

Bajo el puente: escucha y traducción de Apollinaire

M^a VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca

Résumé:

“Le Pont Mirabeau” est un noyau dynamique dans la pluralité des ponts, de perspectives et de lectures dans la poétique d’Apollinaire. La peinture (le cubisme), la poésie (le symbolisme et le surréalisme), et la musique (la chanson populaire) structurent cette approche qui va du regard à l’écoute et qui passe par “l’énergie imitative” de leurs traductions.

Mots-clé:

Apollinaire, “Le Pont Mirabeau”, Traduction, Poésie, Peinture.

Abstract:

“Le Pont Mirabeau” functions as a dynamic centre in the plurality of perspectives and readings in Apollinaire’s poetics. Painting (Cubism), poetry (Symbolism and Surrealism), and music (folk songs) structure this analysis which moves from looking to listening, passing through “l’énergie imitative” of his translations.

Key-Words:

Apollinaire, “Le Pont Mirabeau”, Translation, Poetry, Painting.

Muchos son los puentes, puentes de París, frontera visual y sonora, que estructuran los poemas de Apollinaire. El más conocido y el más cantado, “Le Pont Mirabeau”, podrá entenderse como un centro esencial y dinámico en esta pluralidad de puentes, de miradas y lecturas.

En *Méditations Esthétiques*, Apollinaire descubre la importancia del componente arquitectónico de la pintura moderna. Picasso, Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Marcel Duchamp, practican un arte de creación, y no de imitación como la antigua pintura, en el que la verosimilitud ya no tiene ninguna importancia, y en el que el arte de la concepción tiende a elevarse hasta la creación, “en su representación de la realidad-concebida o de la realidad-creada, el pintor puede aparentar las tres dimensiones, puede por así decirlo, cubiquear” (Apollinaire 1994: 30).

La nueva mirada de los pintores y escultores (el encuentro con Picasso en 1905 es fundamental) marca su modo de ver y la concepción del espacio en su poesía y en su pro-

sa. Sus poemas, tejidos con imágenes superpuestas se estructuran en planos y dibujan una geometría. Es en *Calligrammes* donde Apollinaire abandona los recintos más comunes. Las formas surgen de una motivación concreta y subjetiva, y se convierten en el molde del verso y de la palabra. No sorprende la técnica; esta modernidad ya es clásica¹, sino la adecuación a la nueva estética: “La escritura ideográfica de los caligramas posee afinidades plásticas, y el poema así concebido tiende a ser un objeto lírico, del mismo modo que el cuadro cubista aspira a ser un objeto plástico” (Torre 1946: 48).

Aunque más evidente en *Calligrammes*, objetos líricos y plásticos explícitos, geometrías de lo concreto y de la sorpresa, el trabajo arquitectónico dirige también el nacimiento de todos sus poemas.

Abstracción, geometrismo y sorpresa son las constantes de la estética cubista. La importancia que Apollinaire concede a “la sorpresa”, lo convierte en destacado precursor de los surrealistas². Pero Apollinaire no es nunca completamente abstracto, sus arquitecturas parten de un elemento concreto, de un espacio conocido, exterior, y al mismo tiempo profundamente suyo, parte de su historia y de su memoria. París, la Tour Eiffel, los puentes del Sena, son los lugares del encuentro en el mapa físico y conceptual de su memoria. Las etapas que estructuran la marcha y los recuerdos: espacio y tiempo dobles. La geometría nunca deshumaniza sus poemas; construir una estructura no significa necesariamente imponer una distancia o un alivio. La huella del “yo”, antropomorfismo obligado, permanece siempre³.

Ramón Gómez de la Serna, que escribe el prólogo a la primera obra de Apollinaire traducida en español, *Il y a*, habla de un poeta atado a la tierra, inteligente, imaginativo, que sentía cuanto pensaba. Comprendía que escribir era contar, y a su “modernismo” se unía la sombra de los relatos de la Edad Media que tanto apreciaba:

Au lieu de rechercher le ton rare, prestigieux, le terme qui éclate seul, bref tout ce qui défile le cliché, donnant à la prose et au vers l'aspect d'une langue créée par le poète, Apollinaire voulut remplir son œuvre de phrases courantes, des épithètes usées jusqu'à paraître un peu abîmées, des mots qu'emploient constamment les journalistes. C'est ensuite qu'il entreprend le jeu difficile d'harmoniser tout cet ensemble de choses concrètes et vives. (Gómez de la Serna 1949: 22)

Es una cierta unión de clasicismo, tradición y modernidad, la que otorga a las obras de Apollinaire el carácter de “collage” que también lo acerca al cubismo. Comparten el in-

1 « Le calligramme avant Mallarmé et Apollinaire était plutôt qu'une œuvre d'art, un moyen de communication plus explicite tendant à évoquer par l'image une redondance du message. Rapport métaphorique entre image et sens ? Le calligramme moderne est considéré comme une œuvre d'art puisqu'il est la fusion de l'art poétique et de l'art plastique ; rapport métonymique entre l'image et le sens » (Mosher 1990: 5).

2 “Según Jean Cocteau: Apollinaire fue uno de los primeros que desdénaron el lirismo puramente imaginativo y la analogía. Buscó un equilibrio entre los dos excesos. Adoptaba el menor detalle al alcance de su mano, transportándolo a un medio distinto, donde inviste un aspecto inesperado sin perder nada de su fuerza objetiva” (Torre, 1946: 41).

3 “Así acontece con su mejor pieza lírica, el poema “Zone”, de formal estructura pareja a un cuadro picassiano por la superposición e interpretación de planos distintos, lejanos en el tiempo, pero que en el fondo, por su fondo último, autobiográfico, es sólo un largo trémolo desgarrado y humanísimo” (Torre 1946: 70).

terés y el esfuerzo por conseguir la “simultaneidad”⁴, eso que Apollinaire llamará “la cuarta dimensión”: la eventual presencia del tiempo en el espacio pictórico, y que realmente sólo él conseguirá en la geometría móvil del ritmo de sus poemas.

En el cuadro, las partes del motivo se dispersan sobre el plano. Esta arquitectura es retóricamente una metonimia sencilla cuando se trata de los objetos que componen una naturaleza muerta, mucho más complicada cuando entra en ella la figura humana. Los poemas de Apollinaire conjugan esta belleza visual con la narración que es tiempo vivido y expresión simbólica del yo. Ciertamente hay diferencias y diferentes posibilidades de realización de un deseo común, pero la complicidad literaria y artística⁵ es la mejor levadura para tantos logros. Es el interés de Picasso por la literatura moderna, las experiencias de los poetas del Bateau-Lavoir, que fijan una nueva actitud frente al lenguaje, los mismos criterios antiacadémicos, el profundo respeto del trabajo artístico, y el espíritu lúdico, el humor, la invención. A veces este diálogo parece concretarse. Los dibujos de Picasso, las maquetas de alambre que Apollinaire veía en su taller (la escultura como estructura transparente) han podido influir u orientar la concepción de algunos de sus poemas⁶.

Sin embargo, el tiempo de esta simultaneidad es también el tiempo de la voz y de la música. Es ritmo oral. Vinculado a lo cotidiano, a la experiencia presente y a la memoria de la tradición; al collage visual de las formas se asocia el collage oral de los tiempos. La cuarta dimensión se multiplica, dinámica, sensorial, afectiva y cultural, de difícil traducción.

J. I. Velázquez (1997), en el capítulo que titula “Apollinaire y España”, señala la primera referencia del poeta en España: la publicación en *La Actualidad* (1914) de una traducción de “El Emigrante de Landor Road” realizada y presentada por V. García Calderón. También realizaron traducciones de algunos de sus poemas Díez-Canedo, Adolfo Salazar, Gómez Carrillo, Casino Asséns o Gómez de la Serna⁷.

Enfrentado a la traducción de *Calligrammes*, ofrece también una síntesis de los principales escollos:

- Los problemas que plantean los juegos fónicos: las asonancias, las rimas, los efectos rítmicos.

4 “Los historiadores del cubismo han hablado de la “simultaneidad”, es decir, de la pretensión de representar los objetos en tantos puntos de vista como sea posible (...) Son los “recursos” del lenguaje pictórico los que fundan la organización de la imagen, y el primero de ellos el plano pictórico (Bozal 1994: 106).

5 « La perspective simultanée constitue à la fois la correspondance la plus authentique entre la peinture cubiste et l'écriture d'Apollinaire et l'une des sources principales de l'engagement du poète comme défenseur de cette peinture » (Read 1995: 105).

6 Un estudio aparte merecería la composición del *Bestiaire* de Apollinaire y sus diferentes ilustraciones: las del propio Apollinaire, no publicadas (los animales parecen figuras de un hilo continuo de alambre), las de Dufy, o algunos caligramas. “La mandolina” de Apollinaire podría remitir a “La Guitarre” (1912), construcción metálica de Picasso.

7 En España Apollinaire fue reconocido tempranamente como la clave que contiene el conjunto de las experiencias de las vanguardias de comienzos del siglo. Después ha pasado por un injusto olvido. En la actualidad asistimos a un auténtico redescubrimiento de su obra (Velázquez 1997).

- Los problemas que plantean las disposiciones tipográficas, el uso de los espacios “blancos” o de los artificios caligramáticos.
- Los problemas que plantea el léxico: los juegos eruditos, la mezcla de registros, la ambigüedad fruto de la polisemia.
- La heterogeneidad de los referentes. La intertextualidad, las relaciones simbólicas, las redes imaginarias.

Ante estos retos, la labor del traductor no puede ser la de “normalizar” el texto con el pretexto de reducir el umbral de su eventual dificultad. La fidelidad al texto debe de ser la ley, sobre todo en el caso de un poeta que concentra buena parte de sus efectos en juegos de ambigüedades o en formulaciones sintácticas e imaginarias cuyo “écart” debe ser respetado: normalizar a Apollinaire supondría leer a otro poeta (Velázquez 1997: 56). Para traducir a Apollinaire, y a cualquier poeta, es necesario conocer sus obras anteriores y posteriores, y el contexto en el que estas surgieron.

Me propongo leer “Le Pont Mirabeau” en español. El poema más conocido de Apollinaire, central en la recepción de su obra completa, esencial en *Alcools*. Contexto y cotexto son igualmente importantes en la preparación de esta lectura⁸. En la valoración de ese contexto he considerado fundamental la relación que Apollinaire mantuvo con los artistas y los pintores de su tiempo, y la inspiración que las técnicas de estas artes pudieron dejar en la concepción de su obra. Pero, traducir poesía presenta una complejidad específica. Los problemas que J. I. Vázquez encuentra en la traducción de *Calligrammes*, son extensibles a todo poema pues están ligados a la complejidad del universo poético o de los recursos formales y estilísticos propios de cada poeta. Como señala Elena Sánchez Trigo (1995), el éxito de la traducción estriba en acertar en la recreación de un código poético equivalente en la lengua de llegada. Se trataría pues de acertar en la traducción de la intuición poética global; en esa traducción que exige, además de la competencia lingüística en las dos lenguas en juego, una lectura atenta del organismo verbal y visual que es el poema. Estas son las principales premisas del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de la Laguna⁹, que cifra el trabajo del traductor en tres fases:

1. Corrección lingüística, que supone una competencia alta en español y en la lengua original del poeta.
2. Traducción rigurosamente meditada.
3. Intuición estética, para captar la particular belleza del texto original en su inseparable fusión de emoción y lenguaje.

8 « Un texte fabrique des réseaux des isotopies qui sont autant de routes conduisant à la bonne interprétation [...] traduire ce texte dans une autre langue pose, à l'évidence de sérieux problèmes pour rendre les associations intertextuelles qu'il contient [...] La traduction passe alors par l'élaboration d'une nouvelle stratégie d'isotopies équivalentes » (Naro 1995: 31).

9 Este Taller se inició en 1995, y su modo de trabajar lo expone sintéticamente Andrés Sánchez Robayna. (Morales 2007: 112-117).

Teniendo también en cuenta las aportaciones de Anna-María Corredor Plaja (1995), en su explicación de las fases de la traducción, que completan las que acabo de señalar, y que parten de la consideración del texto literario como expresión de una subjetividad con intención de comunicarse produciendo un “efecto” sobre el lector, seguiré el siguiente orden en la lectura-traducción del poema “Le Pont Mirabeau”:

1. Comprensión del poema original. Volveré a leerlo, dialogando con el texto, sabiendo que he de reescribirlo, pero dando libertad a la intuición, interpretando los elementos extralingüísticos como indicios que facilitarán el acceso al sentido y al afecto, al “cosmos” del escritor; considerando la forma como parte del sentido.
2. Buscaré en español la expresión del texto para que éste reproduzca el mismo “efecto” que me causó la lectura del texto original. Para contar con alguna posibilidad de éxito, la forma del original, su arquitectura, debe de estar presente en mi mente, pues tengo que trabajar para conservar sus particularidades, el juego de los significantes, su dibujo y su canto.
3. Verificaré el “efecto” de la traducción en la nueva lectura propuesta. Compararé con otras lecturas, con otras traducciones. Intentaré poner en pie un método de trabajo que ayude a vencer el prejuicio, heredado de Jakobson, de “la poesía intraducible” por definición, y al mismo tiempo, esa idea de la traducción como equivalente de un problema matemático difícil pero de segura solución¹⁰.

La traducción de la poesía no es tarea imposible, pero tampoco es banal. La traducción de la poesía no es un problema sólo verbal y de solución única. Basta escuchar a los poetas traductores de poetas, para comprender que la poesía supone “l’apparition d’une morphologie et d’un système du monde qui ne se reproduiront jamais de manière identique et que le traducteur, s’il a conscience de la gravité de sa tâche a pour mission de redécouvrir et de restituer” (Esteban 1987: 34). Cada traducción es una nueva lectura, un “état stationnaire”, susceptible de modificación, propuesto a partir de ese estado no modificable que es el poema original.

LE PONT MIRABEAU

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Et nos amours

Faut-il qu’il m’en souvienne

La joie venait toujours après la peine

10 Si Jakobson habla de la poesía « intraducible par définition », y considera la traducción de la poesía como una « transposition créatrice », las razones que le llevan a ello son exclusivamente de carácter gramatical.

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante
L'amour s'en va
Comme la vie est lente
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

“Si j'étais professeur de chant –decía Francis Poulenc– j'obligerais mes élèves à lire attentivement les poèmes avant de travailler la mélodie” (Bellas 1964: 147). Miro el poema y un pequeño conjunto de volúmenes parejos, en equilibrio, se imponen en la página. Unas piezas maestras y concisas, como un eje, soportan otras en tensión horizontal y con aleros. El resultado, una columna con voladizos; esbelta porque los vacíos (blancos) separan los bloques (superpuestos en el aire) y los estilizan; fuerte, porque la horizontalidad domina.

Si hacemos abstracción del soporte, la página como superficie plana, “Le Pont Mirabeau” se eleva, la mirada lo recorre de arriba abajo, de abajo arriba, y los volúmenes inter-

medios, el refrán exacto a sí mismo, lo soporta y lo centra. “Le Pont Mirabeau” es un objeto pictórico; el equilibrio de sus volúmenes, no sin cierta osadía, hace de él una arquitectura clásica, una imagen de armonía.

Cuando ofrezca mi particular lectura, esto será lo primero que habré de tener en cuenta, la imagen visual que el poema como objeto proponía a la belleza.

Después, poco a poco, la mirada se aproxima y se precisa. Estos volúmenes presentan características concretas, formas, detalles que los destacan. Cada fórmula, cada palabra que se repite es también una forma que se repite exacta a sí misma, elemento plural y necesario en esta arquitectura. Como un caligrama, “Le Pont Mirabeau” propone varios puntos de partida, varios trayectos visuales. Las convenciones de nuestra cultura: el signo, el sentido, la linealidad de la lectura, se superan o se olvidan. La mirada gira alrededor del texto, se separa, se aproxima, se fija en los detalles..., y el sentido no deja de construirse¹¹. “Le Pont Mirabeau” es un caligrama sugerido, una forma plástica discreta, una “forme-sens”: en “les mains dans les mains restons face à face” cada palabra que se repite, simétrica, pilar de un puente, eco de un recuerdo, reflejo en el agua, dibuja una figura y se propone a diferentes lecturas, a sentidos plurales. Como en un caligrama, la forma es al mismo tiempo poética y plástica. Una tentativa, que, como señalaba André Breton, puede conducir a “dépayser la sensation, à introniser un usage d’éléments visuels mis entre les mots sans jamais faire double emploi avec eux” (Durry 1964: 248). Y a menudo, sí se da esta coincidencia, este doble empleo de las palabras, al mismo tiempo palabra, signo y sentido e imagen concreta, volumen físico, material de construcción.

La influencia pictórica resulta esencial en la creación de las imágenes y contamina sus significados¹². Sobre la página, el tiempo se transforma en espacio. Los imperativos de la representación visual, y de la recepción, hacen del tiempo algo casi palpable, “surrealista”. En “Le Pont Mirabeau” el tiempo, que está pasando, se fija y se sufre; siempre pasa y siempre está presente su paso. El verbo “passer”, que ordena la isotopía de este ininterrumpido transito: “couler”, “s’en aller”..., es palabra-clave en *Alcools* y leitmotiv en la obra de Apollinaire.

He visto los volúmenes, los duplicados, las repeticiones; y ahora, o al mismo tiempo, los escucho, porque las repeticiones también son música, ecos, ritmo, el ritmo de unos pasos¹³. Escucho una especie de salmo, de letanía triste; la repetición del refrán contribuye sobre todo a esta sensación de agonía que no acaba, pero también las repeticiones en las estrofas, los ecos internos, que siento como una resistencia, un retardar consciente de un tiempo que siempre pasa, que está pasando, en doloroso presente. Extraña dialéctica de la

11 « Une des fonctions majeures des calligrammes, leur « travail » spécifique serait d’empêcher le lecteur de décrire/déchiffrer un sens déjà là, de le contraindre à se lancer dans une infinité de parcours de lecture... » (Mosher 1990: 6).

12 « L’image apollinairienne se caractérise fréquemment par le mariage de la vue et d’un autre sens, et par l’animation des objets. D’où l’importance du verbe, et plus particulièrement du verbe de transformation dans la construction de l’image » (Lecherbonnier 1983: 21).

13 « Je compose généralement en marchant et en chantant sur deux ou trois airs que me sont venus naturellement et qu’un de mes amis a notés » (Lecherbonnier 1983: 19).

repetición y del cambio, en la que intuyo un deseo de quietud y de eternidad del que participo. No le adivino otro sentido a esta música del poema que me oprime. Escucho una canción de ritmo marcado, popular, triste. Pero no resulta dramático ni patético, ni tampoco demasiado sentimental. Es seco y sobrio como una oración, como un himno fúnebre.

Marie Jeanne Durry, comentando *Alcools*, señalaba: “la disposition lineaire s’efface dans la continuité d’un chant [...] les disparates deviennent comme solubles. Tout s’unit dans une même tonalité affective [...] Le successif devient le plus parfaitement le continu [...] Le rythme s’allonge, enjambe, pousse en avant un récitatif où rien ne veut plus finir” (Durry 1964: 217-218). Apollinaire ha experimentado en *Alcools* la manera de unir continuidad y discontinuidad, pero Durry sólo tiene en cuenta en su análisis la disposición lineal del texto, el tiempo sucesivo de la lectura. La primera mirada al poema me ha sugerido una situación más complicada, más ambigua: continuidad y discontinuidad actúan en la melodía y en el ritmo, en el juego de las ritmas y en las rupturas de la sintaxis; pero también se duplican los volúmenes, las formas; se unen o se separan, construyen edificios o fabrican bellos escombros, pintorescas ruinas de la modernidad, como en “Zone” o en “Il y a”.

La estructura musical se basa en relaciones de equivalencia, en repeticiones de sonidos¹⁴. La temporalidad del canto es reversible, cíclica; no se interrumpe. Como los volúmenes, susceptibles también de reproducciones infinitas, es la forma que dice el deseo de eternidad y de permanencia. La repetición en el canto es fundamentalmente ambigua, polivalente; siento el ritmo lento, oscuro y agónico de la letanía, y al mismo tiempo, y a pesar del tema (el paso del tiempo), la alegría de los sonidos que vuelven, el gozo del reconocimiento y la paz de ese sentido que se desvanece en el ritmo. Y sin embargo, la estructura encierra un significado, una equivalencia de posición (repetición espacio-temporal) es una equivalencia semántica sugerida. He de tenerlo en cuenta en mi lectura-traducción del poema para no hacerle decir lo que no dice, lo que probablemente no quiere decir. Esta ambigüedad no es negativa. Mi lectura debe elegir no destruirla. Cuando Apollinaire decidió suprimir la puntuación de *Alcools*, renunció a la razonable prosodia que explica y dirige la interpretación, para acercarse al canto que es de todos y permite variaciones.

Una arquitectura en el espacio, un canto en el tiempo, contestación liberadora de la trabas que unifican la palabra y el pensamiento. Texto-objeto ofrecido a una percepción multiplicada, y además queda el sentido, transparente en la imagen clásica del río que corre, del agua que pasa como la vida, como el amor, y que lleva al olvido: “Sa vision du fleuve qui s’écoule et ne tarit pas, lui donne le sentiment que l’instant participe d’une perpétuité et lui procure une sorte d’apaisement et de vague croyance. Rien ne demeure que ce qui passe. Tout passe en demeurant”, (Durry 1964).

14 « Les promoteurs de la musique atonale, les musiciens sériels, à une certaine époque (vers les années 50) ont prétendu bannir de leur musique toute forme de répétition et instaurer « une temporalité musicale irréversible » (...) quand la musique sérielle tend vers cet idéal de non-répétition, elle se révèle à la perception d’une grande monotonie » (Ruwet 1972:136).

El agua y el fuego son fuentes de imágenes en los ensueños de Apollinaire. Pero la referencia al río, sobre todo al Sena, tan repetida, se convierte en la expresión de su melancolía existencial y en su catarsis concreta¹⁵. Y en el río que pasa, qué más concreto que los puentes, monumentos que desafían al tiempo y permanecen; los puentes puntúan sus poemas, cimientos del recuerdo. Es “la Cavalerie des ponts”, defensa del poeta, “le troupeau des ponts” de “Zone”, “Les feux rouges des ponts s’ éteignaient dans la Seine” en “Vendémiaire”, puentes reales, pero casi míticos, imágenes cubistas, surrealistas, y también simbólicas, cuando el puente es metáfora como en “La Chanson du Bien-Aimé”, romanza también del amor que acaba: “Et sur le pont des Reviens-t’en”. Metáfora preposicional ligera que alía lo concreto a lo abstracto, al retorno del amor sustantivado, en plural y en mayúscula.

Otro puente, sin nombre propio, figura en la obra *Il y a*. Se trata del poema “Le Pont” (1916), también juego de volúmenes, caligrama:

LE PONT

Deux dames le long le long du fleuve
Elles se parlent par-dessus l’eau
Et sur le pont de leurs paroles
La foule passe et repasse en dansant

un dieu	c’est
	pour
tu reviendras	toi
	seule
Hi! oh! Là-bas	que
	le
Là-bas	sang
	coule

Tous les enfants savent pourquoi
Passe mais passe donc
Ne te retourne pas

Hi ! oh ! là-bas là-bas

Les jeunes filles qui passent sur le pont léger
Portent dans leurs mains
Le bouquet de demain

15 « Paris, la Seine, des “mots-talismans” qu’ Apollinaire chargeait d’ une signification secrète » (Bellas 1964: 135).

Et leurs regards s'écoulent
Dans ce fleuve à tous étranger
Qui vient de loin qui va si loin
Et passe sous le pont léger de vos paroles
O Bavardes le long du fleuve
O Bavardes ô folles le long du fleuve

“le sang coule”, en una fina columna paralela al puente, las palabras se repiten, y las formas. El verbo “passer” cimenta el poema en dobles pilares. Como en “Le Pont Mirabeau” se forman nuevos puentes en el puente concreto: “et sur le pont de leurs paroles”, “Et passe sous le pont léger de vos paroles”, y la mirada corre, como el río, como la sangre. “Le Pont”¹⁶ sustenta el eco de “Le Pont Mirabeau”. Pero ahora el puente es cualquier puente o todos los puentes, el río cualquier río o todos los ríos, “les jeunes filles”, cariátides del tiempo que siempre pasa. “Le Pont Mirabeau” conservaba su inscripción concreta, tenía nombre propio aunque su nombre fuera de agua. El río era el Sena¹⁷, el deseo, la permanencia del presente viviéndose.

Otros ecos, en el contexto, en el intertexto próximo: Juan Abeleira señala cómo Apollinaire inserta en “Le Pont Mirabeau” versos que ya aparecían en uno de los poemas de “À la Santé” (Abeleira 1997: 279):

Dans une fosse comme un ours
Chaque matin je me promène
Tournons tournons tournons toujours
Quand donc finira la semaine
Quand donc finiront les amours
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure

Unos versos que en otro cuadro, explican la presencia de los dos subjuntivos: “vienne” y “sonne”, acuciante expresión del deseo. Subjuntivos que contrastan con el indicativo “demeure” como en el poema de Villon¹⁸, y que desmiente, a penas, el carácter ambiguo, quizás también subjuntivo que pudiera sugerir esta permanencia en primera persona. Forzosamente

16 Francis Poulenc puso música a este poema: « J'espère que malgré ce long polissage, « Le Pont » donne l'impression d'une coulée aisée. Il fallait avant tout rendre l'impression palpitante de l'eau et de la conversation au-dessus de l'eau, conversation qui devient « le pont de leurs paroles » (Bellas 1964: 138-139).

17 Entre 1909 y 1912 Apollinaire vivió en la calle Gros, junto al puente Mirabeau. El poema data de finales de 1911 (Abeleira 1997: 279).

18 Mme J. Moulin (*Guillaume Apollinaire. Textes inédits*, 1952), avait noté dans le refrain l'écho de Villon:
Alle s'en est je demeure

.....
Mes jours s'en sont allez errant. (Durry 1964: 186)

hay que elegir: “yo permanezco” o “que yo permanezca”. La respuesta es una cuestión de mirada, una lectura provisional siempre...

Otras lecturas:

Juan Abeleira traduce *Alcools* para la editorial Hiperión en 1995; una segunda edición revisada aparece en 1997. En 2000 ofrece una nueva lectura de “Le Pont Mirabeau”, con algunas variantes, en Mondadori.

Esta es la lectura de 1997:

EL PUENTE MIRABEAU

Por debajo del puente Mirabeau fluye el Sena

Y nuestro amor

Acaso él debe recordármelo

La dicha sucedía siempre a la tristeza

Cae la noche suena la hora

Se van los días yo me quedo

Cogidos de las manos sigamos frente a frente

Mientras que bajo

El puente de nuestros brazos pasa

La onda exhausta de las miradas eternas

Cae la noche suena la hora

Se van los días yo me quedo

Se va el amor se va como esta agua que fluye

Se va el amor

Se va qué lenta es la vida

Y qué violenta siempre renace la Esperanza

Cae la noche suena la hora

Se van los días yo me quedo

Pasan los días y pasan las semanas

Ni aquellos tiempos

Idos ni los amores vuelven

Por debajo del puente Mirabeau fluye el Sena

Cae la noche suena la hora
Se van los días yo me quedo

Se trata de una edición bilingüe, y los poemas, como en un espejo, ofrecen a la mirada el mismo y exacto juego de volúmenes a doble página. Pero los pequeños dibujos que también representan puentes en el interior de los grandes volúmenes de las estrofas, se borran. “Les mains dans les mains restons face à face” se lee: “Cogidos de las manos sigamos frente a frente”, y el puente material de las manos que se reflejan y se responden se pierde en unas manos sólo plurales. El significado lógico está quizás intacto, pero no la arquitectura. Algo semejante ocurre con las palabras-volumen, “Seine” y “peine” que rematan el primer y el cuarto verso, y que en la lectura propuesta son “Sena” y “tristeza”, volúmenes ahora desequilibrados y de relación forzada.

Pero hay algo que me sorprende en esta lectura: el refrán, ¿por qué se leen en indicativo los cuatro verbos? El refrán se ha convertido en una constatación neutra, tal vez estoica, triste pero sin fuerza, sin deseo. ¿Por qué en el segundo verso ha cambiado el orden: “Se van los días yo me quedo”, y “los días” ocupan este lugar intermedio que los despersonaliza? Otra inversión del orden, no justificada, se produce también en el cuarto verso de la segunda estrofa: “La onda exhausta de las miradas eternas”. El hipérbaton ya lo propuso Apollinaire; esta lectura, hipérbaton de aquel hipérbaton descoloca las formas y truca los sentidos, convierte en prosa el ritmo fluido del canto.

En la tercera estrofa, el traductor parece querer explicar lo que el poeta sólo quiere cantar. Elegir el mismo término, “fluye”, para que así se repita en el primer verso de la primera estrofa, en el primero de la tercera estrofa y en el último verso de la última estrofa del poema es un acierto. Es el mismo recurso que ha utilizado Apollinaire. Pero en la lectura de esta estrofa no comparto la necesidad de repetir “Se va” cuatro veces, cuando Apollinaire lo emplea dos, ni tampoco el cambio de lugar que ha sufrido “el amor”, inicial en los verso del poeta, segundo en esta lectura; y ¿por qué “la vie est lente” se lee como “qué lenta va la vida”, repitiendo “va” por quinta vez?, ¿por qué el cuarto verso de la estrofa: “Y qué violenta renace siempre la Esperanza”, abunda en explicaciones que Apollinaire no quiso dar? Apollinaire utilizaba el verbo “être”, simple, diáfano: “la vie est lente”, “L’Esperance est violente”, material básico y dúctil. El traductor lo complica, cuando era amalgama perfecta de la identidad sin fisuras. La esperanza no “renace” violenta en mi lectura, “es” violenta, y no necesita en absoluto el adverbio “siempre”, porque “es” ya dice su esencia en todo tiempo. Por otra parte el verso se alarga innecesariamente, tan lógico que parece prosa.

La cuarta estrofa también me sorprende, como una versión barroca del motivo. La música de Apollinaire se ha perdido. El verbo “passer”, leitmotiv del poeta, se olvida, se desecha; un tiempo absoluto, sin artículo, se lee aquí como “aquellos tiempos”, y se convierte en tiempo concreto, cercado, demasiado pobre; el participio “Idos”, para señalar el paso de los

tiempos, me remite a otro registro, ni canción popular ni letanía triste, sino artificial retórica de una elegía antigua y distante.

En la versión que publica en 2000, Juan Abeleira realiza dos pequeños cambios, los dos en la tercera estrofa, que se lee así:

Se va el amor como esta agua que fluye
Se va el amor
Se va qué lenta va la vida
Y qué violenta siempre resulta la Esperanza

El agua es ahora femenina y más arcaica, ligeramente cacofónica, y la Esperanza en lugar de “renacer”, “resulta”, aún más razonable y más prosaica.

Los logros en el dibujo casi perfecto de los volúmenes, se han diluido en el manejo de las repeticiones; desaparecen unas, aparecen otras, innecesarias. La música casi se ha perdido, y la expresión ambigua del deseo, porque ahora la atmósfera es otra, más precisa, pero menos bella.

Otra lectura, también de 1997, en Barcelona, es la de G.J.B.¹⁹ para Ediciones 29:

EL PUENTE MIRABEAU

Bajo el puente de Mirabeau fluye el Sena
y nuestros amores
es preciso recordarlo
la alegría llegaba siempre tras la pena

llega la noche suena la hora
los días pasan yo me quedo

cogidos de las manos estamos cara a cara
mientras que bajo el puente
de nuestros brazos pasa
la mansa onda de las eternas miradas

llega la noche suena la hora
los días pasan yo me quedo

el amor se va como esta agua corriente
el amor se va

19 Estas siglas son la única referencia al autor de la traducción en la edición señalada.

qué lenta es la vida
y qué violenta es la Esperanza

llega la noche suena la hora
los días pasan yo me quedo

pasan los días pasan las semanas
ni el pasado
ni los amores vuelven
bajo el puente Mirabeau fluye el Sena

llega la noche suena la hora
los días pasan yo me quedo

El poema, objeto-visual, es prácticamente el mismo. Los volúmenes se presentan idénticos; en general, la musicalidad se conserva mejor que en el ejemplo anterior, pero de nuevo, la elección fundamental, que no comparto, se repite. Otra vez se olvidan los subjuntivos del refrán y toda su fuerza y se pierde también el efecto del contraste con los indicativos del segundo verso. En este poema “llega la noche y suena la hora”, y para nada es necesaria la voluntad del poeta. Nadie las convoca. También aquí “les mains dans les mains” se lee y se explica con la convencional fórmula: “cogidos de las manos”, que borra el dibujo de este puente humano.

A veces es la elección de los términos la que no está lograda: “l’onde si lasse” se convierte en “la mansa onda”, y ya no es la misma con este carácter animal que se le impone, porque “l’onde si lasse” estaba humanizada como lo estaba el puente que fabricaban las manos. Todo era antropomórfico y surrealista, concreto y simbólico. Como en el ejemplo anterior, el traductor retuerce el hipérbaton desarmándolo, explicándolo. “Cette eau courante” se lee “esta agua corriente”, y las connotaciones del término español banalizan el motivo convirtiendo el agua que corre en agua canalizada y de uso doméstico. En la última estrofa se suprime “et” del primer verso y con él toda la intensidad del doble polisíndeton. El “temps passé” se lee “el pasado”, síntesis reductora que obvia “el tiempo”, reduce el verso y nos aleja del pueblo y del canto.

Las dos lecturas son el resultado de una serie de elecciones. Cada nueva elección supone replantear las anteriores, tal vez cambiarlas. Son curiosas las coincidencias: los dos autores pasan por alto los subjuntivos del refrán, y nos presentan un poema plano, completamente en presente. Los dos leen los “comme” de la tercera estrofa como el inicio de versos exclamativos y dicen “qué”, que es intensivo pero que olvida la ambigüedad de una posible comparación escondida o de una pregunta. Los dos han rechazado este verso: “Ni temps

passé”, ¿muy duro?, y han elegido otra cosa, al sentirse, tal vez, demasiado implicados en la tarea, en la lectura.

Los dos han querido explicar aquello que el poema les sugiere, olvidando el poema en algunos de sus versos. Pero los dos han conservado la disposición de las formas en la página, el dibujo, la primera mirada.

Como decía Claude Esteban, los textos no se traducen solos, hay “un *Moi personnel, une conscience individuelle qui décide, qui interprète et qui choisit. Aussi bien nulle traduction n’est définitive, même la mieux venue du monde*” (Esteban 1987: 44). Comprometida en esta tarea, y sabiendo que el éxito o el fracaso sólo depende de mí, me entrego a una nueva lectura, a una “*création parallèle*”, con el deseo de que se escuche la música del poeta. No quiero corregirlo ni explicarlo, ni hacerlo más fácil; mi osadía está en pretender recrear la misma visión desde el exterior del texto, una atmósfera parecida, tal vez semejante opacidad, y que resulte agradable, que el resultado sea también un objeto bello:

EL PUENTE MIRABEAU

Bajo el puente Mirabeau pasa el Sena
Y nuestros amores
Tiene que recordármelo
La alegría venía siempre tras la pena

Venga la noche suene la hora
Los días se van yo permanezco

Las manos en las manos quedemos frente a frente
Mientras que bajo
El puente de nuestros brazos pasa
De las eternas miradas la onda tan cansada

Venga la noche suene la hora
Los días se van yo permanezco

El amor se va como esta agua que corre
El amor se va
Cómo la vida es lenta
Y cómo la Esperanza es violenta

Venga la noche suene la hora
Los días se van yo permanezco

Pasan los días y pasan las semanas
Ni tiempo pasado
Ni los amores vuelven
Bajo el puente Mirabeau pasa el Sena

Venga la noche suene la hora
Los días se van yo permanezco

He conservado los volúmenes, materiales de este canto, el orden, el hipérbaton sin romperlo, los plurales, los términos que no explico, todas las repeticiones, las que dibujan espacios, las que dan intensidad. Decido que el subjuntivo es el centro sintáctico del poema, su energía, su grito coral, y lo imito. Decido conservar los “comme” de la tercera estrofa, aunque en español “cómo” lleve tilde y muestre mi inclinación por su carácter exclamativo: una intensidad que concuerda con la del refrán y la duplica. Y para leer en español la palabra “peine” me conformo con “pena” que casi tiene el mismo perfil, el mismo sonido, semejante volumen. Y para leer “joie”, encuentro “alegría”; se me descolocan los volúmenes, pero “pena” y “alegría” son los términos cercanos de los cantares populares. Y el verbo “est” será sólo “es”, corto y completo. Mis aguas no “fluyen”, sólo “pasan” y con ellas entro en el leitmotiv del poema. Son palabras muy usadas, tanto como las que eligió Apollinaire en la lengua francesa, y que en mi lectura me permiten conservar algunas rimas fáciles sobre palabras fuertes (Sena-pena, lenta-violenta) y el mismo número de sílabas.

De alguna manera conservo así ese carácter de divertimento que tenían los poemas de Apollinaire, un ritmo alegre en una canción triste. Espero que la chispa de esa ambigüedad no se haya perdido²⁰.

Enfrentada a un objeto total: pictórico, musical, poético, primero lo he mirado desde fuera, más tarde me he dejado invadir por la totalidad de sus sentidos. Pero una traducción no se defiende, eso es la teoría. Una traducción se ve, se lee, se escucha, música de otros, y sin embargo, es ese “état stationnaire” en el que me encuentro, personal melodía. Y el traductor sólo es constructor de puentes.

Referencias bibliográficas:

- APOLLINAIRE, Guillaume. 1920. *Alcools*. Paris, Gallimard.
— 1994. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid, Visor.
— 1949. *Il y a. Préface de Ramón Gómez de la Serna*. Paris, Messein.
BELLAS, Jacqueline. 1964. “Francis Poulenc ou le son de voix de Guillaume”, *Apollinaire et les Surréalistes. La Revue des Lettres Modernes*, n° 104-107, pp. 130-148.
BOZAL, Valeriano. 1994. *Apollinaire y el cubismo*. Madrid, Visor.
CORREDOR PLAJA, Anne-Marie. 1995. “El proceso de recreación del original en la traducción

20 « La traduction est énergie imitative, activité mimétique qui rend compte de l'énergie originelle du poème mais qui ne saurait, en aucune manière, se substituer ou s'identifier à elle » (Esteban 1987: 36).

- literaria”, *La traducción Metodología/Historia/Literatura*. Barcelona, PPU, pp. 181-186.
- DURRY, Marie-Jeanne. 1964. *Guillaume Apollinaire. Alcools*. Paris, SEES.
- ESTEBAN, Claude. 1987. “Le travail du traducteur: territoires, frontières, passages”, *Actes des Troisièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1986)*. Actes Sud.
- LECHERBONNIER, Bernard. 1983. *Apollinaire. Alcools*. Paris, Nathan.
- MORALES, Carlos Javier. 2007. “De Keats a Bonnefoy. Las posibiliades de la traducción en la poesía moderna”, *Nueva Revista*, n.º 109, pp. 112-117.
- MOSHER, Nicole Marie. 1990. *Le texte visualisé. Le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*. New York, Peter Lang.
- NARO, Guilhen. 1995. “Importance du contexte et du cotexte dans la préparation de la traduction”, *La Traducción Metodología/Historia/Literatura. Ámbito hispanofrancés*. Barcelona, PPU, pp. 27-32.
- READ, Peter. 1995. *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973*. Paris, Jean Michel Place.
- RUWET, Nicolas. 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris, Seuil.
- TORRE, Guillermo de la. 1946. *Guillermo Apollinaire, su vida, su obra, las teorías del cubismo*. Buenos Aires, Poseidón.
- SÁNCHEZ TRIGO, Elena. 1995. “Problemas de traducción de conceptos poéticos”, *La Traducción Metodología/Historia/Literatura*. Barcelona, PPU, pp. 187-193.
- VELÁZQUEZ, José Ignacio. 1997. *Guillaume Apollinaire. Calligrammes*. Madrid, Cátedra.