



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

HACIA UN COMPORTAMIENTO TRADUCTOR CREATIVO:

AHMED BOUANANI Y LOS CONFLICTOS EN TRADUCCIÓN DE POESÍA

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRA EN TRADUCCIÓN

PRESENTA

MARIANA ARZATE OTAMENDI

ASESORA: MTRA. MARÍA ELENA ISIBASI POUCHIN

MÉXICO, D.F., MARZO 2015

Mi más grande agradecimiento a Mado Isibasi,
a la Dra. Laura López Morales, a la Dra. Elena Madrigal y a la Dra. Danielle Zaslavsky,
a toda mi familia, a Carlos,
a Laura González, Mariana Hernández y Hrindá'nashi Guéela Villagomez,
a mis amigos y mis compañeros de la maestría
a El Colegio de México

TERRITOIRES

Ce sont des espaces magiques où l'euphorbe
sécrète sa propre lumière des temps

A. B.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
I. LA CREATIVIDAD, FUNDAMENTO EN TRADUCCIÓN DE POESÍA	9
I.1 ¿Traductor o poeta?.....	10
I.2 ¿Creación o creatividad?	12
I.3 ¿Qué traducir en poesía?	15
I.4 Una norma inicial creativa	17
II. AHMED BOUANANI Y <i>TERRITOIRES DE L'INSTANT</i>	26
II.1 Ejes de lectura, esbozo de una poética.....	28
II.1.1 La memoria, inherente a su obra	33
II.1.2 El tiempo, enemigo de la memoria.....	39
II.1.3 La letra, recurso contra el olvido	42
II.1.4 La tradición, raíz de la cultura	46
II.2 <i>Territoires de l'instant</i>	51
III. VERSIÓN COMENTADA DE UNA SELECCIÓN DE POEMAS DE <i>TERRITOIRES DE L'INSTANT</i>	53
III.1 Presentación bilingüe del corpus completo	53
III.2 Explicación del cuadro de comentarios	61
III.3 Traducción y comentarios	65
III.3.1 “Cette page...” / “Esta página...”	65
III.3.2 “Géographies” / “Geografías”	69
III.3.3 <i>Mon paysage antérieur... / Mi paisaje anterior...</i>	72
III.3.4 <i>Au miroir de nos rêves... / En el reflejo de nuestros sueños...</i>	74
III.3.5 “Lecture” / “Lectura”	77
III.3.6 <i>Une barque au repos... / Una barca en tregua...</i>	80
III.3.7 <i>Chaque fois que je vois / Cada vez que veo...</i>	83
III.3.8 “Silence” / “Silencio”	86
III.3.9 “Paysages” / “Paisajes”	89
IV. HACIA UN COMPORTAMIENTO TRADUCTOR CREATIVO.....	92
IV.1 Conflictos de traducción inherentes a la poesía	92
IV.1.1 Títulos	92
IV.1.2 Métrica	93

IV.1.3 Rima.....	94
IV.1.4 Asonancias y aliteraciones.....	95
IV.1.5 Tiempos gramaticales.....	96
IV.1.6 Género de sustantivos importantes.....	97
IV.2 Conflictos de traducción relacionados con la poética de Bouanani.....	97
IV.2.1 Repetición de frases.....	97
IV.2.2 Terminología no poética.....	98
IV.2.3 Oralidad.....	99
IV.2.4 Puntuación y mayúsculas.....	99
IV.3 Gráfica y análisis de recurrencias de todos los conflictos propuestos.....	100
CONCLUSIONES.....	101

INTRODUCCIÓN

La idea de este trabajo nace antes de empezar la maestría. Estando en París, visité el Instituto del Mundo Árabe y encontré en su biblioteca el libro *Territoires de l'instant* de Ahmed Bouanani. Enseguida busqué información sobre el autor y lo único que pude encontrar fue una pequeña biografía. Parecía ser desconocido. Me puse en contacto con su hija, Touda Bouanani, que detenta los derechos de autor de su obra y que desde su muerte se ha dedicado a darla a conocer. Después de esta investigación, me acerqué más a sus textos.

Territoires de l'instant es un libro-objeto que combina dos expresiones artísticas, la fotografía y la poesía. Es una cooperación entre el fotógrafo Daoud Aoulad Syad y Bouanani. En sus páginas se nota la búsqueda de identidad que caracteriza a la generación del poeta y que se intenta describir a lo largo del libro a través de los “instantes”. La colaboración entre fotografía y poesía indaga en la relación texto/imagen:

L'instantané, dans la rhétorique des images, se veut une fixation du fugitif. Il peut, par hasard, engendrer la poésie, cette fugitive. Un portrait photographique n'est qu'une nature morte s'il ne nous permet pas d'y voir l'intérieur du visage.¹

Así, las fotografías y los poemas se relacionan para crear una interpretación del instante.

La obra tiene dos características fundamentales: la primera es que se trata de un libro-objeto que crea una experiencia distinta para el receptor. Además, es evidente la cercanía del fotógrafo con el poeta. Como menciona Freddy Denaës en un pequeño prólogo del libro: “C'est d'abord la rencontre rare entre deux regards, deux artistes qui se promènent souvent

¹ Ahmed Bouanani, “La poésie du cinéma et de l'imaginaire”, *Jeu de Paume. Le magazine*, 1995. En línea : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/08/misere-de-la-pensee-la-poesie-du-cinema-et-limaginaire-deux-textes-inedits-dahmed-bouanani-fren/>

dans des espaces proches, des temps semblables, des territoires et des instants communs.”²

La segunda es la diversidad de los poemas, que constituye una riqueza inigualable para el estudio de la poética del autor. Si Bouanani presenta textos de diferente longitud, que van de poemas de dos versos a poemas con varias estrofas, de verso libre a formas canónicas, también, a pesar de las estructuras cambiantes, presenta un contenido que sigue siendo regular y retoma sus temáticas predilectas.

No obstante, al trabajar con este libro, se tuvo que dejar de lado la entrañable relación entre la fotografía y el texto, pues no podía abarcarse sin salir de los límites que implica un trabajo académico de traducción. A pesar de esto, no se descarta, en estudios futuros, una reflexión sobre el tema, que completaría lo que aquí se expone. Se decidió, de manera sistemática, traducir el poema introductorio y el último poema de cada uno de los ocho capítulos que conforman el poemario. Por lo tanto, en este trabajo se presentan nueve poemas de un total de cuarenta y tres que lo conforman. Como menciona Ruffel en su semblanza del autor, “les oeuvres d’Ahmed Bouanani, diamants bruts arrachés à l’oubli, nous reviennent aujourd’hui, plus nécessaires que jamais”³, por lo que se espera que esta traducción se tome como un acercamiento a su obra en general.

En el primer capítulo se retoman las reflexiones de escritores, traductores y traductólogos sobre la traducción de poesía. Se profundiza también en las cualidades que debería tener cualquiera que se proponga esta empresa. Para delimitar las decisiones de traducción, se acude al concepto de “norma inicial” de Gideon Toury, a partir de la cual se genera una “norma inicial *creativa*”. El segundo capítulo trata de Ahmed Bouanani. Es la

² “Rencontre”, en Ahmed Bouanani y Daoud Aoulad Syad, *Territoires de l’instant*, Aubenas d’Ardèche, La Croisée des Chemins, 2000, p. 5.

³ *Op. cit.*, p. 120.

primera reflexión teórica sobre su estilo, por lo que es necesario hacer un esbozo de toda su obra y establecer una poética a partir del análisis de sus escritos. Con este fin, se presentan cuatro ejes de lectura: la memoria, el tiempo, la letra y la tradición; enmarcados por la autobiografía, recurso incesante del autor. El tercer capítulo consiste en la traducción y los pasos que se siguieron para intentar establecer un comportamiento traductor. Se propone un cuadro de conflictos más recurrentes, mismo que se emplea para explicar los comentarios de traducción de los nueve poemas que constituyen el corpus. En el cuarto, se hace un análisis sobre las recurrencias y probabilidades de comportamiento traductor dependiendo del conflicto. Se considera que este apartado otorga pistas prescriptivas al estudiante en traducción a partir de un caso dado delimitado por una norma inicial.

En resumen, se presenta un estudio de caso descriptivo basado en una norma inicial creativa, con miras a establecer pautas metodológicas en el comportamiento dentro de la traducción de poesía. Además, se busca un primer acercamiento académico a la obra de Bouanani y una primera traducción de sus textos.

I. LA CREATIVIDAD, FUNDAMENTO EN TRADUCCIÓN DE POESÍA

La manera de percibir la traducción de literatura en los *Translation Studies* ha cambiado a través del tiempo. En efecto, traducir este tipo de texto implica conflictos debido a su carácter subjetivo. En este apartado se busca establecer una aproximación teórica a la traducción de poesía haciendo un recuento de las posturas de poetas/traductores y traductólogos, para llegar a una propuesta que incluya varios elementos determinantes para la traducción que se presentará más adelante.

Muchos reconocen la dificultad que representa la traducción literaria. Uno de los obstáculos entre el texto fuente y meta es su respectivo estatus. Hermans explica:

If the literary artist is viewed as a uniquely gifted creative genius endowed with profound insight and a mastery of his native language, the work he produces will naturally come to be regarded as exalted, untouchable, inimitable, hallowed. If, in addition, language is conceived as closely correlated with nationhood and the national spirit, the canonized set of texts that together make up a given national literature will also assume an aura of sacred untouchability. In such circumstances, any attempt to tamper with a literary text by rendering it into another language must be condemned as a foolhardy and barely permissible undertaking, doomed from the start and to be judged, at best, in terms of relative fidelity, and at worst as outright sacrilege.⁴

El traductor está en desventaja, su traducción, con frecuencia, se leerá como algo de menor calidad que el texto fuente. Además, los textos literarios ocupan un lugar dentro del imaginario de su cultura de origen por tratarse de manifestaciones artísticas. El traductor debe ser consciente de esta situación y, al mismo tiempo, tomar decisiones coherentes con las normas que rigen el contexto en que se desarrolla su versión. Dentro de las soluciones

⁴ Théo Hermans, "Introduction: Translation Studies and a New Paradigm", en Théo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres y Sydney, Croom Helm, 1985, p. 7.

que tomará para resolver este primer conflicto general, entra en uso la *creatividad*.
¿Quiénes ostentan esta característica fundamental?

I.1 ¿Traductor o poeta?

Muchos dicen que para traducir poesía hay que ser poeta. Los poetas traductores se han cuestionado esta afirmación. Por un lado, Octavio Paz indica que:

En teoría, sólo los poetas deberían traducir poesía; en la realidad, pocas veces los poetas son buenos traductores. No lo son porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema. El buen traductor se mueve en una dirección contraria: su punto de llegada es un *poema análogo*, ya que no idéntico, al poema original. No se aparta del poema sino para construirlo más de cerca.⁵

Según esta cita, un buen traductor no es forzosamente un poeta, sino alguien que busca un “poema análogo” al original. En esta búsqueda, el traductor puede identificar que el texto le exige *creatividad*. Ésta se explota al tomar distancia del original pero sin perderlo de vista.

Por otro lado, Tomás Segovia, plantea de forma distinta en qué aspectos hay que ser poeta para poder traducir poesía:

Lo que sí es cierto es que, por un lado, el trabajo de la traducción es artesanal, y que el dominio de la artesanía poética es imprescindible para traducir bien la poesía; pero no siempre son los que se declaran poetas los que mejor la dominan, especialmente en nuestros días; y por otra parte que *es también imprescindible escuchar lo que el poema quiere decir*, o sea lo que ese texto, al decirlo, muestra que había por decir y que puede volver a estar por decirse, incluso que en un sentido *sigue estando siempre por decirse*, puesto que puede volver a decirse en otra lengua: y esa mostración es en la poesía muy peculiar y especialmente radical. Es en relación con esa escucha como puede sostenerse en efecto que hay que ser poeta para traducir poesía, pero entonces es que llamamos poetas a los que saben escuchar así, que una vez más no son necesariamente los que se reconocen como poetas.⁶

⁵ Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 20. Las cursivas son mías.

⁶ Tomás Segovia, “La traducción de poesía o las posibilidades de lo imposible” en *Miradas al lenguaje*, México, El Colegio de México, p. 95. Las cursivas son mías.

La traducción como artesanía hace eco a una actividad humilde, a un oficio que requiere tiempo y recursos. El hilo que une esta idea con la de Paz es la *creatividad*. ¿Para qué? Para establecer analogías de manera humilde y sin prisa, para ir moldeando la versión hacia un equilibrio entre aceptabilidad y adecuación.⁷

De esta manera, el traductor tiene que poseer varias características intrínsecas a otros quehaceres, como el de poeta mismo. Holmes resume bien esta idea desde una perspectiva en la que el poema en texto fuente es un metapoema y el traductor un metapoeta. Para él, en la traducción se explota al máximo la función del meta-lenguaje. El traductor es un metapoeta porque habla del poema que va a traducir, y su versión es un metapoema que, a su vez, habla de un original. En todo caso, su propuesta sintetiza, desde mi punto de vista, el papel del traductor de poesía:

It is frequently said that to translate poetry one must be a poet. This is not entirely true, nor is it the entire truth. In order to create a verbal object of the metapoetic kind, one must perform some (but not all) of the functions of a critic, some (but not all) of the functions of a poet, and some functions not normally required of either critic or poet. Like the critic, the metapoet will strive to comprehend as thoroughly as possible the many features of the original poem, against the setting of the poet's other writings, the literary traditions of the source culture, and the expressive means of the source language. Like the poet, he will strive to exploit his own creative powers, the literary traditions of the target culture, and the expressive means of the target language in order to produce a verbal object that to all appearances is nothing more nor less than a poem. He differs, in other words, from the critic in what he does with the results of his critical analysis, and from the poet in where he derives the materials of his verse.⁸

⁷ Estos dos conceptos pertenecen a Gideon Toury, *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 203. La adecuación privilegia las normas aceptadas en la cultura de origen y la aceptabilidad privilegia las normas aceptadas en la cultura meta.

⁸ James S. Holmes, "Poem and metapoem: Poetry from Dutch to English", en *Translated! Papers on literary translation and translation studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 11.

Según Holmes, en ciertos momentos, al traductor de poesía le toca hacer de poeta, en otros, de crítico. En efecto, la crítica también se ejerce al hacer análisis e interpretación del texto fuente. Así, la mayoría del tiempo la función del traductor de poesía es combinar diversas capacidades, toda su *creatividad*, para encontrar la mejor versión posible en lengua meta.

Con esto se ha visto que el poeta/traductor tiene su propia manera de ver la traducción, desde un punto de vista creativo y consciente, postura que se intenta recuperar en la traducción que se presenta en este trabajo.

I.2 ¿Creación o creatividad?

Numerosos intelectuales se han interesado por un enfoque de traducción que se inserta entre la creación y la creatividad. Hay algunos que en definitiva ven el texto meta como una creación, otros como una versión. Borges, por ejemplo, propone el término alemán *Umdichtung* que, según explica, no quiere decir un poema traducido de otro, sino un poema urdido a partir de otro.⁹ Paz, por su parte, piensa que “todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único”.¹⁰ Estos dos autores son los que más defienden la idea de una traducción como original y de un traductor como “creador” de un nuevo texto. Reyes, por su parte, critica la generalización y manifiesta su punto de vista acerca de cómo aproximarse a un original:

En punto a traducción es arriesgado hacer afirmaciones generales. Todo está en el balancín del gusto. Y si este elemento de creación, incomunicable y difícil de

⁹ Cf. Jorge Luis Borges, “La música de las palabras y la traducción” en *Arte poética*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 93.

¹⁰ Paz, *op. cit.*, p. 13.

legislar, no entrara en juego, la traducción no hubiera tentado nunca a los grandes escritores.¹¹

Reyes reconoce que hay un elemento subjetivo, el “gusto” del traductor. Al sugerir que los grandes escritores se han interesado en esta actividad pone a la traducción como algo deseable y reivindica su papel dentro de la literatura. Esto es importante pues, si el destino de un traductor de literatura es ser constantemente criticado por sus decisiones, por las significativas pérdidas con respecto del original, el traductor de poesía es el que se lleva los peores comentarios, debido a las características inherentes a este género. Segovia lo explica con claridad:

Quando se trata por ejemplo de traducciones de poesía, se oyen a veces críticas de ese nivel, de lo que puede llamarse con alguna objetividad errores. Pero se oyen más a menudo críticas de otro nivel, mucho más difíciles de precisar y definir, incluso de justificar: críticas relacionadas con el estilo, con la belleza, con las intenciones y las sugerencias, con las resonancias y las evocaciones y cosas así. No digo que todo esto aplique únicamente a las traducciones de poesía; en rigor a toda traducción, por seca y poco imaginativa que sea, le incumben en algún grado esos criterios; pero es cierto que en la poesía son especialmente importantes y visibles.¹²

En poesía las figuras de estilo construyen en gran medida el significado del poema. Por eso un traductor debe poder identificarlas y respetarlas lo más posible en su versión. Sin embargo, siempre habrá pérdidas. Aunque algunas lenguas tienen rasgos en común, cada una tiene características particulares que no comparte con las demás. De ahí la dificultad de evaluar o criticar la traducción de poesía, pero más aún, de tomar decisiones y ser responsable de dicha actividad. Segovia continúa:

¹¹ Alfonso Reyes, “De la traducción”, en *Obras Completas*, vol. XIV, México, FCE, 1997, p. 142.

¹² Tomás Segovia, *op.cit.*, p. 74.

Precisamente para nadie el texto es más sagrado que para el traductor: no sólo no puede cambiarle una coma, además es su exigencia, su ley y su destino. A la vez es él quien va a profanar a fondo esa sacralidad: lo va a convertir en otro.¹³

Un buen traductor sabe lo que implica cada decisión que tome. Por otra parte, hay un aspecto más de esta cita que introduce la reflexión sobre *creatividad*. Segovia afirma que el traductor “convierte en otro” al poema. Jakobson está de acuerdo:

En poesía, las ecuaciones verbales se convierten en principios constructivos del texto. Las categorías sintácticas y morfológicas, las raíces, los afijos, los fonemas y sus componentes (rasgos distintivos), y, en resumen, todos los constituyentes del código verbal se ven contrapuestos, yuxtapuestos y relacionados de acuerdo con el principio de semejanza y contraste, y comportan su propia significación autónoma. La semejanza fonética se siente como relación semántica. El juego de palabras o, para decirlo de una manera más culta, y quizá más exacta, la paronomasia, reina en el campo de la poesía, y sea cual sea el alcance de su imperio la poesía es por definición intraducible. *Únicamente cabe la transposición creadora.*¹⁴

Según todos estos autores es posible “traducir” poesía, pero las versiones implican “creación”. Algunos lo afirman de manera más sutil, otros categóricamente. Sin duda, es difícil encontrar soluciones y habrá cambios que implican pérdidas, pero la “creación” se antoja tal vez extrema. Por esto se ha propuesto a lo largo de este apartado la *creatividad*, entendida como el ingenio para encontrar la mejor manera de resolver los conflictos que presente la traducción de cada poema y, en este caso, como la forma de acercar el francés y el español.

¹³ *Idem.*, 94.

¹⁴ Roman Jakobson, “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, en *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 77. Las cursivas son mías.

I.3 ¿Qué traducir en poesía?

¿Qué se traduce en poesía? Ligada a esta pregunta, otra: ¿Cómo traducirlo? El ejercicio de la traducción es un ensamble de decisiones basadas en estas cuestiones esenciales. Segovia habla un poco del proceso que sigue para reproducir lo que para él importa:

Cuando me enfrento a un texto poético para traducirlo, lo primero que tengo que hacer es tratar de compenetrarme con *su carácter propio, su peculiaridad*, no necesariamente comparándolo en concreto con otros poemas, sino más bien tratando por el contrario de ver esa peculiaridad en primer lugar como lo que lo constituye, y sólo después como lo que lo distingue o lo asemeja frente a otros.¹⁵

Según él, es esencial encontrar lo que distingue a un poema, los elementos que son únicos en él pues, mediante éstos, el autor deja entrever el verdadero sentido de lo que quería expresar. Al referirse a una traducción que hizo de una obra de Racine, dice: “No he tratado de dar al lector, como quien da un objeto, el estilo raciniano, lo cual no tiene sentido, sino de significarle ese estilo”.¹⁶ Se puede pensar que “Significar un estilo” no es lo mismo que imitarlo, es usar la *creatividad* para reproducir un efecto similar al que se tiene en la lengua fuente.

Paz, por su parte, al reflexionar sobre qué y cómo traducir, acepta que traducir es muy difícil, incluso dice que no es menos difícil que escribir, pero asegura que no es imposible, porque puede hacerse un buen trabajo si se conoce la situación verbal y el contexto poético en el que se inserta el poema.¹⁷ Ewald Osers dice que entre los conceptos de “metáfora” y “modismo” sólo hay abstracciones que marcan en donde empieza y termina un proceso lingüístico, y el traductor de poesía se desenvuelve en el área existente

¹⁵ Tomás Segovia, *op. cit.*, p. 81. Las cursivas son mías.

¹⁶ Tomás Segovia, *op. cit.*, p. 98.

¹⁷ Cf. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 17.

entre estos dos conceptos.¹⁸ Holmes, desde los *Translation Studies*, concuerda al explicar que el poema es la estructura lingüística más compleja porque contiene un rango de significados y no un sólo significado obvio o lógico. Reconoce que, en realidad, los elementos del poema en conjunto crean un efecto que establece su sentido total, el *total meaning*.¹⁹ Éste siempre permanece como algo ambiguo, difícil de definir y encontrar. El traductor lo encuentra en la práctica. Se puede observar, entonces, que para estos autores el sentido puede buscarse por medio de las figuras de estilo, son manifestaciones lingüísticas complejas que le dan al poema un “sentido total”. El concepto de “sentido” como lo que se tiene que traducir ha tomado diversas formas a través del tiempo. Desde Schleiermacher ya existía la idea de entender el “espíritu” de una lengua: “Para que sus lectores puedan entender, tienen que penetrar en el *espíritu de la lengua* del escritor original, tienen que poder intuir su peculiar manera de pensar y de sentir”.²⁰ Así, los recursos lingüísticos que formaban el estilo de un autor se catalogaban dentro de las características de una lengua, y todas éstas formaban su “espíritu”. Por más mística que parezca esta idea, es la única manera de explicar la sensación que transmite el lenguaje poético. Eugene Nida, por ejemplo, siempre defendió la “transmisión del mensaje”, porque lo que a él le importaba era traducir la Biblia. Se basa en Cooper, traductor de Goethe, para desarrollar su concepto de contextualización del mensaje dependiendo de la cultura meta:

¹⁸ Ewald Osers, “Some Aspects of Translation of Poetry”, en *Meta: Translators Journal*, vol.23, núm.1, 1978, p. 15.

¹⁹ Cf. Holmes, *op. cit.*, p. 9.

²⁰ Friedrich Schleiermacher, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2000, p. 229. Las cursivas son mías.

...it is better to cling to *the spirit of the poem* and clothe it in language and figures entirely free from awkwardness of speech and obscurity of picture. This might be called a *translation from culture to culture*.²¹

El concepto de “traducción de cultura a cultura” se ha retomado sin descanso en los *Translation Studies*, porque es válido para cualquier tipo de texto. En el caso de la traducción de los poemas de Ahmed Bouanani, se crea una relación cultural entre Marruecos y México pues ambos son países colonizados. Lo interesante es la manera en que las lenguas y culturas son permeables, ceden, tanto de un lado como del otro, para que el “espíritu” del poema se preserve.

I.4 Una norma inicial creativa

Después de haber reflexionado sobre el qué y cómo traducir, este trabajo propone apoyar las decisiones de traducción con el concepto de “norma”, desarrollado por Gideon Toury.

La teoría de Toury es descriptiva. De acuerdo con el cuadro de Holmes sobre los *Translation Studies*, la rama descriptiva se divide en estudios orientados al producto, al proceso y a la función. Toury plantea, sin embargo, que las tres están relacionadas y que, además, "forman un todo complejo cuyos elementos constituyentes son difícilmente separables con otro fin que no sea quizá el metodológico. Por lo tanto (...) se deberá aspirar a desvelar las interdependencias entre los tres aspectos, si queremos llegar alguna vez a conocer las complejidades de los fenómenos relacionados con la traducción."²² Con esto en mente, se presenta como *producto* la traducción de los poemas de Bouanani y como el *proceso* los comentarios sobre las decisiones que se tomaron para traducir. Además, la

²¹ William A. Cooper, “Translating Goethe’s Poems” en *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 27, Núm. 4, 1928, p. 471. Las cursivas son mías.

²² Toury, *op. cit.*, p.205.

versión se presenta dentro de un contexto que le da una *función*; en primer lugar, académica –en el marco de esta tesis– y en segundo reivindicativa del autor en espacios ajenos a su país. El presente trabajo no podría existir sin los tres elementos que se relacionan: un porqué (*función*), un cómo (*proceso*) y un qué (*producto*), que determinarán el uso de normas.

Según Toury, las normas deben establecerse de acuerdo con lo que es permitido y tolerado en el comportamiento de cierta cultura, por lo que se encuentran entre dos polos. "Por un lado las reglas generales, relativamente absolutas, y por otro los rasgos puramente idiosincrásicos."²³ Si las normas oscilan entre estos dos puntos, se puede deducir que los límites que imponen son relativos. En la traducción, se deben tomar en cuenta no una, sino dos culturas: la fuente y la meta; ambas con cierto contexto, por lo que las normas se vuelven más complejas, no sólo por su subjetividad, sino porque se inclinan hacia el origen o la meta. En este trabajo se busca observar cómo las decisiones de traducción llevan la versión hacia un lado u otro, es decir, cómo el producto se ve afectado por el proceso y la función.

Ahora bien, las normas se adquieren por medio de la interacción, por lo que Toury no subestima la dificultad de intentar establecerlas. La interacción reside en dos factores: el primero es la especificidad socio-cultural de las normas y el segundo su inestabilidad. En efecto, las normas son inestables, cambian tarde o temprano y los traductores no somos agentes pasivos en estos cambios. Más bien, somos, en gran medida, los que los provocamos.²⁴ Hay posturas tan diversas en cuanto a las normas, que a veces es necesario

²³ *Idem*, p. 95.

²⁴ *Cf. Idem.*, p. 204.

partir de un estudio concreto para tratar de llegar a ellas. Toury advierte sobre esta variedad:

It is not all that rare to find side by side in a society three types of competing norms, each having its own followers and a position of its own in the culture at large. [...] This is why it is possible to speak—and not derogatorily—of being “trendy”, “old-fashioned” or “progressive” in translation. [...] Multiplicity and variation should not be taken to imply that there is no such thing as norms active in translation. They only mean that real-life situations tend to be complex; and this complexity had better be noted rather than ignored, if one is to draw any justifiable conclusions. *The only viable way out is to contextualize every phenomenon, every item, every text, every act, on the way to allotting the different norms themselves their appropriate position and valence.*²⁵

Toury propone una norma contextualizada, un enfoque específico dependiendo de cada caso. En este trabajo se parte del concepto de “norma inicial” que Toury propone como guía de traducción para describir el proceso, el producto y la función. La norma inicial de la versión que aquí se presenta consiste en tomar decisiones creativas, que estén entre la adecuación (que privilegia las normas aceptadas en la cultura de origen) y la aceptabilidad (que privilegia las normas aceptadas en la cultura meta). Entre la aceptabilidad y la adecuación de Toury se adopta una actitud de conciliación entre un polo y otro para crear un producto mediador e innovador.

Además de la norma inicial, hay normas secundarias, divididas en “normas preliminares” y “normas operacionales”. Por un lado, las preliminares se refieren al bagaje que acompaña a una traducción, por ejemplo, los estudios que se han realizado sobre el autor, el género, etc. Aquí entra en juego la función que va a cumplir la traducción en un contexto dado. Por otro lado, las operacionales son las que determinan las decisiones que se

²⁵ *Idem.*, p. 205. Las cursivas son mías.

toman en la práctica y, por lo tanto, afectan al texto de manera directa.²⁶ En el caso de la traducción que aquí se presenta, las normas preliminares podrían ser las reflexiones que se han hecho en torno a la traducción de poesía y la poética de Bouanani, y las operacionales se guiarían por la *creatividad*, que se postula como base para tomar decisiones.

Por otra parte, Toury reconoce que las normas conllevan “sanciones”, que son consecuencias de las decisiones de traducción.²⁷ Aquí se propone relacionar este concepto con las pérdidas o ganancias que se pueden dar dentro del proceso y que afectarán el producto. Así, a partir de las normas se puede llegar a un criterio para evaluar el comportamiento del traductor en un caso dado. Éstas pueden respetarse o romperse, con todo lo que esto conlleva.²⁸ Esta heterodoxia de Toury evidencia la flexibilidad necesaria para el traductor de poesía: se sabe que al decidir se perderá algo de forma inevitable, tal vez se tenga que romper la norma en algún momento, pero el hecho de que ésta exista establecerá la línea de coherencia en la traducción. Como lo indica Toury:

It is unrealistic to expect absolute regularities anyway, in any behavioral domain. Actual translation decisions (the results of which the researcher would confront) will necessarily involve some ad hoc combination of, or compromise between the two extremes implied by the initial norm.²⁹

Toury explica que, a pesar de haber normas, es imposible esperar regularidad absoluta. La singularidad es inherente a un texto y por lo tanto a su traducción. Hay otros autores que han reflexionado sobre la singularidad de cada caso de traducción, como Paz:

Los estilos son colectivos y pasan de una lengua a otra, las obras, todas arraigadas a su suelo verbal, son únicas... Únicas pero no aisladas: cada una de ellas nace y vive

²⁶ Cf. *Idem*, p. 202.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cf. Gideon Toury, “The nature and role of norms in translation” en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres y Nueva York, 2000, p. 199.

²⁹ *Idem*, p. 201.

en relación con otras obras de lenguas distintas. Así, ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significa heterogeneidad irreductible o confusión, sino todo lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones.³⁰

Sin decirlo de manera explícita, Paz manifiesta que hay principios de relación entre lenguas y culturas, principios mediante los cuales se deben establecer normas únicas pero no descontextualizadas.

En el caso de la traducción de los poemas de Bouanani que se presenta en esta tesis, se busca, por medio de una norma inicial creativa, lograr un enfoque de recepción doble: que la poesía se lea como poesía respetando lo más posible el estilo del autor, que el receptor disfrute su lectura, y, al mismo tiempo, que si quiere adentrarse en el proceso traductológico pueda hacerlo mediante los análisis literarios y la descripción del proceso, en la cual se comentan las decisiones y sanciones, así como las particularidades y excepciones que conllevaron. Con respecto a la singularidad de cada caso de traducción, Bassnet y Lefevere reconocen la posibilidad de que un traductor establezca sus propias normas:

Translators are free to opt for the kind of faithfulness (the one commonly connected with equivalence) that will ensure, in their opinion, that a given text is received by the target audience in optimal conditions.³¹

Dado el mundo en constante cambio en el que nos encontramos y la manera en que las normas van evolucionando, es necesario optar por esta perspectiva abierta acerca de las normas. Sin embargo, es importante que el traductor esté consciente de que “it is norms that

³⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 24.

³¹ André Lefevere y Susan Bassnett, “Introduction. Where are we in Translation Studies?” en *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, p. 3.

determine the (type and extent of) equivalence manifested by actual translations”.³² Así, la naturaleza de la norma inicial va a determinar el grado de fidelidad que se manifiesta en una traducción. En este apartado se ha planteado la oposición entre creación y creatividad y se ha escogido la *creatividad* como norma inicial, por lo que en el proceso de traducción se verán decisiones de fidelidad tomadas a partir de ésta. Aún así, no se puede esperar que el comportamiento de un traductor sea sistemático en su totalidad, pues va a depender de diferentes problemas pertenecientes a distintos aspectos. Según Toury, cuando el traductor se enfrenta a un conflicto “distribuye” su comportamiento.³³ Es decir, entiende el conflicto y cuenta con una “capacidad discriminatoria”, que le ayuda a decidir qué comportamiento utilizar ante cada situación. Entre menos se emplea un comportamiento, el contexto en que se aplica es más específico.³⁴

La noción de “norma” de Toury es aplicable a la traducción de poesía porque no es rígida y toma en cuenta la especificidad de cada caso. Además, Toury reconoce que la intuición juega un papel en la búsqueda de un método de comportamiento traductor puesto que:

Intuitions, which, being based on knowledge and previous experience are “learned” ones, might be used as keys for selecting corpuses and for hitting upon ideas. This is not to say that we should abandon all hope for methodological improvements.³⁵

Ewald Osers escribe también sobre la intuición:

I believe that the nature of the translation problems can be analyzed and defined, and that a general strategy for tackling them –or, at least, the generic ones– can be mapped out. But I do not believe that anything like a detailed tactic, blueprint or

³² Gideon Toury, *op. cit.*, p. 204.

³³ Se utilizará este término de Toury, perteneciente a la línea descriptiva, para referirse a los retos y dificultades que se presenten en la traducción de los poemas de Bouanani. Cf. *Idem.*, p. 209.

³⁴ Cf., *Idem.*, p. 209.

³⁵ *Idem.*, p. 10. Las cursivas son mías.

drill –one that would be applicable to all situations– can ever be developed. Within a broad general strategy specific solutions must always remain *intuitive*.³⁶

La intuición existe y todo traductor debería desarrollarla, dependiendo del tipo de texto con el que trabaje de manera cotidiana. Sin embargo, la intuición en traducción de poesía, así como en todo quehacer, viene acompañada de la experiencia. Es un buen recurso para detectar elementos clave en el texto, pero no se le debe adjudicar todo el peso de las decisiones de traducción. El análisis es una acción recomendable. En el caso de los poemas de Bouanani, el interés por traducirlos nace de un sentimiento, que a su vez se volvió intuición, pero que al final se ha convertido en análisis para crear la mejor versión posible. La *norma inicial creativa* que se propone busca dar cuenta de la especificidad que implica el traducir poesía en general y la de Bouanani de manera concreta.

Nida no estaba tan alejado de lo que se busca lograr en la traducción que aquí se presenta cuando propuso una mezcla de *matter and manner*, pues, según él, estos dos aspectos de cualquier mensaje se encuentran unidos:

Adherence to content, without consideration of form, usually results in a flat mediocrity, with nothing of the sparkle and charm of the original. On the other hand, sacrifice of meaning for the sake of reproducing the style may produce only an impression, and fail to communicate the message.³⁷

El equilibrio es fundamental en la versión de los poemas de Bouanani. La *creatividad*, que busca este equilibrio, es adaptable tanto a la lengua fuente como a la meta, además de que va de la mano de un análisis crítico. Mathews explica:

If the translator wants truly and fully to translate a poem, really to write it over into his own language in the fullest possible achievement of its presence and meanings, he can begin in only one way, *by rebuilding its material body*, its minute canniness

³⁶ Ewald Osers, “Some Aspects of Translation of Poetry”, en *Meta: Translators Journal*, vol.23, núm.1, 1978, p. 19.

³⁷ Eugene Nida, “Principles of Correspondance”, en Lawrence Venuti (ed.) *op. cit.*, p. 134.

of detail, the web of images, the available tensions, meanings, rhythms, sounds, all into a new integrity in his own language. He must rebuild it from bottom to top, not *vice versa*. For only by beginning with the bone and blood can he hope to ascend to that “less apparent sense”.³⁸

El “cuerpo material” del que habla Mathews son los recursos estilísticos del autor, en este caso Bouanani, a los que se les da gran peso en el segundo capítulo.

Además del equilibrio entre lenguas y el estudio crítico de los poemas en lengua fuente, la equivalencia se observa desde la postura de Jakobson, buscándola “en la diferencia”,³⁹ pues sólo aceptando la diferencia se puede llegar a una solución conveniente. Es decir, no se puede reproducir el original en otra lengua, pero se pueden tomar las pérdidas como diferencias que conforman un elemento constitutivo más, inherente a la versión.

Un aspecto fundamental de la norma inicial creativa es partir del texto, hacer un análisis literario de los poemas. Paz habla sobre este tema:

El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino de desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje.⁴⁰

Segovia lo dijo de manera más sencilla y bromista: “en un lenguaje lo que es dicho y lo que es el modo de decirlo, no hay diablo que nos lo separe limpiamente a satisfacción de todos”.⁴¹ Así, se busca una conciencia entre lo que se dice y el modo en que se dice para resolver, conscientes de la diferencia, los conflictos que se presenten en la traducción.

³⁸ Jackson Mathews, “Baudelaire in English”, en *The Sewanee Review*, vol. 57, núm. 2, p. 294. Las cursivas son mías.

³⁹ Roman Jakobson, *op. cit.*, p.70.

⁴⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p.22.

⁴¹ Tomás Segovia, *op. cit.*, p. 98.

También se busca que la función, el proceso y el producto sean coherentes. Las normas son las guías; la *creatividad*, la premisa.

II. AHMED BOUANANI Y *TERRITOIRES DE L'INSTANT*

En este capítulo se busca observar el estilo y los temas recurrentes en la escritura de Ahmed Bouanani. Además, se incluye un resumen de *Territoires de l'instant*. El objetivo es analizar de manera general el corpus y proponer ejes de lectura para facilitar su interpretación y traducción.⁴²

El autor nace en Casablanca, Marruecos, en 1938. Pertenece a la generación de artistas marroquíes que, en la década de los sesenta, buscaron crear un arte que se alejara de la colonización y que reivindicara la cultura e historia de su país. El objetivo común era encontrar una identidad nacional para entrar a la escena artística internacional.

Bouanani cursa su educación básica en Marruecos, en colegios bilingües árabe-franceses, lo que le vale un dominio de ambas lenguas. En cuanto al arte, se interesa primero por lo visual, en particular por el cine y la narrativa gráfica. De 1961 a 1963 estudia cine en París, en el *Institut des hautes études cinématographiques* (IDHEC), precursor de la institución que hoy se conoce como *La Fémis (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son)*, y obtiene una especialidad en guión y montaje. En las décadas de los sesenta y setenta, realiza varias películas. De manera paralela, en 1966 y 1967 publica algunos textos en la revista militante *Souffles*, en donde colaboraban las figuras literarias más importantes del país, que finalmente fue censurada.

Desde entonces es perceptible la manera en que su arte se manifiesta mediante distintas expresiones:

⁴² A partir de este momento, se cita en numerosas ocasiones las distintas obras del autor. Para no repetir, se ha optado por utilizar, sólo en este capítulo y sólo para las publicaciones de Bouanani, el método de notación Chicago, en el que se indica el año de publicación de la obra y la página. Para mayores referencias, acercarse a la Bibliografía.

Si le cinéma et la littérature semblaient répondre chez lui à deux nécessités différentes, ses films et ses textes partagent la même inspiration et les mêmes engagements. Ahmed Bouanani est de ces rares artistes aussi profondément cinéaste qu'écrivain.⁴³

Dentro de la literatura, Bouanani explora sobre todo la novela y la poesía. Debido a la difícil situación editorial en Marruecos, sólo publica cuatro libros: *L'Hôpital* (1990), novela a la que él llama "relato"; y tres poemarios, *Les Persiennes* (1980), *Photogrammes* (1988) y *Territoires de l'instant* (2000, con fotografías de Daoud Aoulad Syad).

Desafortunadamente, una parte sustancial de su producción permanece inédita. Se dice que hay poemas, novelas, relatos y sobre todo, dos obras esenciales: una *Histoire du cinéma marocain*, de los primeros años del protectorado a los años ochenta; y *Le Voleur de mémoire*, una novela conformada por tres tomos que cuenta la historia de la familia del escritor de finales del siglo XIX hasta el siglo XX.

Con la visión permanente de fomentar el arte, Bouanani contribuye además a la creación del *Institut des arts traditionnels et du théâtre de Marrakech*. Sin embargo, a pesar de sus aportaciones a la evolución del arte marroquí en el siglo XX, es prácticamente imposible encontrar sus publicaciones y sus películas. Después de su muerte en 2011, se hacen esfuerzos por darlo a conocer y, en 2012, la editorial francesa Verdier y la editorial marroquí DK, reeditan *L'Hôpital*. Además, fragmentos de sus películas se proyectan en diferentes museos del mundo como el *Museum of Modern Art* de Nueva York, el *Tate Modern* de Londres, el *Palais de Tokyo* en París y la cinemateca de Tánger. Así, su obra vuelve con fuerza poco después de su muerte.

⁴³ David Ruffel, "Ahmed Bouanani, cinéaste et écrivain" en Ahmed Bouanani, *L'Hôpital*, Languedoc-Rousillon, Verdier, 2012, p. 118.

II.1 Ejes de lectura, esbozo de una poética

Para Bouanani la memoria es el reflejo de la identidad. Por esta razón, a través de su obra se pueden observar diversos recursos mnemotécnicos. Las referencias autobiográficas son uno de ellos. Al evocar sucesos de su propia vida dentro de sus ficciones, Bouanani se plasma como ejemplo de individuo que se encuentra entre el recuerdo y el olvido.

La referencia autobiográfica más recurrente en su obra es “La maison aux persiennes”, que como él llegó a afirmar en entrevistas, es la casa de su infancia. Las persianas, que identifican esta morada, tienen un significado especial: “Les persiennes empêchaient les femmes de voir la rue. C’était un symbole de prison pour moi”.⁴⁴ Así, para Bouanani, esta casa de la infancia fue un encierro, concepto que ejemplifica en su novela *L’Hôpital* donde un grupo de enfermos vive bajo una rutina sin poder siquiera ver la salida de la institución en la que están reclusos. El autor tal vez veía su infancia como un encierro debido a la carga colonial todavía notoria en la sociedad que lo rodeaba. En el caso del hospital, Bouanani hace una metáfora de esta situación. Por un lado, el encierro es símbolo de la censura y la ignorancia a la que estaba sometido el pueblo marroquí en la colonia. Por otro, la enfermedad representa el analfabetismo que impedía recurrir a la memoria. Así, la identificación del yo lírico con el autor es notoria. El narrador y protagonista de la novela, por ejemplo, es un escritor con una pulsión por recordar. En este caso, la resistencia que presenta este personaje, aun estando enfermo, para no olvidar, se relaciona con la resistencia de Bouanani a este mismo mal.

⁴⁴ Aïcha Akalay, “Portrait. Le sang d’un poète”, *TelQuel Online*. En línea: http://www.telquel-online.com/archives/435-436/mage_culture2_435.shtml

En el relato, el protagonista enfermo habla de sus recuerdos de infancia y explica cómo la ingenuidad de su edad lo aleja de la angustia y el miedo, sentimientos cotidianos en el mundo que lo rodeaba:

Maintenant que j'y pense, mes plus lointains souvenirs, aussi vivaces que les rêves de l'araignée, remontent à des journées intemporelles où, couché sur la terrasse de la maison d'enfance (cette maison aux persiennes à jamais fermées sur une de mes existences ténébreuses) ou bien dans les lointaines et légendaires collines Anonymes, terrain de prédilection de mes vacances en compagnie de grand-mère Yamna, mes yeux ivres d'infinis et mon petit cœur égoïste, fuyant la peur quotidienne des hommes et leurs angoisses... (2012: 82-83)

Los recuerdos del enfermo son atemporales y se describen como en una imagen. El lector puede construir una suerte de fotografía mental a partir de los detalles que se presentan en la narración. La viveza de los recuerdos es fundamental para mantenerlos en el presente. Así, el autor recurre a la memoria y se resiste al olvido haciendo referencia a la infancia y las características de esta edad. Para Bouanani, entre más cerca se esté de la niñez, más se recuerda; entre más alejado, más se olvida.

La resistencia al encierro/olvido se manifiesta también de manera explícita con el título autobiográfico de su poemario *Les Persiennes*. Por medio de poemas en prosa de ligera simplicidad, Bouanani explora la realidad marroquí postcolonial y se adentra en la descripción de la casa de la infancia:

Mon premier âge se passa derrière des persiennes, dans une pièce sans gravures, un silence d'archéologie millénaire troublé tous les matins, invariablement à l'heure des hirondelles et des clairons lointains de la caserne au bord de la forêt, par les grincements lourds et terrifiants des charrettes mortuaires... (1980: 10)

Dentro de la casa, también hay personajes autobiográficos que el autor decide incorporar a sus relatos, como su abuela Yamna:

J'habitais dans une maison grande comme un rêve dont on ne se réveille pas.

Grand-mère Yamna était l'être le plus étrange dans la maison aux persiennes. Elle était réputée dans tout le quartier pour ses talismans contre la rougeole et le trachome. Elle déchiffrait les rêves les plus difficiles, ceux-là où l'on voit des cavaliers blancs surgir des nuages, un peu avant l'aurore, ou bien d'autres plus étranges encore où les morts ressuscités reviennent tenir compagnie aux vivants. (1980: 15)

Se sabe, gracias a una entrevista, que su abuela fue una influencia determinante en su manera de pensar, lo que confirma la relación autobiográfica en su voz lírica:

Puis Ahmed Bouanani nous confie que celle qui a nourri son imaginaire, c'est sa grand-mère Yamna. "C'était ma bibliothèque. Elle m'a enseigné nos traditions, nos mythes, nos croyances, nos superstitions... Bref, tout ce qui fait le Maroc". Nous ne sommes alors pas étonnés d'apprendre que le premier boulot de Bouanani a consisté à faire des recherches sur les arts populaires marocains au sein de l'institut qui leur était dédié.⁴⁵

Así, Bouanani tuvo influencias desde pequeño que lo mantuvieron cerca de la cultura popular marroquí. Sin embargo, su casa era sobre todo un lugar invadido por la guerra:

Casablanca vivait sous la bombe américaine. Ma tante tremblait dans les escaliers et il lui semblait voir le ciel s'ouvrir par le ventre. Mon frère M'hammed avec la flamme d'une bougie faisait danser Charlot et Dick Tracy. Ma mère...
Dois-je vraiment revenir à la maison aux persiennes? (1980 : 53)

El ambiente de violencia que imperaba a su alrededor y algunas relaciones familiares no resueltas (como la de su madre, sobre la que corta la narración en la cita anterior) hacen que Bouanani llegue incluso a preguntarse si es necesario regresar a esos lugares guardados en la memoria. Es decir, en su poética existe un reconocimiento del dolor que implica el recordar, aunque no por ello deja de hacerlo. Recurrir a personajes que antes estaban y ahora no están es una manera de explicar la pérdida que deja el paso del tiempo.

Dentro de la vida hay ciclos que Bouanani marca muy bien. Él se refiere a los periodos de niñez, adultez y vejez, relacionando ésta última, de manera inevitable, con la

⁴⁵ Aïcha Akalay, *op. cit.*, s/p.

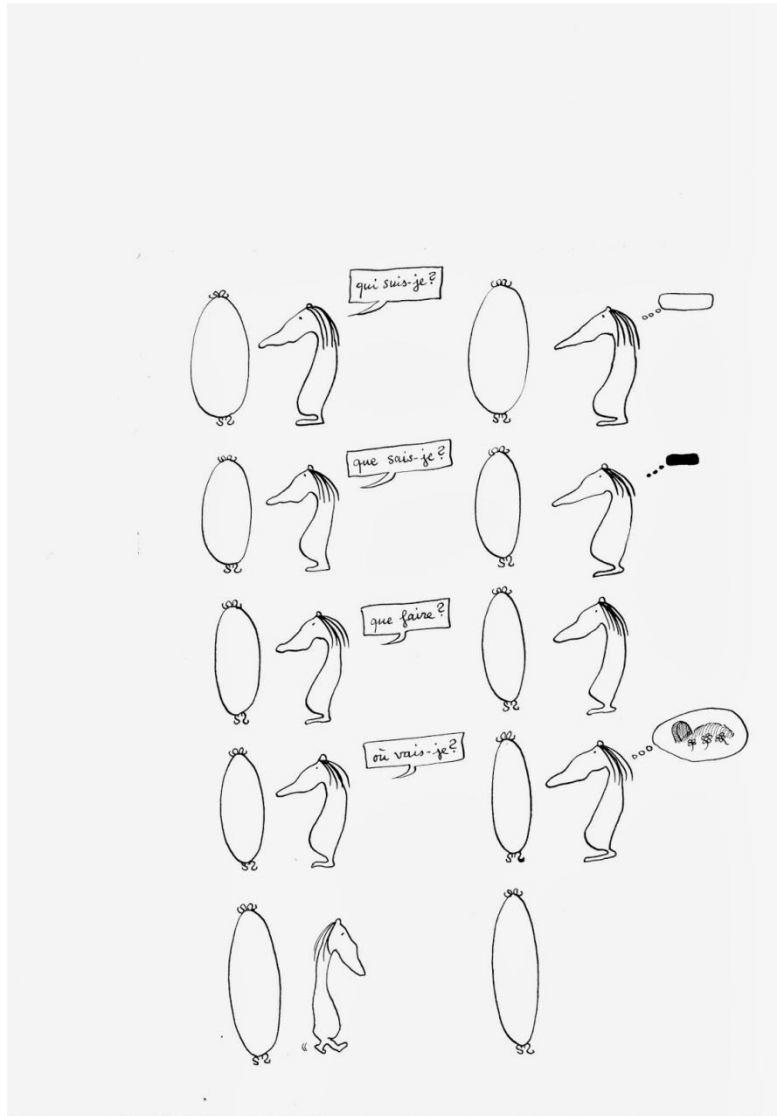
muerte. En los rasgos autobiográficos de su obra, se puede encontrar una ruptura con la “maison aux persiennes”, misma que se da debido a la edad:

Or donc, un vendredi, je décidai de m’envoler de la maison aux persiennes. M’envoler non comme une hirondelle car, tôt ou tard, elle revient sur les fils électriques, mais comme un nuage, un de ces nuages noirs de décembre, insaisissable cheval de vent, de laine fraîche, piétinant impunément minarets et terrasses, et quelquefois même la foule. (1980 : 18)

Se va, pero regresa de vez en cuando: “À mon retour à la maison aux persiennes, je me réfugiais sur la terrasse. De là j’observais la ville, les nuages sombres qui se transformaient sans cesse sous mon regard » (1980 : 18). El tiempo va marcando las diferentes perspectivas desde las que se mira la « maison aux persiennes ». A su regreso, el narrador se da cuenta de que las cosas se van transformando ante su mirada. Él mismo tampoco es inmune a los cambios. Esta situación no es ajena a las reflexiones de Bouanani, que se cuestiona de manera incesante acerca de la identidad, tanto individual como colectiva.

La cuestión de la identidad es clave para entender la poética de Bouanani. Es una de las interrogantes que el autor espera contestar gracias a la memoria. Así, el poeta reflexiona sobre su existencia en toda su obra. Tal vez el ejemplo más claro se puede observar en esta caricatura, en la que se leen preguntas como ¿quién soy?, ¿qué hacer?, ¿a dónde voy?:⁴⁶

⁴⁶ Toda la narrativa gráfica que se presenta en este capítulo se tomó del blog de Jean-François Chanson: <http://leblogdejchanson.blogspot.mx/> y se publicó ahí con la autorización de Touda Bouanani, hija del autor, que detenta los derechos de toda su obra.



En la caricatura, además del cuestionamiento sobre sí mismo, hay otro elemento fundamental de la poética del autor: el espejo; y en los siguientes versos, ese elemento se da por medio de la fotografía.

Qui je suis? J'oublie toujours de me présenter
 Je sors d'une vieille photographie banale.
 Je n'ai pas besoin de carte d'identité
 pour semer, derrière vos murs, mon linge sale. (1980 : 114)

En ambos ejemplos el individuo es tan sólo el reflejo instantáneo de lo que en verdad es. En los dos se hace un juego entre realidad y reflejo. El desdoblamiento es un recurso que

Bouanani utiliza para encontrar un lugar para sí mismo en el mundo. El reflejo se combina con la nostalgia del pasado para crear un yo que recuerda, un yo/otro:

seulement voilà il ne reste plus que la photographie terne d'un vague jumeau qui s'amuse à imiter ma mort en fêtant le déluge. (2000 : 9)

Otro ejemplo, en narrativa :

C'était dans un passé si lointain où un autre moi voyait chaque jour tomber son orgueil, un autre moi tout à fait étranger... (2012 : 35)

¿Por qué hay necesidad de desdoblamiento? Porque el individuo necesita un *alter ego*, ya que su yo real ha sido corrompido:

Au-dedans s'étend d'un bout à l'autre de moi
un paysage esquissé par les mains d'un autre (2000 : 34)

“Les mains d'un autre” podrían ser las manos de los colonizadores, por ejemplo, que se empeñan en borrar la verdadera identidad del individuo (y de la colectividad).

El desdoblamiento llega a un punto en el que se torna una dinámica entre realidad y reflejo, realidad y sueño. Éste último tiene una carga especial en la obra de Bouanani, pues es otro medio para acercarse a los recuerdos. En un artículo, cita a Orson Welles, con quien se identifica de manera profunda sobre las características del cine:

Un film n'est jamais un rapport sur la vie.
Un film est un rêve.
Un rêve peut être vulgaire, stupide, plat et informe ; c'est peut-être un cauchemar.
Mais un rêve n'est jamais un mensonge.⁴⁷

Así, realidad y sueños se confunden: “Au miroir de nos rêves tout est à l'endroit”. (2000: 44)

II.1.1 La memoria, inherente a su obra

Para Bouanani, la memoria es una manera de reivindicar la cultura, de alejarse del olvido.

⁴⁷ Bouanani cita a Welles en 1995, s/p.

J'ignore pourquoi mais il pleut très fort dans mon imagination. (2012: 65)

El narrador de *L'Hôpital*, cuya voz se ve en la cita anterior, es un escritor que quiere relatar las impresiones de su estancia con los otros enfermos. Su imaginación lo lleva a sospechar el pasado, hasta el punto de encontrarlo, incluso si no sabe bien a bien cómo es que se le ha dado a él el don particular de hacerlo. El hecho de reconocer su posición de manera humilde, hace que valore aún más la memoria y se pregunte sobre el estatus de la gente que la posee:

Tu crois que des gens comme nous peuvent se payer le luxe d'avoir une mémoire, un passé avec des langues propres, des cahiers, un plumier et un cartable? (2012: 46)

De un enfermo a otro, en el hospital, se formula esta pregunta, que posiciona a la memoria como un lujo. Pero no es un lujo que depende del dinero, sino de la dignidad. Es decir, una persona digna tiene memoria, de otra forma no podría ostentarla. Un enfermo en el ambiente que crea Bouanani en su novela no cuenta con este valor, sólo el narrador se pregunta acerca de ello, por eso es diferente a los demás.

Tal vez el autor otorga un valor especial a la memoria porque sabe que si ésta es sinónimo de conciencia, los que la poseen pueden observar el contexto que los rodea sin reservas:

À moins d'être un peu audacieux ou un rayon de lune, on ne visite pas impunément la cervelle d'un homme endormi. (2012: 44)

Es decir, tener una conciencia, y por ende una memoria, no hace al hombre inmune, por el contrario, lo afecta, lo cambia. Pero, ¿quién se sabe con seguridad ignorante o sufriente?

En réalité, la crainte de me confronter à une amnésie évidente m'a toujours empêché de satisfaire ma curiosité. (2012: 108)

Muchos, por el miedo, prefieren no saber en dónde se encuentran. La mayoría de las veces, esta gente se vuelve mediocre. En *L'Hôpital*, Bouanani toma a los enfermos como una metáfora de esta gente mediocre, sin sueños ni imaginación, y los contrasta con el narrador, que muestra curiosidad. Cerca del final del libro, el narrador tiene la visión de un enfermo dirigiéndose a él con el discurso siguiente. Esta cita es fundamental porque retoma la facultad de soñar e imaginar, que deben estar relacionadas con la memoria, y también da importancia a los instantes:

Dans ton cas un peu spécial, ta faculté de rêve et d'imagination t'a préservé de l'erreur. Tu as vécu parmi nous sans jamais être réellement avec nous. Tes instants, traversés de fulgurance, t'ont ballotté comme un naufragé, d'un rivage à un autre rivage, d'un souvenir a une hallucination. (2012: 107)

Un instante fugaz puede iluminar un recuerdo. La vida es una sucesión de instantes y por lo tanto una potencialidad de recuerdos. En *Les Persiennes* el autor explora más a fondo esta idea:

[...] au pays de la mémoire
le cœur qui ne s'arrête pas
de pleurer
ou de rire
ou de sauter sur une corde. (1980: 39)

Cada instante está marcado de emociones que se muestran mediante actitudes como el llanto, la risa, algún movimiento o actividad, etc. Todos estos instantes se viven en el país de la memoria. Los recuerdos son más claros gracias al recuerdo del sentimiento que se expresaba en el momento. Es normal querer preservar en la memoria lo que más se ha amado:

De ce que j'ai le plus aimé je veux
préservé la mémoire intacte
les lieux les noms les gestes - nos voix
un chant
est

né - était-ce un chant ?
De ce que j'ai le plus aimé je veux
préserver la mémoire intacte mais
soudain voilà
les lieux se confondent avec d'autres lieux les
noms glissent un à un dans la mort
une colline bleue a parlé - où donc était-ce ?
un chant est né ma mémoire se réveille... (1980: 56)

En efecto, hay obstáculos que impiden preservar lo que más se ha amado, por ejemplo, la confusión que produce un pasado lejano. Contar lo sucedido de alguna manera sería una buena manera de preservarlo. En Marruecos, como en muchas otras tradiciones, el canto fue este recurso. Su literatura cuenta con una tradición oral enriquecida y Bouanani siempre intenta reivindicarla.⁴⁸ A través del canto la memoria despierta, pues éste es símbolo de tradición.

A pesar de tener una manera de expresar la memoria, es difícil encontrar las palabras que puedan abarcar el pasado. Para muchos, esta imposibilidad se da por la falta de acceso a la letra misma. En *L'hôpital*, por ejemplo, los enfermos son todos analfabetas, menos el narrador, que es el único que tiene iniciativa para cuestionarse sobre su situación. Así, el hombre que no está provisto de palabras vive en confusión y olvido.

Toutes les mémoires sont ouvertes,
mais le vent a emporté les paroles,
mais les ruisseaux ont emporté les paroles.
Il nous reste des paroles étranges
un alphabet étrange
qui s'étonnerait à la vue d'une chamelle. (1980: 57)

Sin embargo, Bouanani reconoce que “todas las memorias están abiertas”, sólo que han sufrido “robos”. Ahora sólo quedan “alfabetos extraños”. Tal vez aquí, el autor haga referencia a la colonización francesa en su país que, de cierta forma, construyó una nueva

⁴⁸ Esto se puede observar también en uno de los artículos que publica en *Souffles*: 1966c, pp. 3-9.

definición del pueblo marroquí desde una perspectiva occidental y dominante, incluso en cuanto al idioma. Esto hace que la memoria, tanto individual como colectiva, decaiga. En su artículo “Pour une étude de la littérature populaire marocaine” (1967a: 35), Bouanani explica cómo la visión del país ha cambiado.

Rien n'est plus éloquent que les études entreprises dans le domaine historique. A quelques exceptions près, toutes les histoires du Maroc (et de l'Afrique du Nord) aboutissent fatalement à justifier le système colonial. Le Maghreb de ces manuels est une terre farouche, mal servie par la nature, passant d'une domination à une autre, facilitée par on ne sait quelle prédisposition du Maghrébin [...]

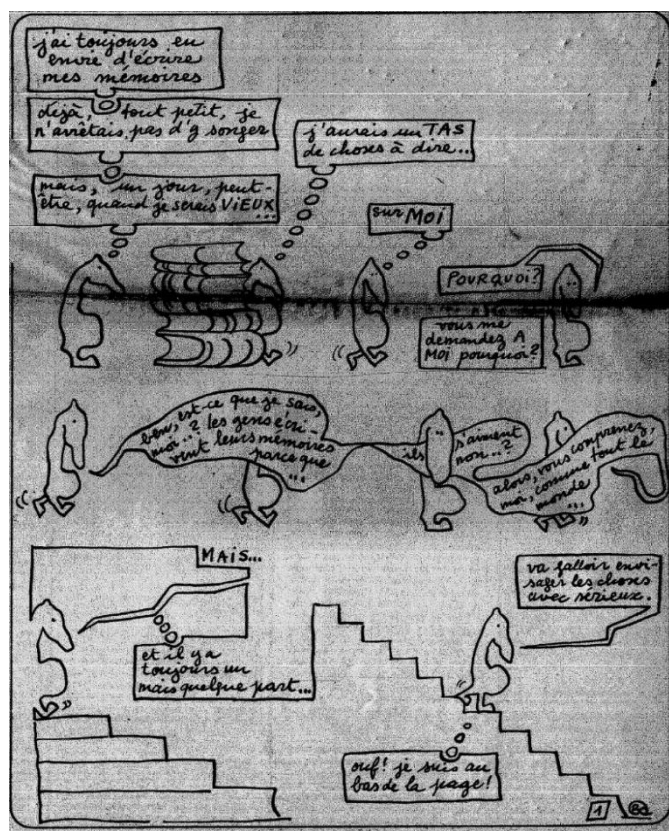
En *Territoires de l'instant*, expresa la misma idea con dos versos:

Je suis né au royaume des fausses mémoires
en marge des manuscrits longtemps oubliés (2000 : 27)

Un país de « falsas memorias », en donde la tradición se olvida. En este sentido, refleja una realidad muy cercana al resto de los países colonizados. Sin duda se puede hacer un paralelismo de la relación Francia-Marruecos con el dominio de Estados Unidos sobre México. Otras culturas pueden identificarse con la pérdida de memoria, lo que amplía la influencia de la escritura del autor.

El problema de la lucha de poder recorre todos los rincones del mundo, a todos nos ataca el olvido. Ahora se vive pensando en el futuro: “Notre mémoire malade du futur” (1980: 104). El tiempo avanza demasiado rápido, se necesitan cosas que permanezcan y, según Bouanani: “On ne se souvient pas des choses qui ne marquent pas le regard” (1995b: s/p). Por eso él busca marcar con su arte y da un lugar especial a la imagen. La imagen es central en un mundo como el de hoy, que se mueve tan rápido. El autor primero lo asegura con la forma en la que escribe sobre los instantes, como si fueran fotos. Esta idea culmina con *Territoires de l'instant*, su última obra publicada, una búsqueda de fusión entre imagen y texto.

La lucha de Bouanani contra una visión impuesta es latente gracias a su constante recurrencia a la memoria. En el dibujo siguiente también intentó reflejar esta inquietud:



Otra manifestación que va en esta misma dirección es su película *Mémoire 14* (1971), en donde utiliza imágenes de archivos del cine colonial para escribir, desde el punto de vista marroquí, la historia de su país en el siglo XX. Busca que la memoria colectiva tome una dimensión histórica. En *Les Persiennes*, uno de los poemas tiene el mismo título que esta película. La relación entre ésta y el poema permanece incierta para mí, pues, desafortunadamente, no he podido tener acceso a sus largometrajes.

En fin, se ha explicado cómo la memoria define la obra de Bouanani. Para él es un lujo que pocos poseen, es una manera de ver el mundo, es un medio para lograr objetivos, es una perpetuación de lo que más se ha amado y es una lucha contra la ignorancia.

II.1.2 El tiempo, enemigo de la memoria

A lo largo de su obra, Bouanani otorga una carga nostálgica al tiempo que pasa llevándose los recuerdos. La obsesión del autor por el ciclo humano de vida persiste, sobre todo en su contraste de la infancia y la vejez como dos estados opuestos. El miedo al olvido, advenido por el paso del tiempo, es palpable en su obra porque para Bouanani es terrible tener que vivir en una eternidad efímera, es decir, sin conciencia ni memoria:

Un à un, puis par grappes, les fous remontent à la surface de l'oubli, en djellaba, en jean, en haillons, torse nu, biceps et poitrail en avant, gonflés comme des pains de sucre, posant pour une éternité éphémère devant l'objectif d'un photographe ambulante! (2012: 17)

Para el autor, si se vive sin conciencia, se vive sin raíces. Como podremos ver más adelante, tener raíces es, en su poética, símbolo de tradición, y por ende, trascendencia. Si no se cuenta con ellas, se cae en el olvido:

Assis sur un banc, sous les arbres, rien ne peut m'arracher à ma quiétude et à ma sérénité. *Les années s'écoulent, semant à foison rides, cheveux blancs, maladies, oubli.* Je ne pense plus à rien, je ne peux plus penser, je suis immobile comme le gros chat, heureux comme un idiot, insensible aux variations des saisons. Le soleil, avec sa chaleur de bain maure réglée au maximum ; une rafale de vent chargé d'embruns ; une seconde rafale où tourbillonnent des feuilles mortes, puis de nouveau le chergui, du sable, de la poussière, de l'eau. Rien n'entame ma peau d'idiot ressemblant maintenant à une tortue. Au bout des doigts, dans mes genoux, le long de ma colonne vertébrale et dans ma tête, pousse, se développe, serpente un arbre avec des bourgeons, il conquiert petit à petit, à travers mes veines desséchées, mes profondeurs. Inutilement. *Je n'ai pas de racines.* Seuls des coprins surgissent de mes oreilles, de mes narines, de mes yeux qui pleurent en silence (2012: 66).⁴⁹

El personaje de *L'Hôpital*, en su vejez, ha sido invadido por la enfermedad y el olvido. Bouanani reúne en una misma oración las arrugas, los cabellos blancos y el olvido como si la vejez conllevara la pérdida de memoria. No poder recordar es permanecer inerte, sin

⁴⁹ Las cursivas son mías.

pensar ni hacer nada, en una inactividad total. Para el narrador de la novela, este tipo de existencia es una condena:

...leur enfer est déjà interminable puisqu'ils vivent dans l'attente d'une mort imminente, dans une inaction totale. Pour eux, chaque jour qui passe leur prouve leur inutilité dans l'existence et renforce en même temps leur espoir en un lendemain meilleur, plus clément (2012: 107).

Ante la vejez y el olvido, lo único que se puede esperar es la muerte. Entonces, el autor siempre presenta la infancia como la edad ideal, pues un niño está todavía lleno de esperanza y posibilidades, las “enfermedades” del mundo no lo han invadido todavía. Así, se cuestiona sobre este ciclo al que no se le puede poner pausa; todos hemos sido niños, pero el tiempo, imparabile, nos lleva al olvido:

Comment enfants pourrons-nous faire
pour tuer l'âge et l'infini? (2000: 23)

Los niños quieren luchar contra la edad y el infinito, pero tarde o temprano, la vejez y la finitud los alcanzan. Es fácil perder la infancia; una vez que se cruza el umbral hacia lo que sigue, no hay marcha atrás:

Enfants
quand on vous souffle dessus à l'improviste
il est rare que vous retrouviez le chemin du retour
la porte de l'enfance est à peine
à peine visible à l'horizon
elle se ferme dès que vous avez franchi le seuil. (2000 : 107)

En cualquier persona queda una melancolía por la infancia, por el pasado en el que la memoria era una con el instante. Sin embargo, el tiempo se va rápido, llevándose todo a su paso:

En l'espace d'un silence, d'un mot à peine audible, d'un soupir tremblant, le temps balayait les palais et les demeures, les rides accaparaient les visages, les sabres

rouillaient dans les coffres, les femmes, endeuillées, vendaient les harnais, puis toutes les anciennes gloires, et *les enfants devenus vieux se remémoraient les tragédies*, disparaissaient au fond des ruines et des tempêtes. (1980: 20)⁵⁰

Las tragedias que recuerdan los antes niños se materializan en las crudas descripciones que hace el autor de la muerte. Pareciera que el momento en que la vida termina es una tragedia cotidiana, pues es el instante de olvido por excelencia:

Moi, j'ai vu
le ciel rempli de plomb, j'ai vu les villes réduites au silence, j'ai vu la mort avec ses pantalons de grosse toile, elle était partout la bienvenue, elle prenait des petits taxis ou bien elle roulait à bicyclette, quelquefois même elle sautait sur les fils télégraphiques, sur les persiennes et les terrasses, et elle chevauchait des nuages par-dessus les bidonvilles. (1980 : 66)

La crudeza extrema de Bouanani se debe tal vez a una búsqueda exhaustiva de objetividad ante las situaciones, tanto presentes como pasadas, en un esfuerzo por rescatar la memoria. La utilización del *imparfait* y del *plus-que-parfait*, en la cita siguiente, es un claro ejemplo de cómo emplea el lenguaje para expresar la misma nostalgia que impera en el contenido:⁵¹

- La vie est belle, n'est-ce pas ?
- oui, très belle
- alors pourquoi nous empêche-t-on de la vivre ?

La ville frémit dans notre chair. On était jeunes ou vieux, qu'importe. On désirait ardemment des choses folles, des rêves fous, on dévorait la ville en imagination. En imagination on avait bu à toutes les sources, dévalé toutes les montagnes, traversé tous les océans, toutes les terres, toutes les capitales, vaincu toutes les étoiles. Sans chaussures nous avons tous les deux pénétré dans une éternité réglée comme la mort.

Et comme des arbres d'automne
on avait subitement
perdu
toutes nos feuilles. (2012: 44)

⁵⁰ Las cursivas son mías.

⁵¹ Para los usos del *imparfait* y el *plus-que-parfait* ver Maurice Grevisse, *Le Bon Usage*, París, Ducolot, 1980, p. 833 y 842.

A través de las comparaciones que hace de la infancia y la vejez o por medio incluso de sus descripciones de la muerte, Bouanani realiza un viaje nostálgico en el tiempo. Su lenguaje poético, coherente con este tono, da la impresión de que en realidad el tiempo es enemigo de la memoria y, como se verá más adelante, la escritura es un medio de trascendencia.

Il remplit le silence pour ne pas sentir s'écouler le temps. (2012: 29)

En su vida personal, el autor experimentó varios sucesos difíciles, pero sin duda, uno que lo marcó fue la muerte de su hija El Batoul en el incendio de su casa en Rabat en 2003. Después de esta tragedia, se retiró a la región de Demnate y permaneció ahí hasta su muerte. Tal vez vivió en carne propia una paradoja entre el dolor que implica el recordar y la imposibilidad de olvidar.

II.1.3 La letra, recurso contra el olvido

Si el tiempo es enemigo de la memoria, la letra es el recurso contra el olvido. Es el intento del autor por trascender a través de los recuerdos y los instantes. Bouanani reivindica la letra escrita ante la tradición oral marroquí para plasmar los recuerdos y así sean imborrables.

En *L'Hôpital*, por ejemplo, la característica más notoria de los enfermos es que todos son analfabetas. Esto es fundamental para entender la postura del autor. Para Bouanani, no tener un contacto consciente con la letra significa no poder encontrar los recuerdos dentro de la memoria, no poder respetar la tradición y, por ello, no poder darse a respetar. Así justifica la situación indigna en la que viven los enfermos del hospital. El narrador, escritor del relato, es el único que tiene reminiscencias del pasado y logra interrogarse sobre él. Todos los demás parecen vivir en una fantasía de la que no pueden escapar: "Ici aussi il fait froid, comme dans la mémoire" (2012: 13). De ahí tal vez el

subtítulo de la novela, *Récit en noir et blanc*, que sugiere que no hay crítica o análisis, todo es blanco o negro, el hombre enfermo vive en la ignorancia: “Ici, tout est prévu, conçu à nos mesures, il est normal que nous soyons gratifiés d’une mort minable, sous des tonnes d’indifférence et d’oubli”. (2012: 10) Además, el blanco y negro podrían hacer referencia al cine. Se sabe que Bouanani utilizó la técnica en blanco y negro para algunas de sus películas. Se observa una intertextualidad en las diferentes expresiones artísticas que emplea. Por otro, también hacen referencia al cliché de “tinta y página” que puede reforzar la importancia de la letra para el autor.

Sin embargo, la enfermedad no es innata de los hombres. Algo les sucede en la vida que los enferma y los lleva al olvido. Con frecuencia, los hombres que están cerca del conocimiento y la letra, tienen más posibilidades de ser conscientes, los analfabetas no. ¿Qué pasaría si de repente a un hombre culto le quitaran su relación con la lectura? Bouanani explica esta situación en este fragmento:

Vois-tu mon père à moi n'a pas fait la guerre. Il a hérité de ses ancêtres un coffre plein de livres et de manuscrits. Il passait des soirées à les lire. Une fois, il s'endormit, et à son réveil, il devint fou. Quinze jours durant il eut l'impression de vivre dans un puits très profond. Il creusait, creusait furieusement, mais il ne parvenait pas à atteindre la nappe d'eau. Il eut grande soif. Le seizième jour, ma mère lui fit faire un talisman coûteux qui le rendit à la raison. Seulement, depuis ce jour, il était devenu analphabète. Il ne savait même plus écrire son nom. Quand il retrouva le coffre, il prit une hache et le réduisit en morceaux. Ma mère s'en servit pour faire cuire la tête du mouton de l'Aïd el Kébir. Aujourd'hui encore, lorsque je demande à mon père où sont passés les livres et les manuscrits, il me regarde longuement et me répond: Je crois, je crois bien que je les ai laissés au fond du puits. (1980: 58)

Así, el contacto con la letra es por excelencia el acercamiento a la memoria, y si no se tiene, uno cae en el olvido.

Este tema, tan explícito en algunos textos, se encuentra también dentro de las figuras retóricas y estructuras en su escritura. En *Territoires de l’instant*, por ejemplo, la

diversidad en la forma de los poemas constituye una riqueza inigualable. Esta diversidad abarca múltiples maneras en las que se puede expresar una idea; es una prueba de que la letra puede retomar las temáticas que le interesan al autor desde diferentes perspectivas y da cuenta de la amplitud del lenguaje.

Además, Bouanani recurre mucho a la repetición, recurso mnemotécnico por excelencia en poesía. En toda su obra hay múltiples ejemplos de palabras de su predilección, pero también repite estructuras. Este estilo es ostensible al comparar los últimos versos de *Territoires de l'instant* y la última frase de *L'Hôpital*:

et toute cette géographie que j'expose
ne me dit plus grand-chose. (2000: 90)

D'ailleurs je n'ai plus rien à dire. (2012: 111)

Los dos finales tienen la misma idea de “no decir más”. Por un lado, en *Territoires de l'instant*, la geografía es la que ya no dice nada y en *L'Hôpital*, el narrador es quien ya no tiene nada que decir. En todo caso, la similitud entre ambos apunta su finalidad mnemotécnica. Por otro, en la primera cita se puede observar el discurso polisémico del autor. “Ne pas dire grand-chose” es una expresión con diferentes acepciones. La primera sería el “ya no decir nada”, pero también podría significar “no tener gran interés por algo”. Así, además de las repeticiones, hay significados entre líneas que dejan ver el tono del texto.

La repetición también puede observarse, de manera más concreta, si comparamos, por ejemplo, el principio de la cita en la que se habla del padre analfabeta, con el de la próxima cita: “Vois-tu”. Ambas empiezan igual incluso cuando hay cuarenta páginas de separación entre ellas dentro del texto original.

Bouanani utiliza no sólo la letra, sino una letra doble, para que las ideas queden marcadas en el texto y se pueda regresar a ellas cada vez que uno desee.

El autor sostiene, hasta cierto punto, que el hombre está hecho de palabras, que su raíz venía de ellas, pues era un medio para perpetuar la tradición. Por eso no es sorprendente el tema de este pequeño poema, en el que intenta defender lo que para él importa.

Vois-tu
nous avons d'abord bâti dans du sable,
le vent a emporté le sable.
Puis, nous avons bâti dans du roc,
la foudre a brisé le roc.
Il faut qu'on pense sérieusement à bâtir
dans l'homme. (1980: 99)

Bouanani sustenta que el hombre debe construirse una cultura amplia, conocedora en todos los campos del saber. Por eso en sus textos, sobre todo en su poesía, emplea con regularidad palabras técnicas o pertenecientes al campo científico. Esto se puede observar en esta cita: « Mon mal est un monde barbare qui se veut sans arithmétiques ni calculs. » (1980: 52)

El autor inserta palabras que podrían parecer fuera de lugar, pero encuentra la manera de que funcionen en el poema y las convierte así en un “vocabulario literario”. Entonces, el papel del léxico en su obra es de reconciliación, de acercamiento entre los diferentes sectores del saber, para formar una expresión más íntegra. Esto es característico de la modernidad y el surrealismo, en donde el léxico científico adquiere valores poéticos.

Se ha observado que tanto la repetición como el uso de léxico científico forman parte de sus recursos mnemotécnicos. En su trabajo sobre la imagen también se nota la

influencia de la poesía, que es su expresión predilecta. Bouanani habla en algunas entrevistas y textos sobre su postura ante el cine y los artistas a los que admiraba:

Le même Welles, toujours, disait que « sans poètes, le vocabulaire du film serait trop bien limité pour plaire vraiment au public. L'équivalent d'un babil d'enfants ne ferait pas vendre beaucoup de places. Si le cinéma n'avait jamais été façonné par la poésie, il serait exhibé occasionnellement comme une baleine empaillée ». (1995a: s/p)

Entonces, la poesía enaltece a la imagen. El “vocabulario literario”, como le llama Bouanani, aporta una trascendencia a una cinta que de otro modo sería un simple entretenimiento. En el cine, como en su producción literaria, Bouanani toma a la letra como un medio de expresión y lucha contra la ignorancia y el pensamiento colonialista.

II.1.4 La tradición, raíz de la cultura

El paso del tiempo conlleva el olvido y la letra ayuda a recuperar la memoria, pero ni el tiempo ni la letra existirían sin la tradición, que es la raíz de la cultura de un pueblo. Para Bouanani, el Marruecos postcolonial necesita redescubrir su identidad: “Mon pays est cet horizon aux pages blanches ». (2000: 16)

Gracias a la influencia de su abuela, Bouanani, desde pequeño, siempre tuvo consciencia de la importancia de los elementos que formaron la tradición de su país. Esto es ostensible si se toma en cuenta su participación en la revista *Souffles*, que fue, para la mayoría de los escritores marroquíes de los años sesenta y setenta, un medio de expresión y lucha contra la ignorancia que había creado el colonialismo en el pueblo. Esta generación de escritores está marcada por una nueva consciencia, una resistencia al sistema impuesto:

Ma génération
maudite génération née du mariage du pou et de la sauterelle rêvant de bordels
coloniaux rêvant de viol et de sang et de sexes montagneux
Moi monsieur je suis né avec la deuxième guerre mondiale mais ce n'est pas ma
naissance qui a provoqué le cataclysme, je vous jure. Sans me demander mon avis

on m'a circoncis, on m'a baptisé Mohammed comme mon père et mon grand-père puis on m'a dit : Heureux les pouilleux qui craignent Dieu ! Au ciel, j'ai levé les yeux et j'ai vu Allah armé d'un gourdin transplanté du Paradis. Depuis je crains Dieu, je n'ai pas de quoi me marier mais je m'exerce quotidiennement au bordel. Gloire aux coloniaux français! (1980: 79)

Al hablar de la situación del país, Bouanani se convierte en un poeta militante, que reclama las injusticias que vive su gente. En *Souffles*, el autor participó en algunos números, sobre todo los primeros. Acerca de su participación en la revista, declara: “Souffles était devenue de plus en plus politique. Enfin pour les autres, car pour moi, écrire était déjà un acte de révolution, pas besoin de clamer que l'on était contre le régime.”⁵² Así, *Souffles* es para Bouanani sólo un medio entre muchos para expresar su postura, en la que la figura del “Otro” colonial corrompe la verdadera tradición. En uno de los artículos que escribe para *Souffles*, “Pour une étude de la littérature populaire marocaine”, explica las características de la literatura de su país y se queja de la imagen ficticia que los colonizadores dieron al mundo del folklor marroquí:

Le folklore marocain présente certainement des affinités avec le folklore des autres pays, mais cet aspect n'intervenait dans les arguments des enquêteurs de l'ère coloniale que dans la mesure où il fallait démontrer le manque d'originalité des maghrébins, en l'occurrence les Berbères, et de prouver leur islamisation superficielle et la vivacité de leur paganisme. (1967a: 36)

Bouanani sabía que la gente vivía en el engaño, por lo que afirmaba: “Notre époque s'appellera un jour l'époque du trompe-l'œil » (1995b: s/p). Como ya se ha mencionado, la imagen que llegaba al extranjero de los marroquíes era manipulada, pero lo peor eran las ideas de inferioridad que plantaban en el seno mismo de la sociedad del país:

Les exemples ne manquent pas pour démontrer que le Protectorat se servit sciemment des cultes maraboutiques comme de moyens d'exploitation du peuple et d'instruments de régression sociale et intellectuelle. (1967a: 36)

⁵² Akalay, *op. cit.*, s/p.

La siguiente cita da cuenta de la manera en que los colonizadores manejaban las muertes de los soldados, por ejemplo: “Les tirailleurs marocains crevaient pour une poignée de riz, c’était écrit sur leur tombe. Seuls les Français mouraient pour la France » (1980: 28). La discriminación racial es ostensible. Por eso, para Bouanani, después de la colonia, era fundamental reivindicar los aspectos culturales que formaban parte de la identidad marroquí. La literatura era uno de ellos y fue uno de los aspectos a los que el autor dedicó su vida.

Un recueil de la littérature populaire marocaine reste à faire. Il convient avant tout d'approfondir l'analyse de la narration traditionnelle et de se confiner dans l'étude de quelques styles personnels. Comme nous l'avons signalé précédemment, la participation de conteurs professionnels s'impose. (1967a: 39)

Así, intentó dar a conocer las características de este arte, un medio de identificación cercano al pueblo, por tratarse, en su tradición, de narraciones orales. El autor trabajó por que se reconociera la literatura oral como raíz de la cultura marroquí:

Remarque. - Le vocable de "marocain" est toujours soigneusement écarté pour qualifier la littérature orale populaire. Les titres des ouvrages qui sont consacrés à son étude en témoignent. Il s'agit dans tous les cas de littérature berbère opposée à une littérature arabe, de contes berbères secs et de contes arabes chatoyants (en arabe dialectal), etc. (1967a : 39)

En esta cita se nota la intención del poeta de conciliar el género oral con la identidad literaria marroquí, en vez de alejarlo, como se intentó en la colonia.

Ahora, en su misma obra, el autor retoma de manera constante el “canto”, y cuando habla de él, se refiere a la tradición, uno de los aspectos que componen al hombre: "Le vent, les nuages, la terre et la forêt, les hommes devenus chansons populaires..." (1980 : 55)

Uno de los intentos para reivindicar la poesía árabe oral, es introducir una sintaxis oral en su escritura. En *Les Persiennes*, por ejemplo, utiliza verso libre o poema en prosa. Así, al leer el poema, éste da la impresión de que es un relato. El inicio del poemario es un buen ejemplo, empieza como si se estuviera contando una historia, con un dejo de familiaridad:

Autrefois, quand le monde était habité par des géants, et que l'océan, chaque vendredi, drainait sur le sable les poissons morts et les poulpes, j'avais un nom, un âge, je répondais présent, je traçais des figures sur du papier quadrillé... (1980 : 9)

El relato en pasado marca la añoranza por un recuerdo ya lejano y la primera persona del singular hace más íntima la narración. En el siguiente fragmento se emplea la misma persona y además, el primer verso hace referencia directa a la tradición oral:

Et j'appris les fables par les pieds.
Du soleil, j'en fis un oreiller.
Le ciel à genoux sur mon lit : un univers de cerfs-volant.
Mon sang,
mon sang peuplé de chevaux, je me souviens.
Qui rançonnera cette légende de pacotille
où des jeunes filles perdaient leur chevelure dans les fontaines magiques?
(1980 : 64)

De esta forma, Bouanani retoma las fábulas, la mitología, las leyendas, los cantos, como si fueran recuerdos, reminiscencias de la memoria colectiva de una cultura que deben conservarse. Su postura ante la literatura se aplica también al cine, que había sufrido la misma manipulación colonial que la literatura:

Le cinéma colonial, tant décrié aujourd'hui par certains esprits obtus, présentait une denrée destinée essentiellement au public européen. Le Maroc de ses images n'est pas le Maroc sous Protectorat, mais un Maroc d'orientalisme, avec harems, esclaves, palais, aventuriers, princesses de rêve, etc. (1995b : s/p)

Así, el autor se ve obligado a explicar cuán fundamental es la tradición:

Pour que notre cinéma puisse être un instrument de culture, d'information, un miroir de la civilisation marocaine, il faudrait qu'il ait ses caractéristiques, il faudrait pour cela que ceux qui font le cinéma connaissent leur patrimoine, leurs traditions, leur civilisation en général. [...] Il faut donc tenir compte des données présentes, et partant, faire en sorte que ce cinéma devienne un moyen de lutte, de revendication, faire en sorte qu'il soit généralisé, faire en sorte qu'il soit un témoignage de notre pays et de notre époque. (1966a: s/p)

Entonces, Bouanani busca siempre reflejar, mediante su estilo, el arte tradicional de su país. Por eso sus narraciones se caracterizan por ser relatos que fluyen, que reflejan las características de una poesía marroquí oral. La puntuación es una estrategia definitoria en su poética, sobre todo en *Territoires de l'instant*. Su uso es casi inexistente y esto mara un ritmo poético singular. Para guiar un poco la lectura, Bouanani utiliza mayúsculas en donde empiezan las oraciones. Muchas veces éstas se encuentran en medio del verso, indicando encabalgamientos. Tal vez emplea la puntuación y mayúsculas de esta manera para darle a su poesía un tono más narrado, oral, fluido, lo cual se observa en un fragmento del poema introductorio, *Cette page*:

Cette page je l'aurais écrite aux frontières du passé pleines d'entailles
et d'orages Seulement voilà il ne me reste plus que quelques actes
médiocres que des battements de cœur comptabilisés et un panier de mots
qui couvriraient à peine la mort d'un oiseau Cette page il fallait l'écrire
aux frontières du passé quand le ciel tonnait dans ma chambre
et qu'une pluie d'anges survoltés s'abattait dans les cratères de mon silence
(2000: 9)

La producción literaria y cinematográfica de Bouanani, estuvo pues dedicada a la memoria, a retomar la identidad del pueblo. Aunque su cine es considerado como de culto, pocos lo conocen. Esto se debe a que realizó sus películas con bajo presupuesto, en una época en que terminaron incluso censuradas debido a su carácter militante: "A partir du milieu des années 1960, je ne pouvais réaliser aucun film. La plupart de mes œuvres, je les ai alors fait

signer par d'autres. C'était la seule façon pour moi d'exister".⁵³ Desafortunadamente, su producción escrita y su cine son casi imposibles de encontrar. Algunas cintas se han perdido y las que hay necesitan ser reconocidas para que se amplíe su difusión. A pesar de todo, Bouanani siempre encontró la manera de reivindicar la identidad marroquí y luchar por conservar la memoria del pueblo, dentro de su territorio, marcado por el tiempo:

Territoires
Ce sont des espaces magiques où l'euphorbe
sécrète sa propre lumière des temps (2000 : 15)

II.2 Territoires de l'instant

Territoires de l'instant se compone de un poema inicial que funciona como prefacio a una serie de poemas agrupados en ocho apartados cuyos títulos guían al lector en un viaje tanto temporal como espacial al interior de la voz poética. En efecto, *Voyages*, *Le Sud*, *Ruelles*, *Intérieurs*, *La Mer et le fleuve*, *Place Jemaâ El Fna*, *Fêtes* y *Portraits* implican, por su significado, ya sea un desplazamiento, ya sea una descripción espacial, correspondiendo así al título general, *Territoires*. Es decir, los títulos de los apartados sugieren un "territorio" temporal que va transformándose a medida que avanza el poemario. Así, tiempo y espacio entran en juego para condensarse en una imagen, un instante expresado en cada uno de los 42 poemas que componen este volumen. Un territorio, en esta obra, está determinado por tan solo un instante y éste es una imagen que captura todos los ejes de la poética del autor: la memoria, el tiempo, la letra y la tradición. Así, se convierte en una imagen fija que puede transmitirse por medio de un poema. El poemario muestra una sucesión de momentos que forman un todo. "Cette page..." es la prueba de esta unidad. Se puede pensar que cada

⁵³ Akalay, *op. cit.*, s/p.

poema es un fragmento de una imagen más grande que se completa al juntarlos todos. Tal vez por eso Bouanani, en el título, deja "instante" en singular, pues todos los poemas se refieren a un sólo momento. Para el corpus, no se seleccionó un apartado, por ejemplo, porque no se retomaría el poemario completo. Se escogió el último poema de cada apartado, que podría fungir como conclusión, con la intención de recuperar en la medida de lo posible la sucesión temática y remática que se da en el libro.

III. VERSIÓN COMENTADA DE UNA SELECCIÓN DE POEMAS DE *TERRITOIRES DE L'INSTANT*

III.1 Presentación bilingüe del corpus completo

A continuación se presentan los poemas para una lectura fluida que sensibilice al lector. En la sección III.3 de este capítulo, se presentarán los poemas por separado y numerados para profundizar en los comentarios sobre la traducción.

Cette page...

Cette page je l'aurais écrite aux frontières du passé pleines d'entailles
et d'orages Seulement voilà il ne me reste plus que quelques actes
médiocres que des battements de cœur comptabilisés et un panier de mots
qui couvriraient à peine la mort d'un oiseau Cette page il fallait l'écrire
aux frontières du passé quand le ciel tonnait dans ma chambre
et qu'une pluie d'anges survoltés s'abattait dans les cratères de mon silence
Tandis que je courais la prétentaine dans mes faubourgs de solitude
entre des chansons maghrébines et des contes de ragoût maigre
cette page que j'écris aurait pu d'elle-même se remplir de galaxies
seulement voilà il ne reste plus que la photographie terne d'un vague
jumeau qui s'amuse à imiter ma mort en fêtant le déluge

Esta página...

Esta página debí haberla escrito en las fronteras del pasado llenas de heridas
y de truenos Sí Pues ahora sólo permanecen algunos actos
mediocres algunos latidos contabilizados y una cesta de palabras
que abarcarían apenas la muerte de un ave Esta página debía escribirse
en las fronteras del pasado cuando el cielo retumbaba en mi habitación
y una lluvia de ángeles agitados se desplomaba en los cráteres de mi silencio
Mientras que deambulaba en mis barrios de soledad
entre canciones magrebíes y cuentos de pobre encanto
esta página que escribo habría podido de sí misma llenarse de galaxias
sí pero ahora sólo permanece la fotografía tenue de un lejano
gemelo que se divierte al imitar mi muerte festejando el diluvio

Voyages / Viajes

Géographies

Est-il vrai que nous vivions dans une mémoire
en noir et blanc où tous les soirs étaient en deuil
Casablanca buvait à la source d'histoires
rocambolesques Et dans les quartiers au seuil
de la puberté des garnements rachitiques
veillaient sur des feux de camp du lointain futur
griffonnant sur les trottoirs des arithmétiques
se promettant de détruire tous les vieux murs

Le Sud / El Sur

Mon arrière-paysage aux cent mille ramures
une simple goutte d'eau l'aurait emporté

Geografías

Acaso vivíamos en una memoria
blanco y negro noches de funeral
Casablanca bebía de la fuente historias
rocambolescas Y en los barrios al umbral
de la pubertad criaturas raquíticas
velaban en fogatas del lejano futuro
rayaban en las banquetas aritméticas
se prometían derribar viejos muros

Ruelles / Callejuelas

Au miroir de nos rêves tout est à l'endroit
les fleuves remontent à la source des cendres
les oiseaux de nos ivresses n'ont jamais froid
Dans ce pays extraordinairement tendre
il fait jour à toutes les heures de la nuit
une seule saison engendre tous les fruits

En el reflejo de nuestros sueños todo está del lado anverso
ríos regresan a la fuente de las cenizas
las aves desorientadas del frío gozan receso
En este país de insólitas ternuras
a toda hora es día no hay negro
una sola estación todo fruto hace crecer

nous n'avons pas besoin de vieillir
pour nous rendre
à la secrète sagesse du chiffre trois
car ici au miroir de nos rêves de cendres
le temps et l'enfance sont tous deux
à l'endroit.

no hay necesidad de envejecer
para llegar
a la cifra tres y su conocimiento secreto
pues aquí en el reflejo de nuestros sueños de cenizas
ambos tiempo e infancia están
en el anverso.

Intérieurs / Interiores

Lecture

Des visages qui se détachent des années
ce sont encore et pour d'interminables nuits
les livres d'une obscure Méditerranée
où je lis à travers des algues et des bruits
la fêlure d'un pays et des choses lentes

il reste à l'aube malgré tout un peu de paille
de quoi essaimer jusqu'au tréfonds de l'enfer
ces visages d'illettrés refusant la mort

Lectura

Rostros que se alejan de los años
rostros son todavía y por eternas noches
los libros de un oscuro Mediterráneo
donde yo leo a través de algas y fragores
la herida abierta de un país y de cosas en pausa

hay al alba a pesar de todo un poco de paja
con qué mudar hasta los fondos del infierno
esos rostros de iletrados rechazando la muerte

La mer et le fleuve / El mar y el río

Une barque au repos
me dicte mon silence
Autour le ciel dans l'eau
tout jeune se balance
dans les bras d'un figuier
rêvant des beaux nuages
parmi les polypiers
-Ce n'est pas de son âge

s'écrite l'eucalyptus
voyez toutes ces rides
que cachent les cirrus
dans les regards timides
de ces vieux mal vêtus
comme des chiens fantômes
que le vent a battus
dans le rêve des hommes

vaincus par l'horizon
Et c'est la fin du monde
sur toutes les maisons
Le ciel bleu les inonde
d'un gigantesque ennui
où mon silence blême
trame des draps de nuit
sur le corps du poème

Una barca en tregua
me dicta mi silencio
rodeando el cielo en el agua
aún se mece tierno
en brazos de una higuera
soñando nubes bellas
entre hierbas poríferas
-Pero no va con su edad

brama el eucalipto
miren todos esos surcos
que esconden los cirros
en los ojos tímidos
de esos viejos mal vestidos
cual perros fantasmas
que el viento ha abatido
en el sueño de los hombres

por el horizonte vencidos
Y es el fin del mundo
sobre todas las casas
El cielo azul las inunda
de gigantesco tedio
donde mi pálido silencio
trama sábanas de noche
sobre el cuerpo del poema.

Place Jemaâ El Fna / Plaza Jemaâ El Fna

Chaque fois que je vois ces maisons impériales
fracassées en silence dans l'auge du temps
aux mains des mémoires infinitésimales
je souhaite partir ardemment pour longtemps
là où jadis les mots muets et pleins de moelles
calligraphiaient l'amour dans de verts paradis
on a beau être l'ami d'orient des étoiles

Cada vez que veo esas casas imperiales
fragmentadas en silencio por el tiempo
en manos de memorias infinitesimales
deseo partir ardientemente largo tiempo
donde antes palabras mudas llenas de médulas
caligrafiaban amor en verdes paraísos
aun siendo amigo de oriente de las estrellas

on ne va pas impunément vers l'interdit
les dessins du cœur au rouge de la lumière
ne tournent plus à la cadence des rouets
les eaux n'ont pas laissé de traces sur la pierre
Sont morts ces temps là de la rose et du fouet
Ne demeurent que des orphelins de la lune
pris au piège de la poussière des vivants

no vamos exentos hacia lo prohibido
los designios del corazón revelados
del torno ya no ruedan más al ritmo
las aguas no dejaron sobre la piedra trazos
Muertos están los tiempos de rosa y látigo
Sólo permanecen huérfanos de la luna
aprisionados en el polvo de los vivos

Fêtes / Fiestas

Silence

Rendez-moi mes orages disait autrefois

l'ogre à la poursuite des étoiles magiques

Au souvenir de ces temps où les enfants-rois

brodaient à l'infini des saisons pathétiques

naît le silence d'un poème fou d'amour

Silencio

Devuélvanme mis truenos decía antes

el ogro persiguiendo estrellas mágicas

En recuerdo de tiempos donde niños-reyes

bordaban al infinito estaciones patéticas

nace el silencio de un poema loco de amor

Portraits / Retratos

Paysages

Nous portons en nous tous le même corps vieilli
avec ses collines ses jardins son pays
Notre ciel redécompose les paysages
la mort n'y laisse aucun repère aucun sillage
les routes s'effacent quand vers les horizons
nous marchons pour voir encore les frondaisons
que nos arbres et nos vergers avaient promises
les petits que nous étions portés par la brise
ne reviennent jamais Le soleil ce chiffon
que les mémoires malades font et défont
et toute cette géographie que j'expose
ne me dit plus grand-chose.

Paisajes

Nosotros todos hemos envejecido
nuestras colinas jardines país tenido
El cielo compone de nuevo paisajes
la muerte no deja ni trazo ni señales
las calles se borran cuando a los horizontes
caminamos para ver aún los espesores
que nuestros árboles y jardines habían jurado
los niños que éramos por la brisa llevados
no regresan jamás El sol ese trapo
que las memorias enfermas hacen y deshacen
y esta geografía que expongo toda
ya no me dice más gran cosa.

III.2 Explicación del cuadro de comentarios

El objetivo último de las normas, según Toury, es llegar a establecer *Leyes*. Sin embargo, para hacerlo se necesita profundizar en diversos casos de traducción. Las perspectivas de estudio descriptivo dentro de la traducción son tan amplias como traducciones hay. Por ello, este trabajo es tan sólo una aportación de las innumerables que faltan para llegar a un comportamiento traductor dentro del ámbito poético. En este apartado se verá de manera concreta cómo se fueron tomando las decisiones de traducción. Para presentarlas se observaron los conflictos recurrentes y a partir de éstos se realizó un cuadro donde se dividen en dos. Los primeros son los que se consideran característicos del tipo de poesía al que pertenece el corpus y los segundos los relacionados con la poética de Bouanani. En éstos se comenta entre paréntesis el eje poético de lectura en el que se situaron dentro del segundo capítulo.⁵⁴

Conflictos inherentes a la poesía

- Títulos
- Métrica
- Rima
- Asonancias y aliteraciones
- Tiempos gramaticales
- Género de sustantivos importantes

Conflictos relacionados con la poética de Bouanani

- Repetición de frases (La memoria)
- Terminología no poética (La letra)
- Oralidad (La tradición)
- Puntuación y mayúsculas (La letra)

⁵⁴ Los cuatro puntos hacen referencia a tres de los cuatro ejes de la poética del autor. El eje faltante, el tiempo, no presenta mayor incidencia dentro de los conflictos de traducción presentados.

Esta lista es un intento por encontrar constantes e intentar esbozar un comportamiento traductor. Por supuesto, proponer un criterio así implica limitar hasta cierto punto las observaciones. Toury define esta cuestión cuando habla de la etapa en la que se formulan normas:

Las formulaciones reflejan que existe conciencia de la existencia de las normas y de lo que significan. Sin embargo, esto también supone la existencia de otros intereses, en particular del deseo de controlar el comportamiento, es decir, de dictar, de prescribir normas más que de constatarlas sin más. Por eso las formulaciones normativas tienden a estar sesgadas y hay que tomarlas con reservas.⁵⁵

Así, tomando en cuenta que las normas son cambiantes y flexibles, se propone un cuadro en el que se representan los conflictos incidentes antes mencionados con los comentarios pertinentes para cada poema. Hay que tomar en cuenta que en un comportamiento traductor no puede haber absolutos ni reducciones; y, en este caso, no hay que olvidar la norma inicial *creativa*, que ha guiado todas las decisiones durante el proceso de traducción de los poemas.

Número de poema	Comportamientos <i>Aquí se mencionan las posibles soluciones que se toman ante los conflictos.</i>	Comentarios <i>En esta última columna se presentan los comentarios más relevantes durante el proceso de traducción del poema en cuestión.</i>	
Conflictos inherentes a la poesía			
Título	Traducción literal	<i>La presencia o ausencia de títulos es indicador de significado dentro del poema. Por eso, cuando hay alguno, siempre se opta por traducirlos de la manera más literal posible. Esto es, respetando la sintaxis, el género y el número de las palabras que lo conforman.</i>	
Métrica	Tipo de verso en el original	<i>Este conflicto se presenta en la traducción del francés al español porque el último alarga los sonidos. Así, la solución adoptada con frecuencia es acortar los versos. Esto se hace con cambios de plural a singular: ya que los plurales en francés suenan igual que los singulares, no afectan en la versificación, mientras que en español tienden a alargarla. Otra medida es omitir algún elemento del verso, como los determinantes. También se puede dar el caso de encontrar una palabra más corta, sinónimo de la traducción literal. Aquí entra más la creatividad, para</i>	
	Tipo de verso en la traducción		
	Reducción		Plural a singular
			Omisión
	Sinónimo más corto		

⁵⁵ Gideon Toury, *op.cit.*, 2004, p. 97.

	Literalidad		<i>encontrar la solución que concilie versificación con significado. Ahora bien, en ocasiones la literalidad es más importante que la longitud del verso, por ella.</i>
Rima	Se respeta la rima	Cambio sintáctico	<i>La rima, como la versificación, es un componente que ayuda a marcar el ritmo en el poema, por lo que respetarla ayuda a apegarse al original. Por esta razón se hicieron cambios sintácticos o léxicos, ya que hay pocas veces en que se da sin esfuerzo. Por supuesto, los cambios sintácticos supusieron una pérdida de la estructura original que tiene características orales. Por otro lado, se hicieron los cambios léxicos intentando no perder la acepción del término original.</i>
		Cambio léxico	
	No se privilegia la rima		
Asonancia y aliteración	Sonidos cercanos		<i>Los sonidos son uno de los elementos más crípticos y significantes del poema. Ayudan a establecer un ritmo y un tono, a crear cohesión. Por eso es importante respetarlos. Sin embargo, en francés hay sonidos que no son tan fáciles de reproducir en español y las asonancias y aliteraciones se pierden con frecuencia. Una de las soluciones más empleadas es encontrar sonidos parecidos en la lengua meta, que aunque no sean los mismos, reproduzcan en alguna medida el tono que marcaban los originales.</i>
	Sonidos distintos		
Tiempos gramaticales	Mismo tiempo gramatical		<i>Los tiempos gramaticales conllevan significados, por lo que reproducirlos con el tiempo equivalente en la lengua meta o escoger otro debe ser una decisión pensada. A veces es mejor cambiar para ayudar a que el poema fluya. Es importante conocer bien los empleos y acepciones de cada tiempo.</i>
	Cambio de tiempo gramatical		
Género de sustantivos	Se respeta el género		<i>A veces el género de algunas palabras dentro del poema determina un significado de manera críptica. Lo femenino hace referencia a ciertos temas, mientras que lo masculino hace referencia a otros. Por eso es fundamental encontrar cuándo es conveniente respetar el género.</i>
	Se cambia el género		
Conflictos relacionados con la poética de Bouanani			
Repetición de frases (la memoria)	Número de verso	Se respeta la repetición	<i>Recurso empleado con frecuencia por el autor, la repetición de palabras o frases completas es un intento, dentro del estilo mismo del poema, para preservar la memoria. Es como si al repetir, el lector pudiera recordar más fácil el instante. En la traducción, es importante respetar estas incidencias.</i>
Terminología no poética (la letra)	Existencia de términos no poéticos		<i>Bouanani lucha contra la ignorancia con ayuda de la letra. Por eso en su obra se pueden encontrar términos científicos o técnicos que se vuelven poéticos por el contexto. Esta es una característica fundamental del estilo del autor, por lo que es importante reproducirla en la traducción. Sin embargo, la dificultad reside en insertar un término, que concuerde con el ritmo del poema y pueda también impregnarse de significado.</i>
	Traducción literal		
	Se respeta la oralidad		<i>En la sintaxis de Bouanani se puede observar que los elementos de la oración se encuentran, la mayoría de las veces, en el orden más utilizado. Es decir, no maneja una sintaxis compleja, aun cuando su significado sea</i>

Oralidad (la tradición)	(sintaxis)	<i>profundo. Los poemas cuentan momentos que buscan trascender de boca en boca y por eso tienen una apariencia simple. Al traducir, es difícil conservar una sintaxis así, pues a veces se busca respetar la métrica o la rima, lo que puede llevar a un cambio de sintaxis en la frase. En este caso se intenta, en la medida de lo posible, respetar la intención oral del autor.</i>
	Cambio sintáctico	
Puntuación y mayúsculas	Puntuación	<i>La falta de puntuación en los poemas de Bouanani agrega importancia a la oralidad por lo que es una manera de respetarla, aun si la sintaxis cambiara. Las mayúsculas son esenciales porque son la pauta que emplea para marcar las oraciones dentro de un poema. Por eso siempre se reproducen ambas características.</i>
	Mayúsculas	

III.3 Traducción y comentarios

III.3.1 “Cette page...” / “Esta página...”

Cette page...

1 Cette page je l’aurais écrite aux frontières du passé pleines d’entailles
2 et d’orages Seulement voilà il ne me reste plus que quelques actes
3 médiocres que des battements de cœur comptabilisés et un panier de mots
4 qui couvriraient à peine la mort d’un oiseau Cette page il fallait l’écrire
5 aux frontières du passé quand le ciel tonnait dans ma chambre
6 et qu’une pluie d’anges survoltés s’abattait dans les cratères de mon silence
7 Tandis que je courais la prétontaine dans mes faubourgs de solitude
8 entre des chansons maghrébines et des contes de ragoût maigre
9 cette page que j’écris aurait pu d’elle-même se remplir de galaxies
10 seulement voilà il ne reste plus que la photographie terne d’un vague
11 jumeau qui s’amuse à imiter ma mort en fêtant le déluge

Esta página...

1 Esta página debí haberla escrito en las fronteras del pasado llenas de heridas
2 y de truenos Sí Pues ahora sólo permanecen algunos actos
3 mediocres algunos latidos contabilizados y una cesta de palabras
4 que abarcarían apenas la muerte de un ave Esta página debía escribirse
5 en las fronteras del pasado cuando el cielo retumbaba en mi habitación
6 y una lluvia de ángeles agitados se desplomaba en los cráteres de mi silencio
7 Mientras que deambulaba en mis barrios de soledad
8 entre canciones magrebíes y cuentos de pobre encanto
9 esta página que escribo habría podido de sí misma llenarse de galaxias
10 sí pero ahora sólo permanece la fotografía tenue de un lejano
11 gemelo que se divierte al imitar mi muerte festejando el diluvio.

Poema 1 <i>Cette page... / Esta página...</i>	Comportamiento		Comentarios
Conflictos inherentes a la poesía			
Título	Traducción literal		Sí.
Métrica	Tipo de verso en el original		Verso libre.
	Tipo de verso en la traducción		Verso libre.
	Reducción	Plural a singular	No.
		Omisión	En el verso 3, para no alargarlo, en vez de “battements de coeur” se deja “latidos” sin “de corazón”, pues se entiende que se habla de esto y la omisión ayuda a reproducir el ritmo deseado.
		Sinónimo más corto	No.
Literalidad		Los versos 5 y 6 fueron difíciles de traducir por su longitud. En español terminaron siendo más largos de lo deseado porque se privilegia el significado. Además, se cuida que todas las elecciones de vocabulario coincidan en algún aspecto con el original. En el verso 5, por ejemplo, se opta por dejar “retumbar” de manera literal y “habitación”, que retoma el género de “chambre” y que además tiene sonidos suaves. En el verso 6 se dejan los plurales. Creo que aquí ir de plural a singular cambiaría demasiado el sentido entre “ángel” y “ángeles”.	
Rima	Se respeta la rima	Cambio sintáctico	No.
		Cambio léxico	No.
	No se privilegia la rima		En este poema, aunque hay rimas internas dentro de los versos, no las hay al final, por lo que no tuve que hacer cambios de estructura ni de léxico. Como se puede ver en la sección de versificación, se privilegia la literalidad.
Asonancia y aliteración	Sonidos cercanos		<ul style="list-style-type: none"> ▪ En el verso 2, para el verbo “rester” no se quiso optar por “quedar”, por prosaico, y el sonido [k] era demasiado fuerte para el tono nostálgico del poema. Por lo tanto, se decide “permanecer” que, aunque es más largo, retoma la idea de que hay pocas cosas que se recuerdan todavía y es más poético. ▪ En el cuarto verso está el verbo “couvrir” en su acepción de “avoir la propriété de bien pouvoir s’étendre”⁵⁶ La acepción está en sentido figurado y me parece que en español

⁵⁶ Todas las definiciones en francés presentadas aquí las tomo del Diccionario Larousse en línea: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>

			“cubrir” no se prestaba tanto para este caso, además de que tiene el sonido [k] que rompe con el tono del poema, así que se opta por “abarcár”, cuyo sonido es más suave gracias a las vocales abiertas.
	Sonidos distintos	No.	
Tiempos gramaticales	Mismo tiempo gramatical	No.	
	Cambio de tiempo gramatical		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Cambio del <i>Conditionnel passé</i> en francés al pretérito en español: En el primer verso el autor opta por el <i>conditionnel passé</i>, que se decide traducir por el verbo “deber” en pretérito, pues retoma de manera más amplia la idea de arrepentimiento que el <i>conditionnel passé</i> logra en el original. De haber puesto “yo la habría escrito” o “la hubiera escrito”, el tono de arrepentimiento o nostalgia hubiera desaparecido. Es importante mencionar que esta estructura, así como el título, se repite en el quinto verso y en la versión se puede observar que también se repite el verbo “deber”. (Para los usos del <i>conditionnel passé</i> ver Maurice Grevisse, <i>Le Bon Usage</i>, París, Ducolot, 1980, p. 848. Para los usos del pretérito ver María Moliner, <i>Diccionario de uso del español</i>, Gredos, 3era. ed. (2 vols.), 2007, p. 3218.) ▪ El verso 11 tiene tres verbos, por lo que se tuvo que poner especial atención a cada uno. El primero está en presente “s’amuse” y se deja así “se divierte”. Los dos restantes tienen una relación entre ellos pues el segundo es circunstancial del primero. En este caso se separó un poco esta relación dependiente y se unió “imitar” con “se divierte” por medio de la preposición “al”. “Se divierte al imitar” queda como dos acciones juntas, y “festejando el diluvio” como una circunstancial de ambas. El sentido no cambia mucho, al contrario, se explicita un poco. De cualquier forma, la otra opción era poner dos gerundios en un mismo verso “se divierte imitando mi muerte festejando el diluvio”, solución más larga y prosaica.
Género de sustantivos	Se respeta el género		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Se tradujo el título y sus repeticiones de manera literal, “Esta página..”, aun cuando “página” es considerablemente más larga que “page”. Traducir <i>page</i> por otro sustantivo o cambiar su género hubiera significado perder todos sus matices. ▪ La palabra “entailles”, en el primer verso, exigió una atención particular. Al español, la traducción más literal sería “cortes”, pero este sustantivo era demasiado prosaico, por lo que se buscaron sinónimos y se optó por “heridas” que, además de ser femenino como “entailles”, es más poético.
	Se cambia el género	No.	
Conflictos relacionados con la poética de Bouanani			
	Número de verso	Se respeta la repetición	
	Título y v.1, 4,	Sí	El primer caso de repetición es el título "Cette page..." que se respeta de manera literal ("Esta

Repetición de frases (la memoria)	9		página...") en todos los versos en donde se presenta
	v. 2 y 10	No	El segundo caso se da en el segundo verso, que es fundamental, pues introduce otra estructura que se repite al final del poema, en el verso 12, con una ligera variación. En el original (v. 2) se observa: "Seulement voilà il ne me reste plus que". Esta oración en sí representa varios problemas de traducción que se desencadenan a partir de "voilà". "He aquí", que es la traducción más recurrida para "voilà" es prosaica y no retoma el tono de desesperación con el que se hace la comparación entre el pasado y el presente. Por lo tanto, se opta por utilizar dos estrategias para marcar este cambio. La primera es el "Sí", después del cual, si utilizáramos puntuación, iría una coma, para hacer la diferencia entre los dos momentos; y la segunda es el "pues" que explica, con un tono cercano al original, la desesperación de lo que queda en el presente. De aquí se da un salto al verso 10, que es el remate del poema, en donde se retoma esta estructura. Se respeta tal como en el verso 2, sin embargo, la idea es distinta. No se trata de una explicación que se está dando, sino de una idea adversativa entre pasado y presente. Ya se conoce el arrepentimiento y la añoranza por el pasado, ahora el "pero" recalca un contraste que se estaba explicando desde un principio. Esta es la solución que encontré para reproducir "voilà". En el original la estructura no presenta ninguna variación entre su primera incidencia y su repetición, pero al crearla en esta versión, se ganaba más de lo que se perdía, pues se retoman los matices del fondo del poema.
Terminología no poética (la letra)	Existencia de términos no poéticos		No.
	Traducción literal		No aplica.
Oralidad (la tradición)	Se respeta la oralidad (sintaxis)		Sí.
	Cambio sintáctico		No.
Puntuación y mayúsculas	Puntuación		Traducción literal.
	Mayúsculas		Traducción literal.

III.3.2 “Géographies” / “Geografías”

Géographies

1 Est-il vrai que nous vivions dans une mémoire
2 en noir et blanc où tous les soirs étaient en deuil
3 Casablanca buvait à la source d’histoires
4 rocambolesques Et dans les quartiers au seuil
5 de la puberté des garnements rachitiques
6 veillaient sur des feux de camp du lointain futur
7 griffonnant sur les trottoirs des arithmétiques
8 se promettant de détruire tous les vieux murs

Geografías

1 Acaso vivíamos en una memoria
2 blanco y negro noches de funeral
3 Casablanca bebía de la fuente historias
4 rocambolescas Y en los barrios al umbral
5 de la pubertad criaturas raquílicas
6 velaban en fogatas del lejano futuro
7 rayaban en las banquetas aritméticas
8 se prometían derribar viejos muros

Poema 2 <i>Géographies / Geografias</i>	Comportamiento		Comentarios
Conflictos inherentes a la poesía			
Título	Traducción literal		Sí (Se respeta el plural).
Métrica	Tipo de verso en el original		Alejandrino francés. ⁵⁷
	Tipo de verso en la traducción		Versos de entre 10 y 14 sílabas. La mayoría tienen 12. Fue imposible respetar la métrica y proponer alejandrinos (en español) debido al alargamiento de los versos.
	Reducción	Plural a singular	"Acaso" en el primer verso ayuda a introducir la pregunta que se marca con la inversión en francés y además lo acorta.
		Omisión	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Se omite el verbo en el segundo verso. Su empleo era descriptivo, por lo que con los complementos del sustantivo se entendía la descripción. El verso cambia mucho, pues se omite el verbo y por ende el circunstancial de lugar, pero se gana más en cuanto a la métrica y no se pierde mucho en significado. ▪ En el tercer verso hay un complemento en francés “à la source d’histoires” que quiere decir, de manera literal, “de la fuente de historias”. Se traduce como “de la fuente historias”, lo que cambia un poco el sentido. Se omite la preposición “de” por dos razones, la primera es que, en caso de optar por ponerla, se repetiría dos veces en el mismo verso (“de la fuente de historias”) y la segunda es la longitud del verso. Por otro lado, si una fuente está hecha de historias, lo que se puede beber de ella son historias, por lo que no cambia el significado en demasía.
		Sinónimo más corto	No.
	Literalidad		Se deja “muros” en plural, en el verso 8, porque hace referencia, metafórica y literalmente, a una diversidad de ideas y construcciones por derrumbar, a un aglomerado, en lugar de a una sola cosa.
Rima	Se respeta la rima	Cambio sintáctico	No.
		Cambio léxico	Cambio "deuil" en el segundo verso por "funeral" para rimar con "umbral".
	No se privilegia la rima		Siempre se busca privilegiar la rima.
Asonancia y	Sonidos cercanos		En el verso 8 “prometerse” se traduce de manera literal, aunque se cambia “détruire”, en español “destruir”, por “derribar”. Se hizo para no tener una “s” en el verbo, que fuera a crear una

⁵⁷ El alejandrino francés tiene 12 sílabas, mientras que en español tiene 14.

aliteración			cacofonía con la "s" de “se prometían”.
	Sonidos distintos		No.
Tiempos gramaticales	Mismo tiempo gramatical		Del <i>Imparfait</i> en francés se cambia al copretérito en español.
	Cambio de tiempo gramatical		Los versos 7 y 8 empiezan con un gerundio en el original. Se decide cambiarlo por copretérito por la longitud de los versos.
Conflictos relacionados con la poética de Bouanani			
Género de sustantivos	Se respeta el género		Sí.
	Se cambia el género		En el quinto verso, lo interesante fue encontrar un sustantivo que retomara “garnements”. Al final se optó por “criaturas” que conserva la noción de juventud, pero también de posible maldad. Se acompaña del adjetivo “raqúticas” traducido de manera literal.
Repetición de frases (la memoria)	Número de verso	Se respeta la repetición	No hay.
Terminología no poética (la letra)	Existencia de términos no poéticos		Sí, <i>arithmétiques</i> .
	Traducción literal		Sí, aritméticas.
Oralidad (la tradición)	Se respeta la oralidad (sintaxis)		En el cuarto y quinto verso se presenta una ambigüedad en el original que se reproduce respetando la sintaxis de la oración, dando el mismo resultado en español.
	Cambio sintáctico		Sobre todo en el verso 2, para privilegiar la rima.
Puntuación y mayúsculas	Puntuación		Traducción literal.
	Mayúsculas		Traducción literal.

III.3.3 *Mon paysage antérieur... / Mi paisaje anterior...*

- 1 Mon arrière-paysage aux cent mille ramures
 2 une simple goutte d'eau l'aurait emporté
- 1 Mi paisaje anterior de cien mil espesuras
 2 una gota simple de agua lo hubiera arrancado

Poema 3 <i>Mon arrière paysage... / Mi paysaje anterior...</i>	Comportamiento		Comentarios
Conflictos inherentes a la poesía			
Título	Traducción literal		No aplica.
Métrica	Tipo de verso en el original		Aleandrino francés.
	Tipo de verso en la traducción		El primer verso es de 13 sílabas y el segundo de 15.
	Reducción	Plural a singular	No.
		Omisión	No.
		Sinónimo más corto	En el verso 2, la idea de que una gota simple de agua se lleve a todo un paisaje anterior es tan figurada como violenta, por lo que se optó por el verbo “arrancar” que es relativamente corto, comparado con otras alternativas y que transmite el sentimiento de violencia y brusquedad.
Literalidad		No.	
Rima	Se respeta la rima	Cambio sintáctico	No aplica.
		Cambio léxico	No aplica.
	No se privilegia la rima		No aplica.
			<ul style="list-style-type: none"> ▪ Fue difícil encontrar una palabra con todos los matices de “ramures”. "Espesuras" retoma la idea de naturaleza pero no de ramas, ni de árbol genealógico. Es decir, sí da la idea de diferencias e imbricaciones pero no de tradición. Al emplearla se crea una aliteración en

Asonancia y aliteración	Sonidos cercanos		<p>“s” que no está en el original pero que le da un tono tranquilo al primer verso, que contrasta con el léxico que utilizo en el segundo.</p> <ul style="list-style-type: none"> En el segundo verso, para respetar la estructura, se pospone el adjetivo “simple”. Esto también porque evita, hasta cierto punto, que se haga una cacofonía en “g”. Poner “una simple gota” sería más natural para los hispanohablantes, pero en este caso se privilegia la estructura.
	Sonidos distintos		No.
Tiempos gramaticales	Mismo tiempo gramatical		No.
	Cambio de tiempo gramatical		<ul style="list-style-type: none"> De <i>conditionnel présent</i> en francés a subjuntivo en español. En el verso 2, se emplea “hubiera” y no “habría” porque el primero es subjuntivo y se refiere a una irrealidad, una hipótesis. (Para los usos del <i>conditionnel passé</i> ver Maurice Grevisse, <i>Le Bon Usage</i>, París, Ducolot, 1980, p. 848. Para los usos del subjuntivo ver María Moliner, <i>Diccionario de uso del español</i>, Gredos, 3era. ed. (2 vols.), 2007, p. 3223.)
Género de sustantivos	Se respeta el género		Sí.
	Se cambia el género		No.
Conflictos relacionados con la poética de Bouanani			
Repetición de frases (la memoria)	Número de verso	Se respeta la repetición	No aplica.
Terminología no poética (la letra)	Existencia de términos no poéticos		No.
	Traducción literal		No aplica.
Oralidad (la tradición)	Se respeta la oralidad (sintaxis)		<ul style="list-style-type: none"> Se cuida la estructura sintáctica del original. En vez de personalizar “paisaje” con una preposición (a mi paisaje anterior), se optó por dejarlo sin preposición y hacer que el primer verso sea una aposición de “lo”, que aparece en el segundo. Además, la preposición alargaría el verso y no retomaría la estructura del original. “Paisaje anterior” se traduce de manera literal y así retoma “background”, término de origen antiguo en donde la preposición “back” tiene referencias espaciales y temporales. Desafortunadamente, “anterior” sólo recupera la noción temporal, aunque con el sustantivo “paisaje” sugiere también un ámbito espacial.
	Cambio sintáctico		No.
Puntuación y mayúsculas	Puntuación		Traducción literal.
	Mayúsculas		Traducción literal.

III.3.4 *Au miroir de nos rêves... / En el reflejo de nuestros sueños...*

1 Au miroir de nos rêves tout est à l'endroit
2 les fleuves remontent à la source des cendres
3 les oiseaux de nos ivresses n'ont jamais froid
4 Dans ce pays extraordinairement tendre
5 il fait jour à toutes les heures de la nuit
6 une seule saison engendre tous les fruits
7 nous n'avons pas besoin de vieillir
8 pour nous rendre
9 à la secrète sagesse du chiffre trois
10 car ici au miroir de nos rêves de cendres
11 le temps et l'enfance sont tous deux
12 à l'endroit.

1 En el reflejo de nuestros sueños todo está del lado anverso
2 ríos regresan a la fuente de las cenizas
3 las aves desorientadas del frío gozan receso
4 En este país de insólitas ternuras
5 a toda hora es día no hay negro
6 una sola estación todo fruto hace crecer
7 no hay necesidad de envejecer
8 para llegar
9 a la cifra tres y su conocimiento secreto
10 pues aquí en el reflejo de nuestros sueños de cenizas
11 ambos tiempo e infancia están
12 en el anverso.

Poema 4 <i>Au reflet de nos rêves... / En el reflejo de nuestros sueños...</i>	Comportamiento	Comentarios	
Conflictos inherentes a la poesía			
Título	Traducción literal	No aplica.	
Métrica	Tipo de verso en el original	Verso libre.	
	Tipo de verso en la traducción	Verso libre.	
	Reducción	Plural a singular	El verso 5 y 6 presentan una repetición de estructura en “toutes heures” y “tous fruits”, ambos en plural. Se ponen en singular para acortar los versos, pero se respeta su estructura.
		Omisión	No.
		Sinónimo más corto	En el verso 7, en vez de utilizar “nous”, se cambia a una estructura impersonal para hacerlo más corto.
Literalidad		No.	
Rima	Se respeta la rima	Cambio sintáctico	Al ser "anverso" una palabra tan determinante para el resto del poema, es a partir de ella que se crean las rimas en los versos tres, cinco y nueve, además del doceavo y último. Esta medida requirió cambios tanto sintácticos como léxicos. En el tercer verso, por ejemplo, se utiliza una construcción distinta al final para poner “receso”, que rima con “anverso”. En el cuarto verso se hace algo parecido cuando se cambia “ternura” a plural para que tenga más coherencia con “cenizas” que está en plural en el original. No cambia mucho el sentido y sí da más coherencia al intento de rima. El verso cinco rima con “anverso” porque termina en “negro”. En este caso se sacrificó “noche”, que tiene una simbología importante de “vejez”. Sin embargo, como la vejez significa olvido y por ende ignorancia, no fue una pérdida muy grande optar por “negro”, que se puede interpretar de esta manera.
		Cambio léxico	
	No se privilegia la rima		Sí.
Asonancia y aliteración	Sonidos cercanos	Para la aliteración en [r] se hace una en [s], que en español reproduce también el ambiente de ensueño.	
	Sonidos distintos	No.	
Tiempos gramaticales	Mismo tiempo gramatical	Sí.	
	Cambio de tiempo gramatical	No.	
Género de	Se respeta el género	<ul style="list-style-type: none"> ▪ La palabra “miroir” es recurrente en la poética de Bouanani. Él la usa relacionada siempre 	

sustantivos			<p>con el agua, con el reflejo, con la dualidad entre la realidad y los sueños. En la versión se hace una explicitación de lo que el autor quiso decir en el original: el reflejo es el lugar armónico, equilibrado, no la realidad; el reflejo, aunque físicamente parece que está al revés, es, en realidad, el lado “anverso”.</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ “Endroit” es, tal vez, la palabra más importante del poema, pues resume la descripción que se da en los demás versos. Encontrar una traducción no fue fácil. Lo primero que se pensó fue “orden”, pues retoma la idea de equilibrio. Sin embargo, pensar también en la forma del poema, sobre todo en las rimas, se complicaba mucho con esta palabra. Así, se probó con “armonía”, pero su sonido final alargaba demasiado los versos, ya de por sí extensos. Además, estas dos opciones retomaban la idea de equilibrio, pero no la de dualidad. “Anverso”, en cambio, sí conlleva la acepción de dos lados. Según el diccionario de La Real Academia Española, anverso, en su primera acepción, es “en las monedas y medallas, el haz que se considera principal por llevar el busto de una persona o por otro motivo”; en su segunda acepción, es la “cara en que va impresa la primera página de un pliego”. A partir de esta definición, se tomó “anverso” con la acepción de “correcto” y “derecho” al mismo tiempo, logrando reproducir esta dualidad que contiene el término “endroit”.
	Se cambia el género		En el verso 9 se cambia de género de “secrète sagesse” a “conocimiento secreto”, para que este último adjetivo rime también con “anverso”.
Conflictos relacionados con la poética de Bouanani			
Repetición de frases (la memoria)	Número de verso	Se respeta la repetición	Se sabe que la estructura que se repite en el primer y décimo verso queda más larga que el original, pero se decidió no sacrificar el significado.
	1 y 10	Sí	
Terminología no poética (la letra)	Existencia de términos no poéticos		No.
	Traducción literal		No aplica.
Oralidad (la tradición)	Se respeta la oralidad (sintaxis)		El primer verso empieza con una estructura locativa que se repite en el décimo: “au miroir”. En la versión se decide respetar el locativo con la preposición “en”. Sin embargo, en un punto se consideró poner “al mirar” pues, aunque es modal y no locativo, retoma fonéticamente “au miroir”. En todo caso, pareció necesario privilegiar el significado sobre el sonido. Se respeta la sintaxis de esta estructura.
	Cambio sintáctico		Sí, en la mayoría de los versos del poema se da un cambio sintáctico para privilegiar la rima.
Puntuación y mayúsculas	Puntuación		Traducción literal.
	Mayúsculas		Traducción literal.

III.3.5 “Lecture” / “Lectura”

Lecture

1 Des visages qui se détachent des années
2 ce sont encore et pour d’interminables nuits
3 les livres d’une obscure Méditerranée
4 où je lis à travers des algues et des bruits
5 la fêlure d’un pays et des choses lentes
6 il reste à l’aube malgré tout un peu de paille
7 de quoi essayer jusqu’au tréfonds de l’enfer
8 ces visages d’illettrés refusant la mort

Lectura

1 Rostros que se alejan de los años
2 rostros son todavía y por eternas noches
3 los libros de un oscuro Mediterráneo
4 donde yo leo a través de algas y fragores
5 la herida abierta de un país y de cosas en pausa
6 hay al alba a pesar de todo un poco de paja
7 con qué mudar hasta los fondos del infierno
8 esos rostros de iletrados rechazando la muerte

Poema 5 <i>Lecture / Lectura</i>	Comportamiento	Comentarios	
Conflictos inherentes a la poesía			
Título	Traducción literal	Sí (Se respeta el femenino).	
Métrica	Tipo de verso en el original	Endecasílabos.	
	Tipo de verso en la traducción	Versos dispares, no se logra una métrica definida.	
	Reducción	Plural a singular	No.
		Omisión	No.
		Sinónimo más corto	En el segundo verso, se cambia <i>interminables</i> por “eternas”.
Literalidad	Sí.		
Rima	Se respeta la rima	Cambio sintáctico	No.
		Cambio léxico	Se intentó respetar la rima al cambiar la traducción literal de bruits, “ruidos”, por “fragores”, para rimar con “noches”. “Años” y “Mediterráneo” conservan en cierta medida las mismas vocales. Para los cuatro versos siguientes no hay rima, pero, al escoger “pausa”, se hizo una relación con “paja”, que, aunque no fue deliberada y es una ganancia con respecto al original, no parece inadecuada debido a las rimas en versos previos.
	No se privilegia la rima	Sí.	
Asonancia y aliteración	Sonidos cercanos	La segunda estrofa es el remate del poema. En francés empieza con una impersonal, “il reste”. En español la traducción literal sería “queda”, pero [k] es un sonido demasiado fuerte para empezar un verso y más aún, una estrofa. Por lo tanto, aunque no retome por completo el sentido, se optó por “hay”, que no rompe el ritmo del poema.	
	Sonidos distintos	No.	
Tiempos gramaticales	Mismo tiempo gramatical	Sí.	
	Cambio de tiempo gramatical	No.	
Género de sustantivos	Se respeta el género	El quinto verso presenta un léxico interesante. <i>Fêlure</i> es una palabra que implica una herida que no ha sanado. Se pensó en cicatriz, grieta, fisura, pero ninguna de éstas retomaba la idea de dolor que continúa. Por eso se optó por “herida abierta”, una explicitación del original. Ahora bien, “herida abierta” tiene dos complementos adnominales: “de un país” y <i>des choses lentes</i> . Éste último no tan sencillo porque el traducirlo de manera literal arrebataría un poco el lenguaje poético; “cosas lentas” cambia el ritmo del poema y alarga mucho el verso. Además, no transmite	

		toda la idea del original. Por eso se optó por “cosas en pausa”, que dan a entender el estancamiento que genera la ignorancia de los iletrados.
	Se cambia el género	No.
Conflictos relacionados con la poética de Bouanani		
Repetición de frases (la memoria)	Número de verso	Se respeta la repetición
		No aplica.
Terminología no poética (la letra)	Existencia de términos no poéticos	
	Traducción literal	
	No aplica.	
Oralidad (la tradición)	Se respeta la oralidad (sintaxis)	
	Cambio sintáctico	
	No.	
Puntuación y mayúsculas	Puntuación	
	Mayúsculas	
	Traducción literal.	
	Traducción literal.	

III.3.6 Une barque au repos... / Una barca en tregua...

1	Une barque au repos	13	de ces vieux mal vêtus
2	me dicte mon silence	14	comme des chiens fantômes
3	Autour le ciel dans l'eau	15	que le vent a battus
4	tout jeune se balance	16	dans le rêve des hommes
5	dans les bras d'un figuier	17	vaincus par l'horizon
6	rêvant des beaux nuages	18	Et c'est la fin du monde
7	parmi les polypiers	19	sur toutes les maisons
8	-Ce n'est pas de son âge	20	Le ciel bleu les inonde
9	s'écrie l'eucalyptus	21	d'un gigantesque ennui
10	voyez toutes ces rides	22	où mon silence blême
11	que cachent les cirrus	23	trame des draps de nuit
12	dans les regards timides	24	sur le corps du poème

1	Una barca en tregua	13	de esos viejos mal vestidos
2	me dicta mi silencio	14	cual perros fantasmas
3	Rodeando el cielo en el agua	15	que el viento ha abatido
4	aún se mece tierno	16	en el sueño de los hombres
5	en brazos de una higuera	17	por el horizonte vencidos
6	soñando nubes bellas	18	Y es el fin del mundo
7	entre hierbas poríferas	19	sobre todas las casas
8	-Pero no va con su edad	20	El cielo azul las inunda
9	brama el eucalipto	21	de gigantesco tedio
10	miren todos esos surcos	22	donde mi pálido silencio
11	que esconden los cirros	23	trama sábanas de noche
12	en los ojos tímidos	24	sobre el cuerpo del poema

Poema 6 <i>Une barque au repos... / Una barca en tregua...</i>	Comportamiento	Comentarios	
Conflictos inherentes a la poesía			
Título	Traducción literal	No aplica.	
Métrica	Tipo de verso en el original	Hexasílabos.	
	Tipo de verso en la traducción	Versos que oscilan entre 6 y 8 sílabas. Sólo hay tres con 9 sílabas, el 17, el 22 y el 24. Esto parece tan grave porque están al final del poema, el ritmo ya está marcado y pueden dar una impresión de continuidad.	
		Plural a singular	No.
		Omisión	Sí.
	Reducción	Sinónimo más corto	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El primer verso es fundamental para establecer la imagen, el instante, que se describe en el poema. Para traducir <i>au repos</i> se observó que la preposición tiene un matiz de contraste. Es decir, si la barca está en reposo ahora, es porque antes no lo estuvo. Entonces la barca está “en descanso”. Esta oposición entre reposo y movilidad conlleva una acepción bélica, por eso se optó por “tregua”, además de que rima con “agua”. ▪ El tercer verso fue difícil por las preposiciones, sobre todo <i>autour</i>. Se optó por un verbo que acortara el verso, en vez de una preposición que lo alargara. ▪ Por otro lado, en el verso 4 no se pudo poner “se balancea” de manera literal porque es demasiado largo, y tampoco se pudo reproducir <i>tout</i> como adjetivo de “tierno”, por lo que se optó por “aún”, que no tiene la misma connotación pero refuerza el adjetivo. ▪ En el noveno verso se optó por “bramar” porque es corto y con una connotación fuerte, lo que ayuda a percibir cómo el eucalipto, personificado, acusa la realidad de la imagen que antes parecía armónica. ▪ En el décimo verso se cambió <i>rides</i>, que es una palabra importante, por “surcos” para privilegiar la rima. No parece que se pierda mucho de la imagen, en todo caso, la vuelve un poco más metafórica, pero todavía deja la idea de “arrugas”. ▪ En el 12 cambio <i>regards</i> por “ojos”, que es más corto.
			Literalidad
	Cambio	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El poema original presenta rimas cruzadas que van cambiando cada cuatro versos, lo que fue imposible. Se logra, en cierta medida, en los primeros ocho versos. Después, para retomar un poco la forma, es terminar varios versos en [o] para darle ritmo al poema, pues a pesar de no poder hacer rimas distintas como en el original, una terminación 	

Rima	Se respeta la rima	sintáctico	<p>constante ayuda a la cohesión rítmica. Esto se hace para la mayoría de los versos que conforman la oración en la que habla el eucalipto. Así, es como si, además, la rima en [o] fuera característica de la descripción realista y pesimista del árbol.</p> <ul style="list-style-type: none"> En el cuarto verso se hacen cambios léxicos para respetar la rima. Así, “joven” se convierte en “tierno” para rimar con “silencio”. Se saben las otras acepciones de la palabra elegida, pero predomina la necesidad de rimar como en el original por lo menos en los primeros versos. En el séptimo verso se optó por inventar un adjetivo, “poríferas”, para calificar “hierbas” y de esta manera remplazar <i>polypiers</i>, que son una especie de coral. Al poner “hierbas poríferas” se hace más críptico el mensaje de que están bajo el agua, pero se logra rimar con “bellas” e “higuera”. Como ya se ha mencionado, era importante establecer las rimas en [a] por lo menos en los primeros versos, ya que en el resto hay, en su mayoría, rimas en [o]. La creación del adjetivo “poríferas” se hizo al eliminar el acento del adjetivo “poríferas”. Así, se conserva la palabra aunque no la ortografía.
		Cambio léxico	
	No se privilegia la rima	Sí.	
Asonancia y aliteración	Sonidos cercanos	Sí.	
	Sonidos distintos	No.	
Tiempos gramaticales	Mismo tiempo gramatical	Sí.	
	Cambio de tiempo gramatical	No.	
Género de sustantivos	Se respeta el género	Sí.	
	Se cambia el género	No.	
Conflictos relacionados con la poética de Bouanani			
Repetición de frases (la memoria)	Número de verso	Se respeta la repetición	No aplica.
Terminología no poética (la letra)	Existencia de términos no poéticos		No.
	Traducción literal		No aplica.
Oralidad (la tradición)	Se respeta la oralidad (sintaxis)		Sí.
	Cambio sintáctico		Sí.
Puntuación y mayúsculas	Puntuación		Traducción literal. En el verso 8 se presenta el guión, que se respeta tal cual aparece en el original, para empezar la prosopopeya del eucalipto. Se encontró una manera corta de decir “no coincide con su edad”: “no va con su edad”. “Edad” tiene las vocales “e” y “a”, que la relacionan con las rimas previas. Además, se agrega un “pero” que realza la función fática y el discurso oral.
	Mayúsculas		Traducción literal.

III.3.7 Chaque fois que je vois / Cada vez que veo...

- 1 Chaque fois que je vois ces maisons impériales
 - 2 fracassées en silence dans l'auge du temps
 - 3 aux mains des mémoires infinitésimales
 - 4 je souhaite partir ardemment pour longtemps
 - 5 là où jadis les mots muets et pleins de moelles
 - 6 calligraphiaient l'amour dans de verts paradis
 - 7 on a beau être l'ami d'orient des étoiles
 - 8 on ne va pas impunément vers l'interdit
 - 9 les dessins du cœur au rouge de la lumière
 - 10 ne tournent plus à la cadence des rouets
 - 11 les eaux n'ont pas laissé de traces sur la pierre
 - 12 Sont morts ces temps là de la rose et du fouet
 - 13 Ne demeurent que des orphelins de la lune
 - 14 pris au piège de la poussière des vivants
- 1 Cada vez que veo esas casas imperiales
 - 2 fragmentadas en silencio por el tiempo
 - 3 en manos de memorias infinitesimales
 - 4 deseo partir ardientemente largo tiempo
 - 5 donde antes palabras mudas llenas de médulas
 - 6 caligrafiaban amor en verdes paraísos
 - 7 aun siendo amigo de oriente de las estrellas
 - 8 no vamos exentos hacia lo prohibido
 - 9 los designios del corazón revelados
 - 10 del torno ya no ruedan más al ritmo
 - 11 las aguas no dejaron sobre la piedra trazos
 - 12 Muertos están los tiempos de rosa y látigo
 - 13 Sólo permanecen huérfanos de la luna
 - 14 aprisionados en el polvo de los vivos

Poema 7 <i>Chaque fois que je vois.../ Cada vez que veo...</i>	Comportamiento		Comentarios
Conflictos inherentes a la poesía			
Título	Traducción literal		No aplica.
Métrica	Tipo de verso en el original		Endecasílabos y alejandrinos franceses.
	Tipo de verso en la traducción		Los versos oscilan entre doce y trece sílabas.
	Reducción	Plural a singular	No.
		Omisión	En la versión, se optó por quitar algunos artículos y preposiciones para acortar. Algunos ejemplos de esto son la traducción en el verso 2 de <i>dans l'auge du temps</i> , que se pone como “por el tiempo”. Otros ejemplos, por mencionar algunos, son la omisión de la preposición <i>pour</i> en el verso 4 y, en el quinto verso, del artículo definido <i>les</i> .
		Sinónimo más corto	<ul style="list-style-type: none"> ▪ En el verso 8, se cambió el adverbio <i>impunément</i> por un adjetivo “exentos”, pues retoma la acepción de la palabra y es más corto. ▪ En el noveno verso hay una expresión en francés <i>au rouge de la lumière</i>, que se decide explicitar con el adjetivo “revelados” porque, de otra forma, el verso se haría demasiado largo. Además, se rima con “trazos” en el onceavo verso.
Literalidad		No.	
Rima	Se respeta la rima	Cambio sintáctico	Sí.
		Cambio léxico	Sí.
	No se privilegia la rima		Sí.
Asonancia y aliteración	Sonidos cercanos		En el segundo verso, se optó por el verbo “fragmentar” en vez de “despedazar”, que sería la traducción literal, a causa del sonido más suave de la “f” si se compara con la doble “d” de “despedazar”.
	Sonidos distintos		<i>Chaque</i> , la primera palabra del poema, de un sonido suave, no concuerda con el “cada” que empieza con [k], un sonido demasiado fuerte comparado con el francés. Sin embargo, no se tuvo otra opción porque poner otra cosa habría cambiado demasiado el significado. Se pensó por ejemplo en: “Al momento de ver”, pero no retoma la idea de repetición, que es fundamental, pues lo cíclico se convierte en algo eterno, y esta idea es clave dentro de las descripciones que se encuentran en los poemas de Bouanani.

Tiempos gramaticales	Mismo tiempo gramatical	No.	
	Cambio de tiempo gramatical	El verso 7 fue difícil porque en francés contiene el conector de concesión “avoir beau”, cuya estructura no existe en español. Por ello, se buscó el conector más corto que se acercara en significado y encontré “aun”. Por otro lado, el pronombre “on” fue un conflicto, porque era difícil saber a quién se refería. Sin embargo, se infirió que era un “nous”, segunda persona del plural, por el tema general del apartado, que trata de la colectividad. Así, se optó por “aun siendo” y, en el siguiente verso, “no vamos”.	
Género de sustantivos	Se respeta el género	Sí.	
	Se cambia el género	Sí.	
Conflictos relacionados con la poética de Bouanani			
Repetición de frases (la memoria)	Número de verso	Se respeta la repetición	No aplica.
Terminología no poética (la letra)	Existencia de términos no poéticos		Presenta palabras que no se encuentran con frecuencia dentro del lenguaje poético, como <i>cadence</i> , <i>rouets</i> , <i>fouet</i> , <i>infinitésimales</i> y <i>calligraphier</i> . En su mayoría se dejaron.
	Traducción literal		Sí, con una excepción. Se cambió <i>cadence</i> por “ritmo” en el décimo verso para rimarlo, hasta cierto punto, con “látigo” y “prohibido”, pues se retoman las mismas vocales.
Oralidad (la tradición)	Se respeta la oralidad (sintaxis)		Se pierde bastante en el intento de respetar la estructura del poema.
	Cambio sintáctico		Versos 10 y 11, para conservar la rima.
Puntuación y mayúsculas	Puntuación		Traducción literal.
	Mayúsculas		Traducción literal.

III.3.8 “Silence” / “Silencio”

Silence

- 1 Rendez-moi mes orages disait autrefois
- 2 l’ogre à la poursuite des étoiles magiques
- 3 Au souvenir de ces temps où les enfants-rois
- 4 brodaient à l’infini des saisons pathétiques
- 5 naît le silence d’un poème fou d’amour

Silencio

- 1 Devuélvanme mis truenos decía antes
- 2 el ogro persiguiendo estrellas mágicas
- 3 En recuerdo de tiempos donde niños-reyes
- 4 bordaban al infinito estaciones patéticas
- 5 nace el silencio de un poema loco de amor

Poema 8 <i>Silence / Silencio</i>	Comportamiento	Comentarios	
Conflictos inherentes a la poesía			
Título	Traducción literal	Sí.	
Métrica	Tipo de verso en el original	Alejandrinos franceses.	
	Tipo de verso en la traducción	No se logra una métrica perfecta, los versos van de 12 a 14 sílabas.	
	Reducción	Plural a singular	No.
		Omisión	En el cuarto verso se omite el adjetivo demostrativo <i>ces</i> y la partícula aclarativa <i>là</i> , lo que podría quitarle el sentido lejano al tiempo, pero se transforma a plural, para que siga siendo, de cierta forma, indefinido. También en el cuarto verso, se omite el artículo definido <i>les</i> , que determina a “niños-reyes” para acortarlo.
	Sinónimo más corto	No.	
Literalidad	No.		
Rima	Se respeta la rima	Cambio sintáctico	No.
		Cambio léxico	Se respeta la rima cruzada ABAB del original. En la rima en A se tuvo que tomar una decisión, pues había la opción de poner “antaño” en el primer verso, pero para rimarlos se tenía que cambiar “niños-reyes” por “reyes-niños” y se perdía el sarcasmo del original. Por eso al final se optó por “antes” en el primer verso y se rimó con “niños-reyes”. En la rima en B no hubo mayor problema porque, de manera literal, “mágicas” y “patéticas”, también riman en español.
	No se privilegia la rima	No.	
Asonancia y aliteración	Sonidos cercanos	Sí.	
	Sonidos distintos	No.	
Tiempos gramaticales	Mismo tiempo gramatical	En el primer verso, se deja el imperativo de “devolver” dirigido a la segunda persona del plural.	
	Cambio de tiempo gramatical	En el segundo verso se utiliza el gerundio del verbo “perseguir” para traducir <i>à la poursuite</i> . Éste le confiere un aspecto de movilidad al verbo, que tiene coherencia con su significado (Para los usos del gerundio ver María Moliner, <i>Diccionario de uso del español</i> , Gredos, 3era. ed. (2 vols.), 2007, p. 3164.).	
Género de	Se respeta el género	Se optó por “truenos” en vez de “tormentas” para traducir <i>orages</i> , pues es masculino y es más	

sustantivos			corto.
	Se cambia el género		No.
Conflictos relacionados con la poética de Bouanani			
Repetición de frases (la memoria)	Número de verso	Se respeta la repetición	No aplica.
Terminología no poética (la letra)	Existencia de términos no poéticos		No.
	Traducción literal		No aplica.
Oralidad (la tradición)	Se respeta la oralidad (syntaxis)		Sí.
	Cambio sintáctico		No.
Puntuación y mayúsculas	Puntuación		Traducción literal.
	Mayúsculas		Traducción literal.

III.3.9 “Paysages” / “Paisajes”

Paysages

- 1 Nous portons en nous tous le même corps vieilli
- 2 avec ses collines ses jardins son pays
- 3 Notre ciel redécompose les paysages
- 4 la mort n’y laisse aucun repère aucun sillage
- 5 les routes s’effacent quand vers les horizons
- 6 nous marchons pour voir encore les frondaisons
- 7 que nos arbres et nos vergers avaient promises
- 8 les petits que nous étions portés par la brise
- 9 ne reviennent jamais Le soleil ce chiffon
- 10 que les mémoires malades font et défont
- 11 et toute cette géographie que j’expose
- 12 ne me dit plus grand-chose.

Paisajes

- 1 Nosotros todos hemos envejecido
- 2 nuestras colinas jardines país tenido
- 3 El cielo compone de nuevo paisajes
- 4 la muerte no deja ni trazo ni señales
- 5 las calles se borran cuando a los horizontes
- 6 caminamos para ver aún los espesores
- 7 que nuestros árboles y jardines habían jurado
- 8 los niños que éramos por la brisa llevados
- 9 no regresan jamás El sol ese trapo
- 10 que las memorias enfermas hacen y deshacen
- 11 y esta geografía que expongo toda
- 12 ya no me dice más gran cosa.

Poema 9 <i>Paysages / Paisajes</i>	Comportamiento		Comentarios
Conflictos inherentes a la poesía			
Título	Traducción literal		Sí (Se respeta el plural).
Métrica	Tipo de verso en el original		Alejandrinos franceses.
	Tipo de verso en la traducción		Versos de entre 10 y 14 sílabas. La mayoría tienen 12. Fue imposible respetar la métrica debido al alargamiento de los versos.
	Reducción	Plural a singular	No.
		Omisión	En el quinto sólo se cambió <i>routes</i> por “calles”, que de manera literal eran “carreteras”. Esto porque la opción literal, además de ser larga, era prosaica. Por otro lado, se omitió la preposición “hacia” por su longitud y se optó por “a”, que también da la idea de direccionalidad y es más corto.
		Sinónimo más corto	En el octavo verso se decide poner “niños” en vez de “pequeños” porque es más corto.
	Literalidad		El primer elemento que resalta dentro del poema es el empleo de la primera persona del plural, lo cual es un desafío, pues “Nosotros” es mucho más largo que <i>nous</i> . Sin embargo, se dejó en la versión porque se considera indispensable. Así, se omiten algunos matices como <i>en nous tous</i> , en el primer verso.
Rima	Se respeta la rima	Cambio sintáctico	<ul style="list-style-type: none"> ▪ En el primer verso se cambió el sustantivo <i>corps vieilli</i> por “hemos envejecido”, explicitando el contenido, pero posibilitando la rima con las vocales “i” y “o” con “tenido” en el segundo verso, para tratar de rescatar los sonidos del original. ▪ En el onceavo verso se cambió de lugar el adjetivo “toda” para privilegiar la rima, aunque esto modifique un poco el significado.
		Cambio léxico	<ul style="list-style-type: none"> ▪ En el sexto verso se cambió <i>frondaisons</i> por “espesores” para hacer rima con “horizontes”. ▪ El séptimo fue complicado: primero, sólo se puso un adjetivo posesivo para los dos elementos; después, se optó por terminar el verso con el participio pasado de “jurar”, pues puede rimar con el participio pasado de “llevar” en el siguiente verso. Se consideró que “jurar” y “prometer” tienen acepciones parecidas e incluso pueden pasar como sinónimos.
	No se privilegia la rima		Sí.

Asonancia y aliteración	Sonidos cercanos		Sí.
	Sonidos distintos		No.
Tiempos gramaticales	Mismo tiempo gramatical		Sí.
	Cambio de tiempo gramatical		No.
Género de sustantivos	Se respeta el género		Sí.
	Se cambia el género		No.
Conflictos relacionados con la poética de Bouanani			
Repetición de frases (la memoria)	Número de verso	Se respeta la repetición	Finalmente, el doceavo verso retoma la estructura del verso que se repite en <i>Cette page...</i> con “ya no... más”.
	12	Sí	
Terminología no poética (la letra)	Existencia de términos no poéticos		No.
	Traducción literal		No aplica.
Oralidad (la tradición)	Se respeta la oralidad (sintaxis)		Sí.
	Cambio sintáctico		En el segundo verso se cambió el agente de posesión, del cuerpo a la persona, y se utilizó el adjetivo posesivo para la primera persona del plural, en vez de la tercera del singular.
Puntuación y mayúsculas	Puntuación		Traducción literal.
	Mayúsculas		Traducción literal.

IV. HACIA UN COMPORTAMIENTO TRADUCTOR CREATIVO

A continuación se presentan, con la ayuda de cuadros y gráficas, el número de incidencias para cada aspecto que se consideró en el cuadro de comentarios de los nueve poemas. Esto con el fin de llegar a un análisis de posibilidades de comportamiento traductor dentro del contexto de este estudio. Estos resultados son tan sólo una reflexión de las muchas que se necesitarían para llegar a alguna ley. Sin embargo, se podrá ver cómo, entre las diversas soluciones a los conflictos, hay alguna más aceptada o utilizada que otra: "la norma"; mientras que también hay algunas en donde las soluciones se consideran más bien excepciones. En este vaivén de aceptabilidad y adecuación, es necesario regresar a la *creatividad*, propuesta en el primer capítulo, como posibilidad para aceptar todas las soluciones, siempre y cuando tengan una justificación y sin olvidar que hay algunas más recurrentes que otras. Sirva pues este apartado para ilustrar de manera tangible y ordenada el proceso y las decisiones de traducción, y para crear un primer acercamiento a un comportamiento traductor *creativo*.

IV.1 Conflictos de traducción inherentes a la poesía

IV.1.1 Títulos

En este aspecto decidí hacer un cuadro comparativo entre original y traducción, ya que los títulos son por completo determinantes en *Territoires de l'instant*.

Poema	Título en francés	Traducción en español	Literalidad
Título del poemario	<i>Territoires de l'instant</i>	Territorios del instante	Sí
Poema 1	<i>Cette page...</i>	Esta página...	Sí
Apartado 1	<i>Voyages</i>	Viajes	Sí
Poema 2	<i>Géographies</i>	Geografías	Sí
Apartado 2	<i>Le Sud</i>	El Sur	Sí
Poema 3	<i>Sans titre</i>	Sin título	No aplica
Apartado 3	<i>Ruelles</i>	Callejuelas	No

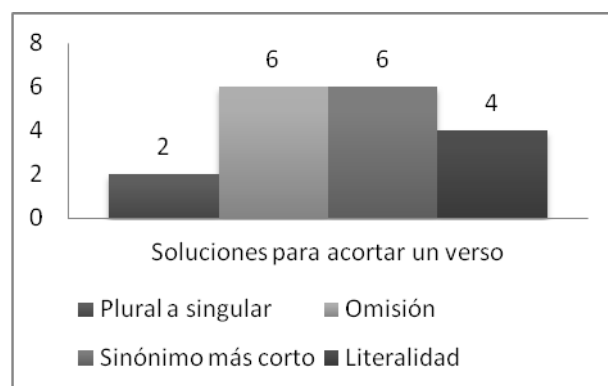
Poema 4	<i>Sans titre</i>	Sin título	No aplica
Apartado 4	<i>Intérieurs</i>	Interiores	Sí
Poema 5	<i>Lecture</i>	Lectura	Sí
Apartado 5	<i>La Mer et le fleuve</i>	La Mar y el río	Sí
Poema 6	<i>Sans titre</i>	Sin título	No aplica
Apartado 6	<i>Place Jemaâ El Fna</i>	Plaza Jemaâ El Fna	Sí
Poema 7	<i>Sans titre</i>	Sin título	No aplica
Apartado 7	<i>Fêtes</i>	Fiestas	Sí
Poema 8	<i>Silence</i>	Silencio	Sí
Apartado 8	<i>Portraits</i>	Retratos	Sí
Poema 9	<i>Paysages</i>	Paisajes	Sí
Total de poemas en los que se presenta este conflicto: 14/18			
Total de recurrencias a la literalidad:	13/14		

Se puede observar que sólo hay una traducción "No literal". Se considera así porque el término en español no retoma de manera exacta todas las connotaciones del original, aunque se acerca. El resto están traducidos de la manera más literal posible, por lo que se podría deducir que éste es el comportamiento más esperado o/y posible.

IV.1.2 Métrica

La Métrica es uno de los aspectos más difíciles de respetar cuando se traduce un poema del francés al español, de hecho, no se pudo hacer en ningún poema más que en el verso libre. En efecto, el alargamiento de los versos, consecuencia común de la traducción francés-español, obliga a encontrar otras maneras de reproducir el ritmo. Así, se podría decir que el comportamiento más esperado podría ser un esfuerzo del traductor por mover elementos dentro del poema para acortar lo más posible el verso, al mismo tiempo que intenta no perder la naturalidad de los otros elementos que lo conforman.

Poema	Soluciones para acortar un verso			Literalidad
	Plural a singular	Omisión	Sinónimo más corto	
Poema 1		X		X
Poema 2	X	X		X
Poema 3			X	
Poema 4	X		X	
Poema 5			X	X
Poema 6		X	X	
Poema 7		X	X	
Poema 8		X		
Poema 9		X	X	X
Total de poemas en los que se presenta este conflicto: 9				
Total de recurrencias a esta solución:	2/9	6/9	6/9	4/9

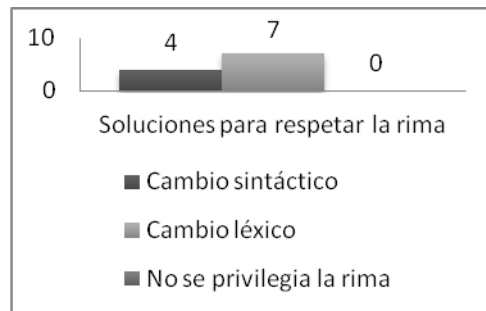


Se pueden observar las diferentes soluciones que se tomaron para acortar los versos. En definitiva, éstas no son exhaustivas, pero son las más representativas. La omisión y los sinónimos más cortos presentan el mayor número de incidencias. La literalidad, a pesar del alargamiento, no se queda atrás, y el cambio de plural a singular es una posibilidad menos utilizada, tal vez porque cambia más el significado del poema que las otras.

IV.1.3 Rima

Según lo que se puede observar aquí, siempre se buscó conservar la rima en los siete de los nueve poemas en que se presentó dentro del corpus. Hubo que hacer cambios léxicos en todos los poemas, por lo que podría esperarse que este fuera el comportamiento más recurrente, aunque también se acudió a cambios sintácticos en menor medida.

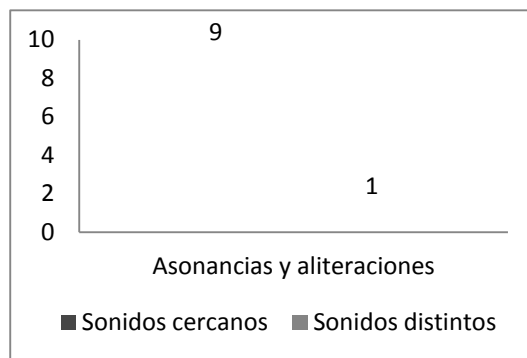
Poema	Soluciones para respetar la rima		Se opta por no privilegiar la rima
	Cambio sintáctico	Cambio léxico	
Poema 1	NA	NA	NA
Poema 2		X	
Poema 3	NA	NA	NA
Poema 4	X	X	
Poema 5		X	
Poema 6	X	X	
Poema 7	X	X	
Poema 8		X	
Poema 9	X	X	
Total de poemas en los que se presenta este conflicto: 7			
Total de recurrencias a esta solución:	4/7	7/7	0/7



IV.1.4 Asonancias y aliteraciones

Muy relacionadas con la rima, también se privilegiaron las asonancias y aliteraciones durante toda la traducción. El comportamiento más esperado podría ser su reproducción con ayuda de sonidos cercanos al original, que tal vez no sean exactamente iguales pero causen un efecto parecido. Se puede observar que hubo una vez en la que se recurrió a sonidos distintos. Esto fue porque se decidió traducir de forma literal. Así, se puede observar que aunque siempre se busca preservar la fonética de un poema, pues lo caracteriza en gran medida, en ocasiones se podría perder por privilegiar otros aspectos como la literalidad de un significado. En efecto, la decisión en el poema siete podría ser vista como una sanción negativa.

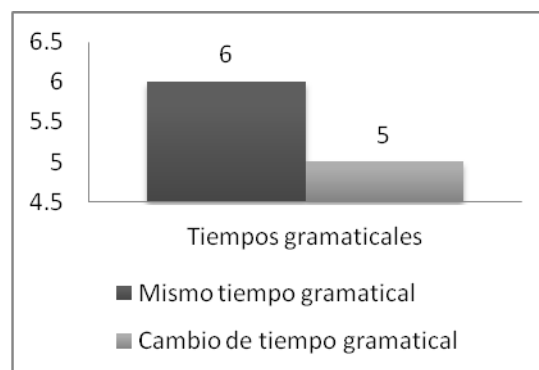
Poema	Sonidos cercanos	Sonidos distintos
Poema 1	X	
Poema 2	X	
Poema 3	X	
Poema 4	X	
Poema 5	X	
Poema 6	X	
Poema 7	X	X
Poema 8	X	
Poema 9	X	
Total de poemas en los que se presenta este conflicto: 9		
Total de recurrencias a esta solución:	9/9	1/9



IV.1.5 Tiempos gramaticales

Los tiempos gramaticales tienen empleos tanto parecidos como distintos cuando se hace una comparación entre lenguas. Así, las posibilidades de cambiarlos o dejarlos con el equivalente más cercano en una traducción tienden a ser casi iguales. Es decir, no hay una norma más aceptada. Tal vez se podría pensar que es mejor dejar la equivalencia más próxima, pero también es posible que el cambio sea más beneficioso.

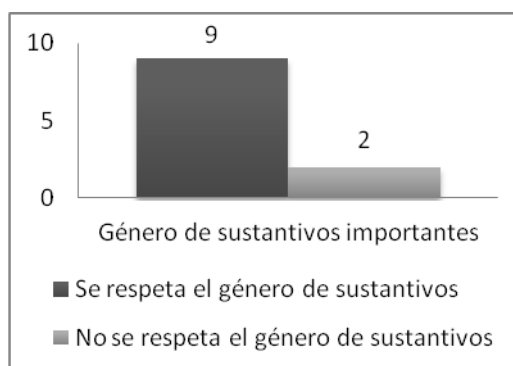
Poema	Mismo tiempo gramatical	Cambio de tiempo gramatical
Poema 1		X
Poema 2	X	X
Poema 3		X
Poema 4	X	
Poema 5	X	
Poema 6	X	
Poema 7		X
Poema 8	X	X
Poema 9	X	
Total de poemas en los que se presenta este conflicto: 9		
Total de recurrencias a esta solución:	6/9	5/9



IV.1.6 Género de sustantivos importantes

Para encontrar los sustantivos clave dentro de un poema se necesita realizar su análisis literario. Una vez encontrados, el comportamiento esperado, según estos datos, es que se busque siempre respetar su género. Las dos ocasiones en que no se logró, fue porque la traducción literal se consideró más importante que el género del sustantivo. Es decir, un sinónimo no abarcaba los matices que se querían reproducir.

Poema	Se respeta el género de sustantivos	No se respeta el género de sustantivos
Poema 1	X	
Poema 2	X	X
Poema 3	X	
Poema 4	X	
Poema 5	X	
Poema 6	X	
Poema 7	X	X
Poema 8	X	
Poema 9	X	
Total de poemas en los que se presenta este conflicto: 9		
Número de recurrencias:	9/9	2/9



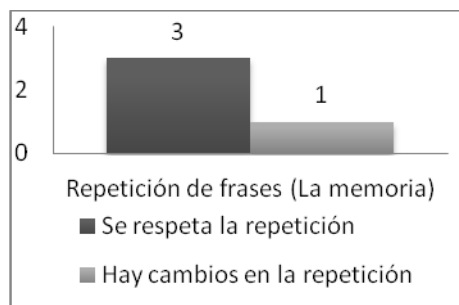
IV.2 Conflictos de traducción relacionados con la poética de Bouanani

IV.2.1 Repetición de frases

Aunque sólo se presenta en tres poemas del corpus, es una constante en todo el poemario. Tanto, que siendo una característica no inherente *per se* a la poesía, tiene tres incidencias. El comportamiento usual sería también buscar siempre la repetición para abarcar por completo esta parte de la poética del autor. Sin embargo, hubo un caso en donde se hicieron cambios en la repetición para darle los matices que, en francés, se podían expresar sin cambiar la frase. Este recurso formó parte de la norma inicial creativa, pues no se ignoró la repetición,

sino que se cambió el conector lógico dentro de la frase para que el lector hispano pudiera captar los matices del original.

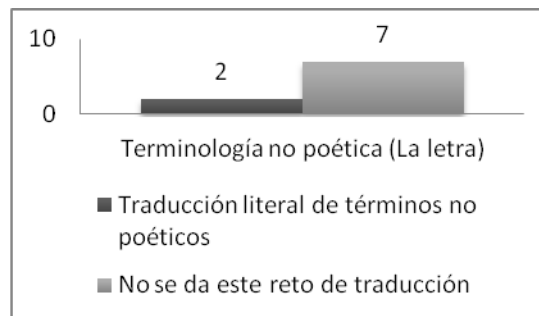
Poema	Se respeta la repetición	Hay cambios en la repetición
Poema 1	X	X
Poema 2	NA	NA
Poema 3	NA	NA
Poema 4	X	
Poema 5	NA	NA
Poema 6	NA	NA
Poema 7	NA	NA
Poema 8	NA	NA
Poema 9	X	
Total de poemas en los que se presenta este conflicto: 3		
Total de recurrencias a esta solución:	3/3	1/3



IV.2.2 Terminología no poética

Como la repetición de frases, hay relativamente pocas incidencias de este elemento dentro del corpus, pero son suficientes para indicar que se pueden encontrar más en la obra del autor. En los dos poemas en que se presenta los términos se reprodujeron de manera literal.

Poema	Traducción literal de términos no poéticos
Poema 1	NA
Poema 2	X
Poema 3	NA
Poema 4	NA
Poema 5	NA
Poema 6	NA
Poema 7	X
Poema 8	NA
Poema 9	NA
Total de poemas en los que se presenta este conflicto: 2	
Total de recurrencias a esta solución:	2/2

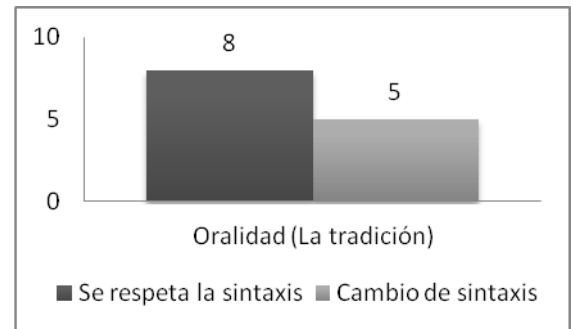


Se podría deducir que el comportamiento esperado sería el respeto de los términos, sin importar su longitud, que es muchas veces la dificultad que conllevan.

IV.2.3 Oralidad

La sintaxis de Bouanani privilegia la oralidad. Sin embargo, como al traducir se quiere reproducir varios elementos de un poema, hay veces que se debe cambiar la sintaxis. En los datos que se muestran a continuación se puede ver cómo el comportamiento esperado sería que hubiera un esfuerzo por conservar la sintaxis, aun cuando hay numerosas ocasiones en que es imposible. Esto acarrearía una sanción en este nivel, pero una ganancia en el otro elemento que se privilegia, como la rima o la métrica.

Poema	Se respeta la sintaxis	Cambio de sintaxis
Poema 1	X	
Poema 2	X	X
Poema 3	X	
Poema 4	X	X
Poema 5	X	
Poema 6	X	X
Poema 7		X
Poema 8	X	
Poema 9	X	X
Total de poemas en los que se presenta este conflicto: 9		
Total de recurrencias a esta solución:	8/9	5/9

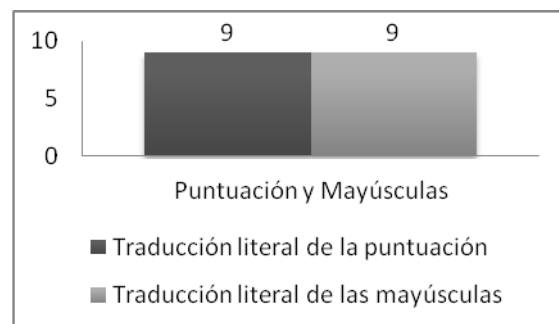


IV.2.4 Puntuación y mayúsculas

Este es el elemento más constante en la poética de Bouanani ya que se presenta en todos los poemas del corpus. Bouanani utiliza de manera constante la puntuación y las mayúsculas para marcar la importancia de la letra. Por lo tanto, el comportamiento esperado sería un respeto total de este estilo, cosa que se logra en las versiones. No se encontró ningún

momento en que no se justificara. De todos los elementos que se proponen, es el que más podría acercarse a una norma de comportamiento.

Poema	Traducción literal de la puntuación	Traducción literal de las mayúsculas
Poema 1	X	X
Poema 2	X	X
Poema 3	X	X
Poema 4	X	X
Poema 5	X	X
Poema 6	X	X
Poema 7	X	X
Poema 8	X	X
Poema 9	X	X
Total de poemas en los que se presenta este conflicto: 9		
Total de recurrencias a esta solución:	9/9	9/9



IV.3 Gráfica y análisis de recurrencias de todos los conflictos propuestos

A continuación se presenta, con fines ilustrativos, la gráfica en la que se ven las incidencias de cada conflicto dentro del corpus. Se puede observar que dos de las cuatro relacionadas con la poética de Bouanani son menos recurrentes, pero el hecho de que aparezcan es ya señal de su estilo. Se puede notar también a partir de esta gráfica la diversidad de estructuras que Bouanani emplea en sus poemas, pues sólo en siete hay rima.



CONCLUSIONES

En este trabajo, práctica y teoría se unen para presentar la primera traducción que se ha hecho de la obra de Ahmed Bouanani. Aunque el corpus sólo representa un breve fragmento de su obra, se pudo constatar que el autor es un artista preocupado por plasmar en sus textos las preocupaciones y obsesiones del hombre contemporáneo. La recurrencia al pasado gracias a la memoria es el arma con la que defiende la tradición en todos sus relatos. Al reivindicar la escritura deja entrever su intertextualidad y sobre todo su formación en múltiples disciplinas. Por lo tanto, darlo a conocer a través de la traducción de su poesía debe servir sólo como base para futuros estudios y posibles traducciones. Su estilo fue determinante para crear una versión en español que diese cuenta del: author's linguistic style [...], not only in a particular work, but also in terms of [his] poetics as reflected in [his] works generally, that is to say [his] method or artistic view. In addition to the linguistic potential of the particular language, the current stage of evolution of the receiving culture and its needs should also be accounted for.⁵⁸

Así, para traducir se tomó en cuenta la poética de Bouanani, además de las características de las lenguas fuente y meta. El paso del francés al español se nota en varios aspectos como la longitud de los versos y algunas rimas no logradas, entre otros. La traducción en general y la de poesía en particular es una empresa que conlleva dificultades. Desafortunadamente, las pérdidas son inevitables. A pesar de esto, se considera que la traducción de los poemas de Bouanani está bien fundamentada. Durante la realización de esta tesis, se encontró que el trabajo previo a una traducción es la base de una propuesta de

⁵⁸ Levý, Jiří, *The art of translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011, p. 299.

versión. Para este estudio se hizo un análisis exhaustivo de contexto y texto, pero se debe reconocer que en el día a día el tiempo es factor clave para un traductor. Con la poesía, por su carácter subjetivo, y con todo texto lo esencial es ser consciente de la importancia de un análisis previo a la traducción.

Este trabajo partió de la idea de que se puede establecer un comportamiento traductor si se define una “norma inicial”, término de Gideon Toury. Al final, se ha comprobado que encontrar un comportamiento sistemático es imposible, pero sí se puede llegar a un comportamiento esperado si se toman en cuenta las recurrencias de los conflictos de traducción. El concepto de “norma” se propuso como una manera de reflexionar sobre el contexto (función, proceso) que lleva a lograr un producto, es decir, una traducción. Se ha encontrado que, en efecto, establecer una norma inicial ayuda a ser coherente con las decisiones de traducción.

No obstante, se ha visto que la norma inicial creativa que rige la versión de los poemas es, ante todo, flexible. La creatividad permite justificar casi cualquier comportamiento. Al ser tan cambiante, se concluyó que hizo falta definir la norma inicial de forma más extensa para poder delimitarla de mejor manera. Las normas ayudan a definir límites y éstos, a su vez, ayudan a justificar las elecciones de traducción. Formularlas de manera correcta constituye un reto pero también asegura la coherencia de una versión.

La presentación gráfica que se hizo sobre los conflictos de traducción y los comportamientos esperados busca ser una pauta para que los nuevos traductores y traductólogos puedan analizar cada paso de su trabajo, desde la reflexión inicial sobre un texto, hasta su análisis, traducción y eventual revisión.

Finalmente, la traducción pudo cumplir con los dos objetivos que se buscaron desde el inicio. Por un lado, es objeto de un estudio académico y, por el otro, puede leerse fuera de ese contexto para apreciar estrictamente su valor literario.

Después de un acercamiento de la cultura marroquí y mexicana gracias a los poemas de Ahmed Bouanani, se demuestra una vez más que la traducción es un espacio de intercambio en donde, al reivindicar textos de calidad, se generan nuevas relaciones de identidad.

BIBLIOGRAFIA

Obra de Bouanani

Bouanani, Ahmed y Daoud Aoulad Syad, *Territoires de l'instant*, Aubenas d'Ardèche, La Croisée des Chemins, 2000.

Bouanani, Ahmed, *Les Persiennes*, París, Stouky, 1980.

---, *Photogrammes*, Lézignan-Corbières, Avant-Quart, 1989

---, *L'hôpital*, París, Verdier, 2012.

Artículos de la revista Souffles

Bouanani, Ahmed *et al.*, « Débat », *Souffles*, núm. 2, 1966a, pp. 28-37. En línea:
<http://clicnet.swarthmore.edu/souffles/s2/11.html>

Bouanani, Ahmed, “Textus”, *Souffles*, núm. 2, 1966b, pp. 11-12. En línea:
<http://clicnet.swarthmore.edu/souffles/s2/4.html>

---, “Introduction à la poésie populaire marocaine”, *Souffles*, núm. 3, 1966c, pp. 3-9. En línea : <http://clicnet.swarthmore.edu/souffles/s3/1.html>

---, “Au pays de la mémoire (extrait des *Chroniques de la maison aux persiennes*)”, *Souffles*, núm. 4, 1966d, pp. 19-24. En línea:
<http://clicnet.swarthmore.edu/souffles/s4/4.html>

---, “Pour une étude de la littérature populaire marocaine”, *Souffles*, núm. 5, 1967a, pp. 34-39. En línea : <http://clicnet.swarthmore.edu/souffles/s5/10.html>

---, “L'analphabète : histoire”, *Souffles*, núm. 6, 1967b, pp. 23- 27. En línea:
<http://clicnet.swarthmore.edu/souffles/s6/6.html>

- , “Misère de la pensée”, *Jeu de Paume. Le magazine*, 1995a. En línea :
<http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/08/misere-de-la-pensee-la-poesie-du-cinema-et-limaginaire-deux-textes-inedits-dahmed-bouanani-fren/>
- , “La poésie du cinéma et de l’imaginaire”, *Jeu de Paume. Le magazine*, 1995b. En línea : <http://lemagazine.jeudepaume.org/2012/08/misere-de-la-pensee-la-poesie-du-cinema-et-limaginaire-deux-textes-inedits-dahmed-bouanani-fren/>

Referencias teóricas

- Akalay, Aïcha, “Portrait. Le sang d’un poète”, *TelQuel Online*. En línea:
http://www.telquel-online.com/archives/435-436/mage_culture2_435.shtml
- Borges, Jorge Luis, “La música de las palabras y la traducción”, *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001, 75-95.
- Cooper, William, “Translating Goethe’s poems”, *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 27, núm. 4, 1928, 470- 485.
- Ducrot, Oswald y Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1999.
- Eco, Humberto, *Decir casi lo mismo*, México, Lumen, 2008.
- Hermans, Théo, “Introduction: Translation Studies and a New Paradigm”, en Théo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres y Sydney, Croom Helm, 1985, pp. 7-15.
- Holmes, James S., “Poem and metapoem: Poetry from Dutch to English”, en *Translated! Papers on literary translation and translation studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988, pp. 9-22.

- Jakobson, Roman, “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, en *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975, pp. 67-77.
- Lefevere, André y Susan Bassnett, “Introduction. Where are we in Translation Studies?” en *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Londres, Routledge, 2004, pp. 2-11.
- Levý, Jiří, *The art of translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011.
- Mathews, Jacob, “Third Thoughts on Translating Poetry”, R. Brower (ed.) *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 67–77.
- , “Baudelaire in English”, en *The Sewanee Review*, vol. 57, núm. 2, 1949, pp. 292-303.
- Mehrez, Samia, “Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text” en Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres, Routledge, 1992, p. 123.
- Nida, Eugene y William D. Reymann, *Meaning across cultures*, Michigan, Orbis, 1981.
- , “Principles of Correspondance” en Lawrence Venuti (ed.), *Translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2004, 126-140.
- Osers, Ewald, “Some Aspects of Translation of Poetry”, en *Meta: Translators Journal*, vol.23, núm.1, 1978, pp. 7-19.
- Paz, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- Reyes, Alfonso, “De la traducción”, *Obras Completas*, vol. XIV, México, FCE, 1997, 142-156.
- Riffaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, trad. Jean-Jacques Thomas, París, Seuil, 1983.

Schleiermacher, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2000, pp. 224-235.

Segovia, Tomás, *Miradas al lenguaje*, México, El Colegio de México, 2007.

Toury, Gideon, *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá. Metodología de la investigación en Estudios de Traducción*, Madrid, Cátedra, 2004.

---, "The nature and role of norms in translation" en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres y Nueva York, 2000, pp. 198-211.

Venuti, Lawrence, *The translator's invisibility. A history of translation*, Londres, Routledge, 1995.

Wolf, Michaela, "The third space in postcolonial representation" en Sherry Simon y Paul St. Pierre (eds.), *Changing the terms: Translating in the Postcolonial Era*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2000.

Material de consulta

Larousse, *Diccionario Francés Larousse*, s.f. En línea:

<http://www.larousse.com/es/diccionarios/frances-monolingue>.

Moliner, María, *Diccionario del uso del español*, Gredos, 3era. ed. (2 vols.), 2007.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, s.f. En línea:

<http://rae.es/rae.html>.