arturo Souto y James Valender (eds.), México, COLMEX, 1995, pp. 357-365.
- Goldenstein, Jean-Pierre "Pour une sémiologie du calligramme", *Que Vlo-Ve?* Série 1 No. 29-30 juillet-octobre, (1981), *Actes du colloque de Stavelot 1977*, [http://www.wiu.edu/Apollinaire/Archives\\_Que\\_Vlo\\_Ve/Archives\\_Que\\_Vlo\\_Ve.html](http://www.wiu.edu/Apollinaire/Archives_Que_Vlo_Ve/Archives_Que_Vlo_Ve.html).
- Basil, Hatim e Ian Mason, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel, 1995.
- Hermans, Theo, "Introduction. Translation Studies and a New Paradigm", en *The Manipulation of Literature*, London & Sidney, Croom Helm, 1985, pp. 7-15.
- Herrero Prado, José Ruiz, *Métrica española. Teoría y práctica*, Madrid, Ediciones del Orto, 1996.
- Holmes, James, "Rebuilding the Bridge al Bommel: Notes on the Limits of Transtability", en *Translated! Papers on literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam-Atlanta GA, Editions Rodopi, 2005, pp. 45-52.
- Jauss, Hans-Robert, "1912: Threshold to an Epoch. Apollinaire's Zone and Lundi Rue Christine", trad., Roger Wood, Yale French Studies, No. 74, Phantom Proxies: Symbolism and the Rhetoric of History, Yale, Yale Universtiy Press, 1988, pp. 39-66.
- Kayra, Erol, "Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique", *Meta* XLIII, 2, 1998, p. 2.<http://id.erudit.org/iderudit/003295ar>.

- Labastida, Jaime, "La poesía de Agustí Bartra", en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México, COLMEX, 1995, pp. 259-265.
- Lerma, Cynthia, *Paul Valéry tras el poema. 'L'expérience du moi musicien'*, tesis de licenciatura, UNAM FILOS, 2009.
- Longree, Georges H.F., *L'expérience idéocalligrammatique d'Apollinaire*, Paris, Jean Touzot (libraire-editeur), 1985.
- Martínez Palau, Esperanza, *Agusti Bartra en México*, tesis de maestría, México, UNAM FILOS, 1989.
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1970.
- Murià, Anna, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona, Editorial Pòrtic, 1990.
- Ruiz Casanova, José Francisco, "Estampas de la traducción en el último exilio español", *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía, exilio y traducción*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 219-249.
- \_\_\_\_\_ "Exilio y traducción: un tema de literatura comparada" *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía, exilio y traducción*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 197-213.
- \_\_\_\_\_ "¿Traductores-poetas o poetas traductores?," *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía, exilio y traducción*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 93-117.
- \_\_\_\_\_ "Voces de la razón muda. Dos traductores del exilio: Agustí Bartra y Juan Ortega Costa", en *Vasos comunicantes*, 27 (invierno de 2003), pp. 51-59.
- \_\_\_\_\_ "Biografía y catálogo de traducciones"  
<http://www.saltana.org/2/tsr/56.htm>
- Sacks Galey, Penelope, "Les *Calligrammes*: Stèles d'un Esprit Nouveau", *Que Vlo-Ve?*, Série 2 N° 22 avril-juin (1987).
- Shklovski, Viktor, "El arte como artificio", *Teoría literaria de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov México, Siglo XXI, 2002, pp. 55-70.
- Utrera Torremocha, María Victoria, *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, 2010.
- Velázquez, J. Ignacio, "Apuntes para una lectura apolinariana", en *Caligramas*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 11-66.

\_\_\_\_\_, “Las NT en la traducción literaria: una aproximación filológica”, en *Las herramientas del traductor*, Esther Morillas y Jesús Álvarez (eds.), Málaga, Ediciones del Grupo de Investigación Traductología, s.a., pp. 91-119.

Yurkievich, Saúl, *Modernidad de Apollinaire*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1968.