

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



***SUBLIMACIONES, TRADUCCIÓN COMENTADA DEL POEMARIO
JE SUBLIME DE BENJAMIN PÉRET (1936)***

TRADUCCIÓN COMENTADA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS FRANCESAS)

PRESENTA:
JULIA PIASTRO GARCÍA

ASESORA:
DRA. FABIENNE SYLVIE BRADU CROMIER

MÉXICO D.F.
2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a todos los que me apoyaron. Sin ustedes esto no sería posible.

ÍNDICE

6	Introducción
8	I. Benjamin Péret y el surrealismo - Contexto general y particular
14	II. <i>Je sublime</i> - La importancia de traducir esta obra
18	III. Traducción surrealista - El movimiento surrealista como un movimiento de traductores
20	IV. Las versiones de César Moro y Aldo Pellegrini - Antecedentes de traducción de Péret
25	V. Traducir la escritura automática - criterios teóricos y procedimientos
31	VI. Mi traducción - Las dificultades de mi proceso de traducción y sus soluciones
51	Conclusión

Sublimaciones

57	Extraviado
59	Bogavante
61	Al agua
63	Guiño
65	Esperar
67	No duermo
69	Háblame
71	Hasta cuándo
73	Escucha
75	Hoy
77	El cuadrado de la hipotenusa
79	Yo
81	Manantial
83	Nebulosa
85	Resbalar
87	A H

Anexo: Traducciones de César Moro y Aldo Pellegrini

89	Allo (Moro)
90	Parpadeo (Moro)
91	Háblame (Moro)
92	Háblame (Pellegrini)
93	El cuadrado de la hipotenusa (Pellegrini)
94	Bibliografía

INTRODUCCIÓN

La historia de cada literatura y cada arte, la historia de cada cultura, puede dividirse entre imitaciones afortunadas e imitaciones desdichadas. Las primeras son fecundas: cambian al que imita y cambian aquello que se imita; las segundas son estériles.¹
Octavio Paz

Este trabajo es una traducción comentada del poemario *Je sublime*, del escritor surrealista Benjamin Péret, publicado en 1936. Este autor me atrajo, primero, por ser un eslabón en el complicado rompecabezas de las relaciones literarias transatlánticas del siglo XX: Péret vivió seis años en México, casado con la pintora española Remedios Varo, y publicó varias obras acerca de este país. Otra motivación para mí fue la cercanía que tuvo el movimiento surrealista con algunos movimientos vanguardistas contemporáneos en América Latina. El poemario que escogí me llamó la atención tanto por cuestiones prácticas (no se ha traducido, y es relativamente breve), como por su temática y su estilo literario. Además de la traducción propiamente dicha, este trabajo consta de un texto introductorio que pone en contexto la obra, aborda algunos problemas de traducción en general e ilustra mi propia experiencia de traducción.

En el apartado I hablaré sobre quién fue Benjamin Péret y sobre su obra. Como plantearon los críticos formalistas a principios del siglo pasado, el contexto de una obra literaria no es decisiva para su lectura ni para su traducción. Sin embargo, sí permite tener una visión más amplia y mayores perspectivas sobre ésta. Al reflexionar sobre la época y las intenciones

¹ Octavio Paz. *Los hijos del limo*. 2a ed, Barcelona: Seix Barral, 1974, p. 123.

con la que el poemario *Je sublime* fue escrito, busco dar mayor profundidad a mi trabajo de traducción. Así pues, abordaré la situación de Francia en los años treinta, explicaré qué es el surrealismo y su rol en el contexto literario de la época, y resumiré brevemente la vida de Péret. Después, en el apartado II, me acercaré a la obra que traduje en cuestión, buscando profundizar sobre su estilo literario. Al mismo tiempo, trataré de entender cuál era la intención general de Péret al escribir éste poemario, y cómo está constituido. El apartado III es una especie de paréntesis, donde abordaré la relación entre el movimiento surrealista francés y su reapropiación artística, sobre todo literaria, en América Latina. Me parece importante pensar en esta relación puesto que mi traducción está inserta en un contexto de intercambio cultural entre Francia y Latinoamérica que se ha mantenido y fortalecido desde el siglo XVI. Al reflexionar sobre cómo sucedió este intercambio en los años treinta y cuarenta, en lo que atañe al surrealismo, estoy también meditando sobre las intenciones y objetivos que me impulsan a realizar esta traducción, en la actualidad.

Después de estos tres apartados, que sitúan mi trabajo dentro de un contexto de creación literaria determinado, me centraré en el tema de la traducción. Dos poetas, uno peruano y el otro argentino, tradujeron algunos poemas de *Je sublime*. Estos son los únicos antecedentes directos del trabajo de traducción que yo me propuse realizar. ¿Cuáles eran los objetivos de estos dos traductores? ¿De qué manera tradujeron a Péret, y para qué? ¿Cuál es mi posición frente a estas traducciones? En el apartado IV abordaré este tema. En el apartado V expondré el sustento teórico de mi trabajo. Puesto que no existe nada parecido a una teoría de la traducción del surrealismo, o de la escritura automática, tomé una postura propia, apoyándome principalmente en dos teóricos: George Steiner y Segio Waisman. Después de analizar cuál es mi visión del quehacer del traductor, plantearé mis objetivos

específicos y los parámetros que escogí. Finalmente, en el apartado VI ilustraré con mayor detalle cuáles fueron mis dificultades al momento de traducir, y cómo puse en práctica los parámetros planteados en V. Dividí esta sección en: juegos de palabras, títulos, referencias culturales, problemas léxicos, verbos y problemas sintácticos. De esta forma busco probar que mis decisiones no fueron al azar, sino sustentadas en una visión global, que incluye el contexto del autor, mi propio contexto, bases teóricas y mis objetivos propios.

I. Benjamin Péret y el surrealismo - Contexto general y particular

Benjamin Péret es, junto con André Breton, uno de los máximos exponentes del surrealismo en Francia. Pocos poetas exploraron con tanta soltura, imaginación y entusiasmo la escritura automática, técnica surrealista por excelencia. La prolífica obra de Péret es un viaje al origen de la poesía, al impulso de la palabra, desde su primer poemario *Le Passager du transatlantique*², pasando por *Le Grand Jeu*³ y *Feu central*⁴, por citar unos cuantos. Su escritura transmite la rebeldía de un hombre provocador, anticlerical y antinacionalista, siempre en búsqueda de la libertad bajo todas sus formas. Tal vez su poemario más sedicioso es *Je ne mange pas de ce pain-là*⁵. En *Le déshonneur des poètes*⁶ están plasmadas sus ideas en torno a la poesía comprometida: este texto, dotado de una belleza impactante, uno de sus más conocidos, denuncia la escritura panfletaria y defiende la libertad de creación y el espíritu crítico.

2 *Au sens pareil*, colección “Dada”, 1921. Portada y tres *bois* de Hans Arp.

3 *Gallimard*, 1928. Retrato de Péret por Man Ray.

4 Ediciones K, “Le Quadrangle”, 1947. Con cuatro *gouaches* de Yves Tanguy.

5 Éditions surréalistes, 1936. Aguafuerte de Max Ernst.

6 Panfleto, México, 1945.

Benjamin Péret residió seis años en México, tiempo en que estuvo casado con la pintora Remedios Varo. A pesar de esto su obra no está muy difundida en nuestro país. Efectivamente, Péret participó poco en la vida pública y cultural mexicana. Sin embargo, su estancia aquí causó un impacto profundo en su escritura, como lo demuestra particularmente el extenso poema *Air mexicain*⁷. La mayor parte de las traducciones de libros de Péret son extranjeras y de difícil acceso⁸. En México se han traducido únicamente las obras de Péret que hablan sobre México⁹. Es un comienzo, pero evidentemente no tenemos por qué quedarnos ahí. No hay que olvidar que, aunque el surrealismo surgió en un contexto muy concreto, su búsqueda libertaria y estética es universal y atemporal. Por eso me propuse traducir *Je sublime*.¹⁰ Es una obra muy importante, pues en ella aparece por primera vez una concepción particular del amor que el poeta seguirá desarrollando durante

7 “Arcanes”. Eric Losfeld, 1952. Con cuatro litografías de Rufino Tamayo.

8 *Mueran Los Cabrones Y Los Campos Del Honor*. Traducción de Rodolfo Hinostroza. Barcelona: Tusquets Editores-Marginales 48, 1976.

152 Proverbios Adaptados Al Gusto De Nuestro Tiempo. Traducción al español de John Robert Colombo. Dibujos de Ludwig Zeller. Toronto: Oasis Publications, 1977. Incluye la versión original en francés y la traducción al inglés.

El Gran Juego. Prólogo de Robert Benayoun. Versión de Manuel Álvarez Ortega. Madrid: Alberto Corazón Editor (Volumen CXVIII De La Colección Visor De Poesía), 1980. Además contiene traducciones de los libros de poemas *La Cuarta Parte De La Vida*, *La Pesca En Río Revuelto*, *El Trabajo Anormal* y *El Pasajero Del Trasatlántico*.

El vizconde Pajillero de los Cojones Blandos. Ilustraciones de Ives Tanguy. Traducción de Xavier Domingo. Barcelona: Tusquets Editores-La Sonrisa Vertical, 1990.

El Quilombo De Palmares. La República De Los Esclavos Libres: Brasil, 1640-1695. Traducción de Joaquín Sirera. Barcelona: Ediciones Octaedro (Colección Límites), 2000.

El Deshonor De Los Poetas. Barcelona: Ediciones Anagal-Nómada 10, 2006.

9 *Air Mexicain / Aire Mexicano*. Edición Bilingüe. Prefacio de Jean-Louis Bedouin. Traducción del poema por José De La Colina. Traducción del prefacio por Glenn Gallardo. México D. F.: Editorial Aldus, 1996-1997.

Historia Natural. Traducción de Lourdes Andrade. Ilustraciones de Magali Lara. México, D. F.: Artes De México (Colección Tiempo Detenido), 2000.

Pulquería Quiere Un Auto Y Otros Cuentos. Introducción de Octavio Paz. Epílogo de Lourdes Andrade. Traducción de Ida Vitale. Dibujos de Gunther Gerzso. México D. F.: Editorial Vuelta (Colección Las Insulas Extrañas), 1996.

Más los extractos y artículos publicados en *Benjamin Péret y México*. Traducciones de Fabienne Bradu e Ida Vitale. México: Aldus, 1998.

10 Éditions surréalistes, 1936, con cuatro *frottages* de Max Ernst.

toda su obra. *Je sublime* no ha sido traducido al español en su totalidad¹¹. Hacerlo es una excelente forma de seguir reivindicando su escritura.

La obra de Péret se encuentra profundamente inserta en el movimiento surrealista. Por eso es importante hablar primero de este movimiento y situarlo en contexto. El movimiento surrealista nació en un contexto intelectual sumamente politizado. Después de la Primera Guerra Mundial, la literatura socialista, la novela regionalista y el realismo campesino aparecieron en el noreste de Europa y tuvieron cierto eco en Francia. Durante los años treinta se multiplicaron estas tendencias: además del realismo socialista francés surgieron la literatura populista, la proletaria, la religiosa, la fascista y la anti-fascista. Ante el fervor ideológico, el oficio propiamente literario de las obras parecía quedar en segundo plano. La censura empezó a hacerse patente en la Rusia estalinista y la Alemania nazi. Al mismo tiempo, géneros como el teatro de boulevard crecían en Francia para diversión de la burguesía naciente y rara vez pasaban de ser entretenimiento vacío con fines lucrativos. El arte parecía atado a intereses políticos, personales y económicos, mientras crecía el miedo entre los artistas de decir lo que realmente pensaban. Por otra parte, la Primera Guerra Mundial causó un sentimiento de desolación profunda en toda una generación. Detonó un cuestionamiento social que llegó hasta las bases de la cultura occidental: la ilusión del progreso basado en la tecnología y la razón, así como en la idea de patria, se derrumbó en unos cuantos años.

11 Traducidos por César Moro, se publicaron en la antología *La poesía surrealista*: “Allo” (“Allo”), “Parpadeo” (“*Clin d’oeil*”) y “Háblame” (“*Parle-moi*”).

Traducidos por Aldo Pellegrini, se publicaron en la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora S. A., 1961): “El cuadrado de la hipotenusa” (“*Le carré de l’hypoténuse*”) y nuevamente “Háblame” (“*Parle-moi*”).

En un momento de la historia tan desolador, en Francia un movimiento de jóvenes artistas buscó recobrar cierta esperanza. Esta comunidad intelectual, formada por André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, René Crevel, Robert Desnos, Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí, Antonin Artaud, Joan Miró, Jacques Prévert e Yves Tanguy, entre muchos otros, luchó por conservar un espíritu crítico en un momento en que las libertades individuales se cercenaban cada vez más. Contra el arte como entretenimiento enajenante, contra el canon burgués o el arte propagandista, propusieron una vía distinta: el arte como vida, como desobediencia, como libertad. En palabras de Aldo Pellegrini:

La poesía no es para los surrealistas un elemento decorativo, o la búsqueda abstracta de belleza pura: es el lenguaje del hombre como esencia, es el lenguaje de lo inexpresable en el hombre, es conocimiento al mismo tiempo que manifestación vital, es el verbo en su calidad de sonda lanzada hacia lo profundo del hombre.¹²

Este impulso vital se manifestó en una creación artística tan vasta como apabullante, además de diversos actos públicos provocadores¹³ y, en algunos casos, la adhesión al partido comunista.

La unidad del grupo surrealista no fue sencilla. Muchos artistas pasaron por el movimiento y después se alejaron. Estas escisiones tuvieron que ver con el ambiente político de la época. Nos cuenta Lourdes Andrade:

Hay quienes sienten que la militancia debe llevarse hasta sus últimas consecuencias, renunciando a la práctica propiamente surrealista. Hay, por otra parte, quienes piensan que la colaboración con el comunismo perjudica la esencia misma de la experiencia surrealista. Breton intenta conciliar ambas tendencias... No es fácil, se suceden dolorosas rupturas.¹⁴

12 "Introducción". *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora S. A., 1961.

13 Por ejemplo, Péret, durante el *Proceso Barrés*, caminó con paso de ganso y se vistió con uniforme de la armada francesa para provocar a los nacionalistas.

14 "A modo de introducción: los puntos sobre las íes". *Para la desorientación general, trece ensayos sobre México y el surrealismo*. México: Aldus, 1996, p. 25.

Se suele hacer énfasis en estas diferencias. Yo pienso, al contrario, que el trabajo de los surrealistas como grupo heterogéneo nos deja una lección valiosa. Durante algunos años trascendió el ámbito político y alcanzó un verdadero sentido de comunidad: abundaron revistas, traducciones, juegos y creaciones colectivas, muchas veces multidisciplinares.¹⁵ Más importante todavía: se entablaron relaciones humanas desinteresadas, basadas en el arte, el juego, el humor, el placer y el sueño. Estas relaciones cruzaron fronteras y unieron a artistas de todos los continentes.

La importancia que tuvo la escritura automática en el movimiento surrealista es innegable. Su origen se encuentra en la experiencia que tuvo Breton en el hospital psiquiátrico Saint-Dizier. Apoyándose en la teoría de Freud, Breton ayudaba a tratar ciertas neurosis a soldados que regresaban de la guerra, haciéndolos hablar por medio de la asociación libre. Pero, además de ser benéfica para los pacientes, la técnica del automatismo se convirtió en una fuente imprevista de poesía. Los surrealistas encontraron en ella una herramienta para romper con los parámetros estéticos, formales y lógicos de la academia y de la literatura. Fue utilizada como una forma de liberación espiritual y también lingüística, como un regreso a las profundidades del hombre y a sus motores auténticos. Por supuesto, esta liberación iba mucho más allá de una técnica literaria.

Pocos surrealistas exploraron de manera tan entusiasta y regular la escritura automática como Péret. De la misma forma, pocos sostuvieron una amistad tan larga y entrañable con Breton como él. Esta doble fidelidad, a Breton y al automatismo, no debe

15 Péret participó en varias creaciones colectivas, como son:
152 proverbes mis au goût du jour (en colaboración con Eluard), 1925.
1929, con Louis Aragon, sin mención de lugar ni editorial, 1929. Con cuatro fotografías de Man Ray.
La portada e ilustraciones de la mayor parte de sus obras son trabajo de pintores surrealistas
*Para ver la bibliografía completa de Péret, ir a: <http://www.benjamin-peret.org/bibliographie/5-bibliographie-des-ecrits-de-benjamin-peret.html>.

entenderse como purismo. Péret encontró en la escritura automática una forma de expresión que correspondía como ninguna otra a su propio impulso creador. La libertad que le ofreció el automatismo fue la suya propia.

Como muchos otros surrealistas europeos, Péret tuvo que exiliarse por razones políticas. Tenía ya un largo historial subversivo: entró al Partido Comunista en Francia, junto con otros surrealistas, en 1927; de 1929 a 1932 vivió en Brasil, donde se adhirió a la Liga trotskista de oposición hasta que lo encarcelaron y lo expulsaron del país; y en 1936 combatió en la Guerra Civil Española al lado de los anarquistas. Así pues, durante la ocupación alemana y el régimen de Vichy, se vio impelido a huir pues corría peligro. Sus actividades políticas en Brasil le impidieron conseguir una visa norteamericana para reunirse en Nueva York con Max Ernst, Marcel Duchamp y Breton. Gracias a la política de apertura del presidente Lázaro Cárdenas, Péret llegó a México en 1941, en donde residió hasta 1948.

La estancia de Péret no fue fácil. Su rechazo al estalinismo redujo sus oportunidades laborales, por lo que vivió en una situación económica precaria. En efecto, Péret, así como Octavio Paz y más tarde el mismo Breton, denunciaron el totalitarismo en Rusia, cosa inusitada y peligrosa en una época en que la falta de información era suplida por un fervor dogmático. El poeta tampoco estableció muchos lazos con el medio intelectual mexicano. Lourdes Andrade atribuye este hecho al nacionalismo y chauvinismo que impregnaba el medio.¹⁶ Fabienne Bradu sugiere que hubo también algo de terquedad en su encierro.¹⁷ Péret se relacionó sobre todo con otros surrealistas exiliados en México (su esposa

16 “A modo de introducción: los puntos sobre las íes”. *op. cit.*, p. 27.

17 “Benjamin Péret y México”. *op. cit.*, p. 18.

Remedios Varo, Leonora Carrington, Alice Rahon, Wolfgang Paalen y Kati Horna entre otros) y con la mermada IV Internacional Mexicana. Las razones que acabo de exponer explican también por qué Péret es recordado poco en nuestro país. Ahora, si bien su aislamiento podría hacernos pensar que el poeta no se interesó mucho en México, sus escritos (en el país como a su regreso) demuestran lo contrario.¹⁸

II. Je sublime - La importancia de traducir esta obra

Para entender mejor la importancia de traducir *Je sublime*, es necesario ahondar en el estilo de Péret, y en la relación que tenía este estilo con su búsqueda política. Después, hablaré un poco sobre el poemario en cuestión: su temática, su contexto y su atractivo.

La poesía de Péret, en palabras de Pellegrini, “desborda de imágenes audaces, desconcertantes, en un chisporroteo que pocos poetas surrealistas han alcanzado”.¹⁹ Efectivamente, se caracteriza por la abundancia de imágenes y lo sorprendente de éstas, pero también por la falta de lógica que parece haber entre ellas. Los poetas automáticos practicaban la asociación libre escribiendo a una gran velocidad; bloqueaban así el pensamiento racional y dejaban de tener control sobre lo que escribían. En el texto quedaban plasmadas ideas e imágenes provenientes de su inconsciente. La escritura automática se aleja del uso habitual de la lengua a tal punto que cualquier intento de captar el sentido de una frase se vuelve vano. Plantea problemas que no son de vocabulario,

18 *Le Livre de Chilam Balam de Chumayel*. Denoël, 1955. Traducción del español y prefacio de Péret. Octavio Paz. *Pierre de soleil/Piedra de sol*. Edición bilingüe. Gallimard, 1962. Traducción del español por Péret.
Histoire naturelle. Ussel, 1958. Con un grabado y cuatro dibujos de Toyen.
Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique. Albin Michel, 1959.
Air mexicain. op. cit.

19 *ibid.*, p. 33.

referenciales o de contexto lingüístico. Ningún diccionario ni enciclopedia bastarían para descifrar su significado. Tampoco un análisis de las figuras de estilo utilizadas. Se pueden estudiar ciertas cosas, la recurrencia de ciertas imágenes, por ejemplo²⁰. Pero este tipo de trabajos son arriesgados y se ven obligados a quedarse en la superficie, pues en la poesía de Péret no hay muchas interpretaciones que puedan sustentarse de forma objetiva. Esto se explica porque la poesía de Péret se basa en las asociaciones que realiza su inconsciente, que son personales y no referentes comunes.

Podemos pensar el surrealismo como un desafío al concepto de razón. La tradición europea, desde la cultura griega, pasando por Descartes, otorga a la razón un lugar privilegiado, en detrimento de la imaginación y los sentimientos. El *Topos Uranus* que concibió Platón es un espacio donde viven las ideas de los hombres, ya sin el cuerpo que las “encierra”. Durante el siglo XIX, en Europa, la razón se volvió un concepto fundamental para justificar el progreso y la colonización. Pero la Primera Guerra Mundial desmintió a muchos de sus adeptos: la ola de violencia que se desencadenó a partir del asesinato de François Ferdinand contradujo a los que creían estar viviendo en el cénit de la civilización. Todo lo contrario: con la llegada de la industrialización, el capitalismo naciente había traído una fuerte deshumanización. La crueldad y la barbarie estaban a la orden del día.

Paradójicamente, la misma tradición europea que adoraba a la razón como a una deidad, dio a luz un linaje de poetas que exploraron a fondo la locura: Arthur Rimbaud, el conde de Lautréamont, Jonathan Swift, Lewis Carroll, el Marqués de Sade... Estos escritores buscaron abolir por un momento la lógica y sondear la imaginación, sin límites. La locura era metafórica, o en todo caso metafísica: detrás de ella había una consciencia

20 Como lo hace Thierry Aubert en *Le surréaliste et la mort, quelques perspectives*, ensayo que observa la recurrencia de la figura de la ausencia en los poemas de *Je sublime* (París: L'âge d'homme, 2001, pp. 141-143).

muy clara de lo que estos autores buscaban. Humanizar al lector, revivir su imaginación, abrir sus horizontes, ponerlo de nuevo en contacto con *el otro* no eran objetivos irracionales, pero que sí se escapaban del concepto de razón tal como lo imponía el progreso.

Los surrealistas se insertaron en esta línea.²¹ Los lectores de Péret estamos *obligados* a abrimos a lo desconocido y arriesgarnos a no entender. “No es simple receptividad sino verdadera avidez por lo desconocido lo que caracteriza [al surrealismo]”²², nos dice Pellegrini. No es fácil enfrentarse a un texto cuyo sentido se escapa a cada frase, que nos deja atónitos y confundidos de principio a fin. Experimentar la imaginación en su estado más primitivo, abandonarse a las palabras sin otro fin que el del juego y el placer, es algo bello pero también escalofriante. Un lector pragmático y utilitario consideraría absurdo este ejercicio.

Resulta revelador que Péret haya publicado *Je sublime* el mismo año que *Je ne mange pas de ce pain-là*, siendo estos dos poemarios opuestos a primera vista. Este último está lleno de violencia, ironía y escatología, mientras que el primero se dedica únicamente al amor. El año de publicación de ambos poemarios es, además, 1936, el año en que comenzó la Guerra Civil Española, donde Péret combatió del lado de los anarquistas. Estas coincidencias confirman que los poemas de *Je sublime* pueden leerse no sólo como una expresión lírica sino como una expresión de rebeldía.

21 Cf. Primer manifiesto surrealista.

22 Aldo Pellegrini, p. 23.

Muchas obras de la época revelan también una inquietud por innovar la concepción del amor y de la mujer, tales como *L'amour fou* de Breton,²³ *La Liberté ou l'Amour* de Desnos²⁴ o *Le libertinage* de Aragon²⁵. Las lecturas de Freud y Sade detonaron entre los surrealistas diversas polémicas sobre la sexualidad. De ahí nacieron las encuestas: *enquête sur la sexualité*²⁶, *sur l'amour*²⁷ y *sur le désir*²⁸, en las que los miembros del grupo opinaron sobre la fidelidad, la homosexualidad o el lugar de la mujer en la sociedad. Las posturas eran tan diversas como los encuestados, pero se hacían con el desenfado y humor de aquellos que buscan romper un tabú.

Péret contribuyó a esta discusión con *Je sublime* y más tarde con *Anthologie de l'amour sublime* (1956-1989)²⁹. En México escribió *Un point c'est tout*,³⁰ que se asemeja mucho a los libros anteriores, aunque utiliza un tono más desencantado. En la introducción de la *Anthologie*, "Le noyau de la comète", Péret traza a grandes rasgos la historia del amor en Occidente: denuncia el triste lugar que los filósofos griegos otorgaban a la mujer en el amor; después critica la separación que realizó el cristianismo entre el amor sexual y el metafísico. Su *amour sublime* reconcilia lo espiritual y lo carnal.³¹

No es necesario confrontar las distintas teorías surrealistas sobre el amor. Lo importante es el hecho de que las relaciones humanas estaban en el centro de la discusión y no el progreso científico o civilizador del hombre. En mi opinión, las relaciones humanas

23 Francia: Gallimard, 1937.

24 Francia: Kra, 1927.

25 1924.

26 1928.

27 1929.

28 1932.

29 *Anthologie de l'Amour sublime*. Albin Michel, 1956.

30 Publicado por primera vez en la revista *Les 4 vents* ("L'Evidence surréaliste" n°4 (1946)). retomado en el poemario *Feu central* (Paris: K éditions (colección Quadrangle), 1947).

31 Entre el hombre y mujer, claro. Son los treinta y la polémica en torno a la homosexualidad es todavía un asunto delicado.

son justamente el punto neurálgico del movimiento surrealista. De esta forma se explica que el amor sea uno de sus pilares conceptuales: sólo él es capaz de trascender ideologías o naciones. Qué mejor forma que traducir poemas sobre el amor para seguir tejiendo un puente diferente, que excluya la explotación, entre dos mundos con una relación histórica tan complicada como ha sido y sigue siendo la de Europa y América Latina.

III. Traducción surrealista - El movimiento surrealista como un movimiento de traductores

En América Latina, la traducción es irreverencia e innovación, y puede ser resistencia.³²
Sergio Waisman

En su ensayo “México, París: el eje surrealista”³³, Phillipe Ollé Laprunne explica que el surrealismo se difundió en América Latina de boca en boca: es decir, gracias a los personajes que cruzaron el Atlántico por aventura o necesidad, a los intercambios que se dieron, a las exposiciones y conferencias que se realizaron y a las amistades que se entablaron. Por eso me gustaría pensar menos en términos de influencias que de recreaciones y cocreaciones, es decir de traducción, en el sentido más amplio de la palabra.

En México, André Breton, Antonin Artaud, Edward James, Alice Rahon, Wolfgang Paalen, Remedios Varo, Leonora Carrington, Cartier Bresson y Luis Buñuel tradujeron sus vivencias en nuestro país a sus mundos interiores. Desilusionados de la realidad europea, pudieron abrirse a otras formas de vivir. Ávidos de maravilla, pudieron dejarse sorprender. ¿Qué fue lo que ejerció tal fascinación en los surrealistas, al punto de llamar a México "el país surrealista por excelencia"? Si lo pensamos detenidamente, cualquier país podría ser el país surrealista por excelencia. No hay un país más absurdo o irracional que otro. Sería un

32 Sergio Waisman, *Borges y la traducción*. Argentina: AH, 2005, p. 173.

33 *Surrealismo, vasos comunicantes*. México: INBA, 2012, pp. 99-121.

error pensar que las culturas no europeas son puras, como pretendía Artaud hablando de los tarahumaras, o irracionales. Si bien el culto a la razón no era en otras partes tan fuerte como en Europa, está claro que ninguna cultura está desprovista de un pensamiento racional, así como ninguna está exenta de pensamiento mágico, imaginación y arte (ni tampoco de supersticiones). Viéndolo desde esta perspectiva, lo que encontraron los surrealistas europeos en México fue la diferencia. Lo maravilloso, lo mágico, era *el otro*. Por eso puedo afirmar que las creaciones que realizaron durante el exilio en este país podrían considerarse traducciones a nivel cultural.

Por otra parte, los autores de América Latina que exploraron por cuenta propia el surrealismo también estaban traduciendo. En efecto, el surrealismo latinoamericano no debe entenderse como imitación sino como reapropiación: por medio de un lenguaje surrealista pintaron su propio mundo. Los artistas latinoamericanos lo utilizaron para hablar de problemáticas, sentimientos o imágenes propios, para liberar la imaginación de su propia comunidad, para trascender ideologías y no para transmitir las. Cada autor tenía fines diferentes, ideas propias, y herramientas culturales distintas, por lo que los resultados son siempre originales. Contribuyeron a difundir esta vanguardia en México los peruanos César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, el cubano Wifredo Lam y los mexicanos Gunther Gerzso -de origen húngaro- y Alberto Gironella. Otros artistas mexicanos vinculados con el movimiento, tales como Octavio Paz y Manuel Álvarez Bravo, y en menor medida María Izquierdo, Frida Kahlo, los Contemporáneos y Rufino Tamayo, también utilizaron medios surrealistas para decir y crear cosas muy distintas a lo que se estaba creando en Europa.³⁴ Se consideran herederos del movimiento

34 Sobra decir que el surrealismo no fue la única vanguardia europea que *tradujeron* estos artistas.

surrealista la poeta argentina Alejandra Pizarnik, el poeta cubano Lezama Lima y el poeta peruano César Vallejo, entre muchos otros. Así pues, traducir un surrealista francés también significa entender, desde las raíces, una parte importante del arte del siglo XX en América Latina.

Me gusta pensar que el movimiento surrealista es un movimiento de traductores. Es decir, de artistas que se dieron a la tarea, en la medida de lo posible, de entablar puentes, vasos comunicantes, entre humanos, lenguas y culturas, en un afán casi místico por descubrir lo diferente a ellos –también en un afán muy humano de crear una noción libre de comunidad y de amistad.

IV. Las versiones de César Moro y Aldo Pellegrini - Antecedentes de traducción de Péret

Como mencioné antes, los poetas César Moro y Aldo Pellegrini tradujeron una pequeña parte de *Je sublime* al español. Analizar y comentar estas versiones nos puede ayudar a reflexionar sobre el ejercicio de traducir a Benjamin Péret. No será un análisis exhaustivo: elegí algunos ejemplos que me permitieran explorar los principales problemas de traducción que plantean.

Primero, hablaré un poco sobre los traductores. El poeta peruano César Moro (1903-1956) formó parte del grupo surrealista parisino y escribió la mayor parte de su obra en francés. Vivió en París de 1925 a 1933, donde estableció lazos con André Breton, Paul Éluard y Benjamin Péret, entre otros, y participó en las actividades del movimiento. Al regresar a Lima fundó la revista surrealista *El Uso de la Palabra*. De 1938 a 1948 vivió en México, donde se encontraba un pequeño grupo de exiliados políticos surrealistas: Leonora

Carrington, Remedios Varo, Katy y José Horna, Gunther Gerzso y, una vez más, Benjamin Péret. Así pues, el nexa que une a Moro y a Péret no es otro que el de la amistad. Si varios poemas de Péret estuvieron incluidos en la antología de Moro *La poesía surrealista*, Péret incluyó algunos de los poemas en francés de Moro en la antología *La Poesia Surrealista Francese*, que preparó en una editorial italiana. Con el paso del tiempo Moro se fue desprendiendo del movimiento, pero las traducciones de *La poesía surrealista* son resultado de la admiración que nunca dejó de sentir por muchos de los surrealistas que conoció o leyó.

Aldo Pellegrini, por su parte, fue uno de los primeros intelectuales en conocer y difundir el movimiento surrealista en Argentina. Su trabajo es de enorme importancia: realizó traducciones, antologías de poesía francesa y latinoamericana, crítica (de pintura y de poesía); asimismo, fundó y editó varias revistas. La *antología de la poesía surrealista de lengua francesa* de Pellegrini incluye tanto a los poetas surrealistas que participaron directamente en el movimiento, como a aquellos que se mantuvieron al margen de las actividades de éste, pero que pueden considerarse de tendencia surrealista. Así pues, es una antología extraordinariamente completa. Casi todas las traducciones son de Pellegrini, excepto por algunos traductores invitados.

En ninguna de las dos antologías citadas anteriormente está justificada la elección de los poemas de *Je sublime* que fueron traducidos. Las traducciones de “*Allo*” y “*Clin d’oeil*” de Moro podrían atribuirse a la popularidad de estos textos, pues son los más conocidos del poemario. “*Le carré de l’hypoténuse*” no es, en cambio, de los poemas más celebrados de Péret, por lo que es posible que la traducción de Pellegrini provenga de una filiación personal. El caso de “*Parle-moi*” es enigmático, pues es un poema que ambos

coincidieron en traducir sin que exista una razón aparente. ¿Se tratará del *azar objetivo* que expuso Breton? En todo caso, comparar las dos versiones es una oportunidad de reflexionar sobre cómo se puede resolver un mismo problema de traducción de formas distintas.

No es difícil darnos cuenta, desde la primera lectura, de que las traducciones de Péret que realizaron Moro y Pellegrini son prácticamente literales. En términos generales, las decisiones que tomaron ambos son parecidas: su prioridad fue perder lo menos posible la voz original del autor. Ambas tienen como principal motor difundir y homenajear al movimiento surrealista. ¿Entrarían entonces en contradicción con los objetivos de Péret? Para responder esta pregunta, habrá que analizar las traducciones de más cerca.

Un elemento que facilitó la tarea de Moro y Pellegrini fue la cercanía entre el francés y el español. Es probable que la raíz común de estas dos lenguas les permitiera partir de equivalencias para realizar el trabajo. Pero, evidentemente, este sistema está lejos de ser infalible y ambos traductores se encontraron muchas veces con problemas de polisemia. En el verso 10 de “*Parle-moi*”, Moro traduce *source* por “manantial” y Pellegrini por “fuente”: estamos ante un caso de bisemia. ¿Cuál elección es mejor? ¿Qué implica cada una? No hay forma de determinarlo racionalmente, ningún elemento en el verso o en el poema podría asegurarnos que se trata de una u otra cosa. Cualquier elección sería subjetiva. Este tipo de problemas abundan: palabras como *poêle* (“*Le carré de l’hypoténuse*”, v. 11) o *glacière* (“*Parle-moi*”, v. 10) plantean problemas de bisemia sencillos pero irresolubles. Lo ideal sería conservar la bisemia en la lengua de llegada, pero esto no siempre es posible. A esto podemos añadir las palabras que tienen más de una traducción, como el título del poema “*Clin d’oeil*”, que Moro tradujo como “Parpadeo”

pero bien podría haber traducido como “Guiño”. Así pues, los traductores se vieron obligados a interpretar más de una vez, a escoger entre un sentido u otro de una palabra sin poder justificar su elección de forma racional. A pesar de la búsqueda de objetividad de ambos, tuvieron que transformar el texto de forma personal, siguiendo su intuición.

De los cinco poemas traducidos que estoy analizando, en la traducción de Moro de “*Clin d’oeil*” es donde se manifiesta con más claridad el traductor. No se trata de una transformación de las ideas o de las imágenes, es una tímida inversión sintáctica:

"et je m'éveille par tes yeux" (v. 8)

"et je pense par tes seins d'explosion" (v. 19)

"et je dors dans ton nombril de mer Caspienne" (v. 12)

"et je m'égare entre tes épaules de voie lactée fécondée par des comètes" (v. 14)

“y a través de tus ojos me despierto”

“y a través de tus senos de explosión pienso”

“y en tu ombligo de mar Caspio duermo”

“y entre tus espaldas de vía láctea fecundada por cometas me pierdo”

La inversión de Moro, muy afortunada a mi parecer, consiste en trasladar el verbo al final del verso. La locución “y a través de” es bastante pesada. Dejarla al principio ayuda a no entorpecer el resto de la frase, mientras que, al dejar los verbos al final del verso se forman rimas asonantes que ayudan a recuperar la musicalidad del texto original.

Si el cambio sintáctico citado arriba es de lejos el más visible, en este mismo poema hay otras intervenciones de Moro. Por ejemplo, tradujo *Rosa d'étang verdi par les grenouilles* (v. 11) por “Rosa de estanque verdinoso de ranas”. Como el verbo *verdir* no tiene un equivalente en español, transformó el participio en adjetivo. Unos versos más tarde, tradujo *un terrain vague où se battent des enfants* (v. 18) por “un terreno vago donde batallan niños”, aunque “*se battre*” y “batallar” no impliquen exactamente lo mismo. Ambos

cambios enriquecen al texto y le dan connotaciones nuevas. Pellegrini también tiene aciertos en este sentido. Un ejemplo está en “*Le carré de l’hypoténuse*”, en que tradujo *je t’aime comme la fougère d’autrefois aime la pierre...* (v. 9) por “te amo como el antiguo helecho ama a la piedra...”. Transformó el adverbio *autrefois* en el adjetivo “antiguo”, solución que goza de las mismas virtudes sintéticas y creativas que los ejemplos anteriores.

Está claro que los aciertos de las traducciones que estamos analizando se deben a cierta creatividad por parte de los traductores. Por otra parte, en estas mismas traducciones hay torpezas ligadas a soluciones aparatosas y poco concisas. En “*Parle-moi*” podemos comparar la forma en que cada poeta resuelve el verso 14:

"et la fabrique [la musique] à la manière d'une mouche"

"y la produce al modo de una mosca" (Pellegrini)

“y la fabrica como haría una mosca” (Moro)

Vemos cómo la traducción de Pellegrini pierde mucho en comparación con la de Moro por ser demasiado literal. Pero Moro también puede pecar de literalidad: en “*Allo*”, por ejemplo, tradujo *une lame de fond qui fait le printemps*” (v. 15) por “una ola de fondo que hace nacer la primavera”. Los dos verbos juntos vuelven el verso pesado y el sentido se empobrece a causa de una imagen ya muy explotada, como es la primavera que nace.

Como podemos ver, ambos traductores realizaron algunos cambios sintácticos y léxicos, para darle más naturalidad al texto. También tuvieron que enfrentarse a problemas de bisemia, frente a los cuales les fue imposible mantenerse imparciales y objetivos. En conclusión, a pesar de una búsqueda de fidelidad, Moro y Pellegrini se vieron obligados a ser creativos. Sin embargo, como hemos podido comprobar, los cambios que realizaron

son mínimos. ¿Cómo es posible que un poeta como Péret, que exige tanta creatividad a sus lectores, requiera una traducción tan apegada al texto original? ¿No es esto contradictorio? ¿Por qué Moro y Pellegrini, siendo poetas surrealistas, no tomaron más libertades al momento de traducir?

V. Traducir la escritura automática - Criterios teóricos y procedimientos

Una traducción literaria nunca va a ser un asunto sencillo: los problemas son tan variados como intrincados. El caso de Péret no es la excepción. Por usar la lengua de forma tan particular, plantea numerosas preguntas de índole semántica. Al mismo tiempo, por ser una escritura rebelde, antiacadémica, provoca en el traductor dudas de orden propiamente literario. No existen teóricos abocados a la teoría de la traducción de la escritura automática. Por eso decidí buscar a un teórico de la traducción cuyas ideas se relacionaran con la problemática de esta traducción. La perspectiva que ofrece George Steiner en *Después de Babel* (libro de ensayos sobre la traducción, publicado originalmente en 1975) me pareció pertinente por la amplitud con la que analiza el concepto de traducción.

Para Steiner, ningún texto literario es estático, sino que cambia en cada lectura. "Cualquier lectura profunda de un texto salido del pasado de la propia lengua y literatura constituye un acto múltiple de interpretación"³⁵; "La literatura, cuyo genio arranca de lo que Éluard llamó *le dur désir de durer*, sólo puede vivir gracias al juego de una traducción constante dentro de su propia lengua".³⁶ De alguna forma, para Steiner, interpretación y traducción son sinónimos: "Lo que me interesa es la "interpretación" [...]. El término francés se proyecta en un sentido también esencial: *interprète/interpréter* se usan

35 George Steiner. *Después de Babel*. 3a edición en español. México D.F: FCE, 2001, p. 39.

36 George Steiner, p. 52.

comúnmente para referirse al traductor".³⁷ Esta idea se apoya en el hecho de que lectores distintos de un mismo texto pueden entender cosas muy diferentes: las palabras resuenan en cada uno conforme a su propia experiencia y contexto. Incluso un mismo lector puede entender cosas distintas en momentos distintos.

Esto sucede de forma exponencial en la escritura automática, que busca escapar a la razón. Los lectores, intérpretes y traductores están obligados a recrear el texto (provisionalmente). La escritura de Péret exige que sus lectores sean siempre ante todo creadores. Es una poesía activa. Nos enseña a enfrentarnos con nuestra libertad e imaginación y a ejercerlas. Esto obviamente tiene consecuencias al momento de traducir. De la misma forma en que la poesía de Péret nos inhibe como lectores a cualquier intento de objetividad, también nos impide como traductores poner en práctica nuestras herramientas teóricas. Para traducir a Péret, no se puede hablar de transmitir un mensaje original, pues el texto cambia a cada lectura. No hay un mensaje único, verdadero, que aprehender. Como explica el propio Steiner, esto va en contra de lo que sugiere el filósofo Walter Benjamin en el famoso ensayo "La tarea del traductor" (1923): "La verdadera traducción es transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer en toda su plenitud sobre éste el lenguaje puro, como fortalecido por su mediación."³⁸

Benjamin plantea que hay un lenguaje que antecede a las lenguas. Para él, la tarea del traductor consiste en indagar este mensaje oculto en el texto original, y recomponerlo en el de llegada, como un vaso roto que hubiera que volver a pegar. Steiner comenta al respecto: "Como Mallarmé, pero en términos obviamente derivados de las tradiciones

37 George Steiner, p. 49.

38 Walter Benjamin, "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971, p. 139.

cabalística y gnóstica, Benjamin funda su metafísica de la traducción en el concepto de una "lengua universal". La traducción es a un tiempo posible e imposible".³⁹

Esta forma de pensar el lenguaje –que como señala Steiner no es propia de Benjamin si no de una larga tradición de pensamiento– es cuestionable. El surrealismo lo pone en evidencia, al mostrar la polisemia en carne viva: cada vez que uno cree haber aprehendido una verso de Péret, su significado se escapa, y forma uno distinto. ¿Qué es esto sino la prueba de que un mensaje único, fijo, profundo, es algo tan imposible como absurdo de encontrar en la literatura? "Pero el lenguaje es, en sí mismo, una realidad abierta y está cargado de fuerzas y energías tan diversas como complejas. [...] El tiempo impregna cada rasgo del lenguaje y lo modela".⁴⁰ ¿Qué quiere decir esto? Que el sentido va y viene, no hay un mensaje profundo que decodificar y recodificar. No hay una intensión primera, verdadera, un original.

¿Qué puede darle valor a una traducción de Péret? No es, como ya dijimos, la recuperación del sentido original, pues no hay un sentido fijo. Tampoco se puede hablar de una obra original en el sentido de la propiedad intelectual: que *pertenezca* a un autor, pues, ¿de quién son los versos escritos con la técnica de la escritura automática? ¿del inconsciente? ¿de los escritores que Péret había leído? ¿de las personas con las que platicaba en su vida diaria? ¿del genio? ¿A los humanos les *pertenece* su genio? Estas preguntas pueden aplicarse a toda la literatura, pero en la traducción automática son difíciles de eludir. Para acabar de complicar las cosas, si los poemas de Péret no son productos finales y definitivos, ¿de qué

39 George Steiner, p. 84.

40 George Steiner, pp. 125-126.

sería propietario Péret exactamente?⁴¹ Sería interesante analizar este tema con más detenimiento en algún otro trabajo. Por lo pronto, en lo que nos atañe ahora, que es la traducción, estas preguntas plantean un problema: si no hay un texto definitivo, ni autor, ¿qué es lo que traduce el traductor, y cómo lo hace?

El investigador Sergio Waisman, profesor de literatura latinoamericana en la universidad George Washington, en Washington DC., publicó en 2005 un libro muy esclarecedor: *Borges and translation: the Irreverence of the Periphery*. Waisman analiza los diversos textos de Borges acerca de la traducción, y extrapola una teoría que el escritor argentino nunca formuló explícitamente. Este libro ofrece una visión fresca acerca de la tarea de traducir textos europeos desde la periferia latinoamericana, basándose también la crítica de la noción de un original. En efecto, para Waisman, si uno, traductor de tercer mundo, traduce con reverencia un texto del viejo continente, esto puede interpretarse como un acto de colonización cultural. En cambio, el reapropiarse del mismo a partir de la creatividad y la irreverencia, es una manifestación de libertad y soberanía (los corchetes son míos):

Todos los borradores –traducciones o así llamados originales– pueden cobrar valor estético [...]. Las fuentes de valor son varias: la comparación de una traducción con otras, el contraste con los usos estándares del lenguaje en un periodo determinado, el modo en el que afecta nuestra visión de otros textos, su rango de creación independiente o –acaso más probablemente– una combinación de todas. Pero lo importante es que el valor de un "borrador" [entiéndase traducción] no depende ni está determinado por un "texto definitivo" [entiéndase original].⁴²

Coincido con este punto de vista. El valor de una traducción no depende del original, pues no hay tal. En otras palabras, la riqueza está en el juego mismo. Curiosamente, esto es algo

41 Roland Barthes publicó en 1968 un artículo llamado "*La mort de l'auteur*" ["La muerte del autor"], cuyas ideas se relacionan estrechamente con lo aquí planteado.

42 Sergio Waisman, p. 68.

que nos dice la poesía de Péret. Entonces, ¿cómo traducir la escritura automática? ¿Habría que traducir desde el surrealismo y hacer una *traducción surrealista*? En otras palabras, ¿la reescritura sería la única forma de traducir al surrealismo?

Las dos opciones que se han perfilado en este ensayo para traducir a Benjamin Péret son opuestas. La primera es la reescritura, la segunda, una traducción *cuasi* literal. El surrealismo latinoamericano, incluyendo la propia poesía de Moro y Pellegrini, pueden caber dentro de la reescritura, que también podríamos llamar, lúdicamente, *traducción surrealista*. Estos poetas-traductores, como todos los artistas que cité en el apartado III, rescataron lo esencial del surrealismo: las ideas de creación y libertad de pensamiento. Por supuesto, uno no tendría por qué pasar por el filtro de los escritores latinoamericanos para leer a un surrealista francés: éste es el principal problema de la reescritura.

Las traducciones de Moro y Pellegrini que analizamos en IV son todo lo contrario, prácticamente literales. El objetivo de hacer una traducción así es, ante todo, el de rescatar, difundir u homenajear a un autor. En ambos casos las traducciones se encontraban en antologías que ellos mismos habían formado para difundir el movimiento surrealista en sus respectivos países. Sin embargo, estas traducciones presentan ciertas deficiencias desde el punto de vista literario, como vimos anteriormente.

Lo cierto es que estas dos opciones no son más que extremos. Existe una gran diversidad de criterios en los que se puede apoyar un traductor, es decir una gran diversidad de matices entre la literalidad y la reescritura. Como ya vimos, una traducción siempre va a ser un texto diferente al texto de partida (incluso si se lo reescribiera palabra por palabra, a la Pierre Ménard). La pregunta es, ¿cómo quiere uno que sea diferente? ¿Cuáles son las diferencias que uno escoge? ¿Qué se está diciendo al traducir de una forma o de otra? Esto

implicaría que todas las traducciones son posibles, y confirma que su validez no depende del original, como postula Waisman.

Yo me planteé objetivos muy específicos. Estos objetivos tienen que ver en parte con los objetivos iniciales de Péret, y en parte con el contexto social, cultural y económico en el que me encuentro inserta. ¿Para qué traducir hoy día a Péret al español, en México? Un trabajo intelectual determinado busca provocar cierto impacto en coordenadas sociales y culturales determinadas, y a partir de estas coordenadas es que se establecen los objetivos y prioridades del texto. ¿Cuáles son las cosas que me interesan más resaltar de la escritura de Péret? ¿Para qué hice esta traducción?

No me interesaba hacer una traducción virtuosa, ni demostrar que soy buena traductora. Esto significa que mis soluciones no fueron rebuscadas, sino lo más sencillas que pude. No quise crear un texto radicalmente distinto al de partida, ya que sí me interesa difundir la obra de Péret, darlo a conocer, por las razones que expliqué en el apartado I. Pero tampoco quise sacralizarlo, basándome en la concepción de Waisman de la irreverencia: como traductora latinoamericana, me interesa reapropiarme de la obra, volverla parte de mi propia cultura. Por eso me permití tomar algunas libertades, que expondré en el apartado VI. Lo que me interesaba particularmente de traducir a Péret era azuzar la imaginación de los lectores. Las formas de enajenación contra las que luchaba Péret con su poesía, en los treintas, en Francia, no son muy distintas a las que prevalecen hoy en México: los conceptos del trabajo, el progreso, la tecnología, que conllevan a una deshumanización en aumento. Por esto mismo, me interesa que el texto pueda ser leído por el mayor número de personas, y no busqué hacer una traducción especialmente erudita; al

contrario, traté de que fuera accesible, hasta donde fuera posible. También me pareció que hacer una traducción desde Latinoamérica es contribuir a crear alternativas a la hegemonía de la traducción española. En base a estos criterios realicé mi traducción, y tomé decisiones por momentos más cercanas a la literalidad, y en otros más cercanas a la reescritura.

Termino con una cita de Waisman con la que me identifico plenamente:

"Todos los textos son [para Borges] "borradores", versiones que fluyen libres de las constricciones de la superstición y los argumentos sobre la intraducibilidad. Si Babel está por doquier, su presencia, vista desde el Río de la Plata, es gozosa y productiva".⁴³

V. Mi traducción - Las dificultades de mi proceso de traducción y sus soluciones

En este apartado analizaré los distintos problemas a los que me enfrenté durante el proceso de traducción, y mostraré cómo adecué mis soluciones a los principios teóricos expuestos en V. Para no hacer pies de página repetitivos, aclaro desde ahora que las definiciones en francés son de *Le Petit Larousse* (2000), a menos que en el texto precise otra cosa.

JUEGOS DE PALABRAS

Los surrealistas se tomaban el humor muy en serio: era para ellos una parte esencial de la creatividad. El sentido del humor de Péret se expresa, entre otras formas, mediante los juegos de palabras. Estos juegos consisten en que una misma palabra o expresión tenga dos sentidos distintos, muchas veces uno literal y uno metafórico. Me pareció importante conservar estos juegos en la medida de lo posible. Expondré a continuación algunos ejemplos.

43 Sergio Waisman, p. 75.

Empezaré por el más sencillo. En el poema "*À H*", el verso 10 dice: "*qui fait sauter la banque comme une crêpe qui se colle au plafond*". La clave de este juego de palabras está en la palabra "*sauter*". *Faire sauter la banque* es una expresión que se usa en los casinos para indicar que alguien ganó todo el dinero (o todas las fichas) de una mesa. Por otra parte, "*sauter... comme une crêpe*" hace también alusión al significado más literal de la palabra: saltar, elevarse por los aires. En este caso la traducción fue muy sencilla, pues *faire sauter la banque* tiene un equivalente idéntico en español: "hacer saltar la banca".

Encontramos un ejemplo igualmente sencillo en el poema "*Écoute*": "*je dormais en attendant que tu viennes / comme une forêt qui attend le passage d'une comète pour voir clair*" (v. 10 y 11). El sentido literal del segundo verso es que el cometa ilumina el bosque, por lo que éste puede ver con claridad (asumiendo que éste puede ver). Pero *voir clair* también significa entender, estar lúcido, despertar: el poeta necesita del amor para estar despierto. No creo estar sobreinterpretando al afirmar que se trata de un juego de palabras. En todo caso, el equivalente de *voir clair*, "ver claro", conserva los dos sentidos.

Las dificultades fueron mayores en el poema "*Égaré*". El primer verso tiene un juego de significados más intrincado: "*qu'une mésange turquoise batte de l'aile dans la crème*". La expresión *battre de l'aile* significa funcionar mal, perder fuerza, estar de capa caída, estar alicaído. Péret también está usando el verbo *battre* en el sentido de batir comida. Finalmente, puesto que se trata de un pájaro (*une mésange turquoise*), también *battre* alude a la idea de mover las alas. En este caso era muy difícil conservar los tres sentidos. Yo traduje "En cuanto un paro turquesa esté alicaído", que como ya dije es el equivalente a la expresión "*battre de l'aile*". Así pude recrear al menos un juego de

palabras, al jugar con los dos sentidos de la palabra "alicaído": la de "triste y desanimado" y la de "caído de alas" (RAE). Otra posibilidad era traducir: "que un paro turquesa bata las alas en crema", para conservar el sentido del movimiento del pájaro y el de cocinar. En este caso lo que me decidió fue la fluidez de la primera opción, por lo que el sentido lúdico se vuelve más inmediato y menos rebuscado.

Este mismo poema presenta un juego de palabras todavía más difícil de traducir, en el último verso. Transcribiré desde unos versos antes, para que se entienda el juego de palabras: "*il faudrait que la mésange turquoise / sorte de son armoire comme un arc-en-ciel sur un canapé / et me crie / Coucou me voilà*". El doble sentido de este último verso es difícil de recuperar. En francés, la palabra *coucou* se usa como saludo. Pero el *coucou* también es el pájaro cuco. Hay un guiño de humor en el hecho de que un paro diga *coucou*. Sumado a esto, la imagen que expresa Péret hace referencia a los relojes de cuco, que salen de adentro del reloj cada hora para gritar "cucú". Aunque en español sí existe la expresión "¡cúcú!" para saludar, no es muy común, al menos no en México. Pensé en traducir este verso problemático como "Sorpresa", pero esta expresión tiene más que ver con la cultura estadounidense, que tampoco viene a colación. Finalmente, lo traduje como "Cucú, aquí estoy". Me pareció que la referencia al reloj de cuco sí puede ser entendida fácilmente al escribir "cucú", pero se pierde la idea del saludo, por eso agregué "aquí estoy".

TÍTULOS

Los títulos tienen características propias y problemas particulares. Algunos tienen la función de atrapar la atención del lector, otros de crear ciertas expectativas, otros de dar algunas pistas sobre la obra misma. Por eso traducir un título es un proceso delicado. En

este caso, cuatro títulos de poemas me plantearon dificultades. Además, por supuesto, del título del poemario mismo.

Allo / Al agua

El título de este poema hace referencia a la forma en que se contesta el teléfono en Francia. Lo primero que pensé fue en traducirlo por "Buenó", "Diga" o "Aló". Sin embargo, me parecieron soluciones discutibles, por ser muy locales: las palabras que se emplean para contestar el teléfono varían de forma notable en cada país de América Latina. La elección de Moro de no traducir el título, y dejarlo en francés, también puede discutirse. Para sortear este problema me apoyé en el juego sonoro y semántico del título: *Allo / à l'eau*. No queda claro si Péret hizo ese juego a propósito. En todo caso está ahí, y puede ser justificado por la fuerte presencia del campo semántico del agua en el poema: "*inondé*" (v. 1), "*écume*" (v. 5), "*pluie*" (v. 6), "*étang*" (v. 13), "*noyer*" (v. 13), "*inondation*" (v. 14), "*cascada*" (v. 15), "*lame de fond*" (v. 15), "*puits*" (v. 16); y del campo semántico del mar: "*île*" (v. 7), "*corail*" (v. 16). Por eso, mi propuesta de título es "Al agua". Por supuesto, esta elección implica perder el sentido original del título. ¿El poema trata de una llamada telefónica? Podría ser, pero nada lo indica, además del título. ¿Tiene fuertes repercusiones esto en la comprensión del poema? Me parece que no. De todos modos, en problemas como este ninguna solución es del todo satisfactoria. Esta tiene la ventaja de seguir los parámetros que establecí previamente: sencillez y universalidad.

Clin d'oeil / Guiño

César Moro tradujo *Clin d'oeil* como "Parpadeo". Yo preferí usar "Guiño", pues conserva

la idea de un gesto de complicidad, que también existe en la palabra francesa. Como podemos observar, varios de los títulos de poemas en *Je sublime* hacen referencia a actos de comunicación (o de incomunicación): *Clin d'oeil*, *Parle-moi*, *Écoute*, *À H*. Así pues, consideré importante conservar este sentido de un guiño como forma de comunicación.

Source / Manantial

Este título presenta un problema de ambigüedad, ya que puede ser traducido de formas distintas: "fuente", "manantial", "origen", "causa" o "principio". La presencia del campo léxico del agua en el poema me hizo inclinarme por las dos primeras. En particular por "manantial", a causa de la sonoridad. La palabra *source* es muy suave, por la aliteración en "s" y el sonido "ou". La palabra manantial tiene tres consonantes nasales, y su última letra es la "l", que es líquida, por esto su sonido también es suave. En cambio, la palabra "fuente" es un poco más abrupta, por ser más corta (tiene dos sílabas, mientras que "manantial" tiene tres), y su última sílaba tiene únicamente una consonante oclusiva, la "t". Un segundo argumento es que en el poema se entabla cierta oposición entre elementos de la naturaleza y construcciones del ser humano: "*la giboulée se réjouit (...) en attendant de défoncer les églises*" (v. 2-3), "*corbeaux chassés de mille tours en ruines*" (v. 6). De ahí podría venir el título: el origen, las raíces, la naturaleza. No olvidemos que había cierto primitivismo en el movimiento surrealista. Por eso preferí el nombre de un elemento natural como es el manantial, en vez de "fuente" que es un invento humano.

Déraper / Resbalar

Déraper significa en francés tres cosas distintas: para un coche, "derrapar", para una

persona, "resbalar", y para un avión, "circunvolar". Traducir este título de la forma más literal, "derrapar", es limitar el sentido, pues en español este verbo sólo se refiere a un vehículo: "Dicho de un vehículo: patinar desviándose lateralmente de la dirección que llevaba." (RAE). En este poema abundan las alusiones al vuelo, a los pájaros y al aire: "élan" (v. 1), "alouette" (v.1), "ciel" (v. 1), "vol" (v. 4), "pensées volantes" (v. 7), "antilopes" (v. 13). Por eso preferí "resbalar", que es más sencillo que "circunvolar", pero que también puede usarse aludiendo al vuelo (ej: resbalar por los aires).

Je sublime / Sublimaciones

La traducción literal del título del poemario sería "yo sublimo". Suena torpe, porque el uso del "yo" en español es menos común y mucho más enfático que en francés. Pero sin el "yo", el título sería muy confuso: "sublimo". Pensé en usar el gerundio: "sublimando". No me convenció porque, francamente, sonaba cursi. Finalmente me decidí por el sustantivo "sublimación", que significa "acción y efecto de sublimar" (*Pequeño Larousse*, 2006), por lo que no hay muchas alteraciones en cuanto al sentido. Lo puse en plural, "sublimaciones", porque son muchas las veces que el poeta sublima el amor, o habla de amor sublime, en el poemario. Eso sí, se perdió el juego sonoro *je/jeu*. No había forma de reproducir este juego, ni de conservar ambos sentidos. Podría haber tomado el sentido de *jeu* y llamar al poemario "juego sublime", pero sin el doble sentido resulta un título un tanto confuso, pues no queda claro que se trata del juego de la escritura, cosa que sí queda claro en el título francés, gracias al juego de palabras.

REFERENCIAS CULTURALES

Existen elementos de la lengua francesa que presentan problema para traducirse por ser referentes de la cultura francesa: localismos, expresiones, referencias geográficas o históricas, entre otros.

Este poemario tiene la ventaja de estar en un tono literario, en general. *Je ne mange pas de ce pain-là* sería un libro más arduo de traducir, pues está poblado de groserías y referencias a la situación política de aquél momento. Sin embargo, *Je sublime* deja no se abstiene totalmente de hacer provocaciones lingüísticas. Me encontré con dos palabras particularmente difíciles de traducir: "*flic*" (*Égaré*, v. 22, *À quand* v. 4) y "*couilles*" (*Je ne dors pas*, v. 7). Se trata de un registro coloquial. Pensé en cuatro soluciones distintas. Primero, usar el registro coloquial mexicano: "güevos" y "tiras"; segundo, usar el registro coloquial de España: "cojones" y "azules"; tercero, usar palabras neutras: "testículos" y "policía"; o cuarta, dejar las palabras en francés, en itálicas, con una nota al pie, sacrificando la fluidez del texto. Sopesé las posibilidades y decidí usar las palabras neutras, pues me interesa que el texto sera accesible, universal, como lo planteé anteriormente. Esta opción le quita un poco de fuerza al texto, pero, por otra parte, las imágenes que hace Péret son suficientemente provocadoras por sí mismas: "*affamé comme une mitrailleuse tirant sur les flics*" (*Egaré*, v. 22); "*s'inscrit comme une balle dans une poitrine à couilles*" (*Je ne dors pas*, v. 7); "*(...) un wagon à bestiaux / semblable à un amas de flics dans la neige*" (*À quand*, v. 4).

Decidí eliminar dos referencias geográficas: "*verre de bordeaux*" (*Je*, v. 18) y "*cinéma des boulevards*" (*Allo*, v. 11), que traduje respectivamente como "vaso de vino tinto" (y no "vaso de bordeaux") y "cine de barrio" (y no "cine de los bulevares" o "cine de los

boulevards"). El efecto que tienen estas referencias, en el poema de Péret, para un lector francés, es darle más familiaridad al texto, acercarlo más a su propia vida. Para un lector que no vive en Francia sucede exactamente lo contrario: lo aleja, hay un efecto de extrañamiento, y de cierto fetichismo. Mi intención fue devolver el texto lo más claro posible, y acercarlo al lector. Creo que en ambos casos el texto no pierde mucho en cuanto al sentido, y la traducción sí gana mucho en cuanto a que se vuelve más universal. Por supuesto, este parámetro tiene sus límites. Hubo un caso en donde efectivamente no quedó otra opción más que poner una nota al pie: la referencia en el poema Bogavante al caballero de la Barre, que forma parte de la historia francesa. En este caso la referencia contribuía al sentido del texto, funcionaba como metáfora, por lo que preferí explicar en una nota quién fue este hombre.

El poema *Source* plantea un problema cultural muy particular. En este poema, el poeta reemplaza ciertas palabras con la palabra *Rosa*, por lo que hay que adivinar de qué se trata para poder formular la frase en español conservando la intención original. En el primer verso está escrito: "*Il est Rosa moins Rosa*". Aquí el poeta está dando la hora. Algunos versos más tarde, habla del clima: "*Il fait un temps Rosa avec un vrai soleil de Rosa*" (v. 8). Por supuesto, ni la hora ni el clima se expresan de la misma forma en francés que en español. En lo que se refiere a la hora, preferí "son las Rosa..." a "es la Rosa..." porque en español se usa "son" para todas las horas excepto la una (ej: son las tres, son las ocho, son las doce...). En cuanto al "*avec*", podía traducirlo por "con", "y", "para las" o "menos". Aunque las dos primeras son más comunes en México, la cuarta es más reconocible, y lo que me importaba es que se entendiera de qué estaba hablando. Así pues, traduje el verso

así: "Son las Rosa menos Rosa". En cuanto al clima, tenía dos opciones para traducir "*Il fait un temps Rosa*": "hace Rosa" (pues no se dice "hace un tiempo frío –o cálido–", sino "hace frío", o "hace calor"), o "está Rosa" (pensando en "está nublado"). Preferí el primero por ser un verbo más preciso, que confunde menos al lector. Finalmente, para la frase "*il fait un vrai soleil de Rosa*", Rosa podría reemplazarse por "*un vrai soleil d'été*", "*de printemps*" o "*de plomb*", entre otros. Por eso lo traduje como "un verdadero sol de Rosa", que podría reemplazarse por "un verdadero sol de primavera –o de verano–".

Me causó problemas una expresión muy local: "*sur l'air des lampions*", en el poema "*À H*". Esta expresión remite a la forma en que se pronuncian ciertas consignas políticas (o de cualquier otro tipo. El Robert (1980) la define como: "*Cri émis sur une seule note répétée trois fois et qui sert à rythmer les paroles d'une revendication, d'une demande qui fait la foule*".⁴⁴ Es una expresión que proviene de un momento histórico preciso: la revolución de 1848. Los revolucionarios gritaban "*Des-lam-pions! Des-lam-pions!*" exigiendo que se iluminaran las calles con los *lampions*, es decir linternas (de origen veneciano)⁴⁵. Si bien es una expresión muy local, esta forma de separar las sílabas también se usa en español, para gritar consignas (ej: "Te-le-visa i-dio-tiza"). Por eso es raro que no haya una forma establecida para expresar esta idea en español, pero por más que la busqué, no la encontré. Podría decir "silabeando" o "rítmicamente", pero ninguna de estas dos palabras da a entender con suficiente claridad de qué se trata exactamente. Tampoco me gustó la posibilidad de traducir la expresión por "a modo de consigna", pues suena cacofónico. Por

44 Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Tomo 6. París: Société du nouveau livre: Robert, 1980-9999.

45 Jean-Claude Bologne, "Sur l'air des lampions, une allusion historique". *Canal Académie*. Web. 14 de enero de 2014. <http://www.canalacademie.com/ida3487-Sur-l-air-des-lampions.html>.

eso, en vez de tratar de describir o explicar este modo de hablar (o de gritar, más bien), intenté transmitir la sensación que produce, y escogí la expresión "con aire combativo".

La palabra *patronage* en *Le carré de l'hypoténuse* (v. 27) también me causó problemas por ser una referencia cultural específica. No hay que confundir *patronage* –*Œuvre, société de bienfaisance, crée pour œuvrer au reclassement des délinquants, puis d'assurer une formation morale à des enfants, des adolescents* (Petit Robert)– con *patronat* –*ensemble de chefs d'entreprise* (Petit Robert)–. La traducción de Pellegrini, “patronazgo”, corresponde a la segunda, por lo que no es adecuada. Ahora, *patronage* es una palabra anclada en una situación histórica y social determinada: Francia en el siglo XIX. Así pues, es imposible encontrar una traducción exacta. Lo más cercano en nuestra lengua es “hospicio”: *Asilo en que se da mantenimiento y educación a niños pobres, expósitos o huérfanos* (RAE).

Un ejemplo distinto de problemas relacionados con las referencias culturales, son los nombres de flores que utiliza Péret. La naturaleza tiene mucha presencia en su obra en general. No tuve problemas para encontrar equivalentes en la mayoría de los casos. Los cuatro nombres que me causaron más problemas fueron *pied d'alouette* (*Parle-moi*, v. 8), *gueule-de-loup* (*Je ne dors pas*, v. 14), *perce-neige* (*Écoute*, v. 2) y *épine-vinette* (*Je*, v. 9). Son plantas europeas, no muy conocidas en América, por lo que los equivalentes en español se prestan a confusión (por ejemplo, al traducir *pied-d'alouette* por “espuela de caballero”). Esto sucede porque en los poemas de Péret no se puede adivinar por el contexto a qué se refiere el poeta, y si en francés los guiones ayudan a indicar que es una planta, en español no hay forma de indicarlo. Por otra parte, hay que observar que son

nombres juguetones, evocadores, y probablemente por eso Péret los escogió. Puesto que tiene más peso en los poemas el nombre de la flor que la flor misma, decidí buscar equivalentes que, aunque no correspondan a la misma flor, sean más familiares al lector hispanohablante, intentando escoger nombres expresivos y estéticos. Así, traduje "*gueule-de-loup*" por "diente de león", tomando en cuenta que ambos refieren a la boca de un animal peligroso. En cuanto a "*piéd d'alouette*", lo traduje por "siempreviva", puesto que el poema habla de una flor que resiste al frío de un congelador (¿tal vez una metáfora del amor?): "una siempreviva en un congelador cuya puerta abrirías / con la esperanza de ver escapar una golondrina de petróleo en llamas". A las "*perce-neige*", las traduje por "flores nube", a tono con el verso: "erizado de flores nube coloreadas por tus ojos de lejano viaje". Y finalmente, al "*épine-vinette*" lo traduje por "amapola", pues su color varía del amarillo al rojo, y se trata de una comparación con el sol: "Apenas se levanta un ligero sol de amapola a través de la gran rueda de tus pestañas...". El sentido de los poemas no cambia radicalmente con estas pequeñas modificaciones.

PROBLEMAS LÉXICOS

Ambigüedades, falsos cognados, falta de equivalentes, son algunos de los problemas a los que me enfrenté desde el punto de vista del vocabulario. Puesto que mi traducción es casi palabra por palabra, y no se puede conocer el sentido de lo que está escrito, estas dificultades se acrecientan. Veamos algunos casos.

Los falsos cognados son palabras casi iguales en un idioma y en otro, pero que significan cosas distintas, y pueden llegar a colarse en una traducción. Detecté dos falsos cognados en

la traducción de Moro del poema *Clin d'oeil*: tradujo "*épaules*" por "espaldas" (v. 14), en vez de "hombros", y "*cigarre*" por "cigarro", en vez de "puro" (v. 19). El caso de la palabra *cigarre* merece una especificación, pues no se trata realmente de un error de Moro. *Cigarre* efectivamente puede traducirse por "cigarro" pues esta palabra, según la RAE, puede ser sinónimo de "puro". Sin embargo, también puede ser sinónimo de "cigarrillo". Actualmente se usa con más frecuencia la acepción de "cigarro" como sinónimo de "cigarrillo", sin embargo en el Perú de mediados del siglo XX era más común la otra acepción ("cigarro" como sinónimo de "puro"). No sé si llamar a esto falso cognado, ambigüedad o diferencias temporales y espaciales; lo que queda claro es que este ejemplo demuestra la importancia de actualizar las traducciones.

En el poema "*À H*", traduje "*traversées*" (v. 15) por "surcadas" y no por "atravesadas". En algunos casos "*traverser*" sí se puede traducir por "atravesar" (ej: *traverser la rue*, atravesar la calle; *traverser la vitre*, atravesar el cristal). Pero tratándose del vuelo, sería un error utilizar "atravesar". "Surcar" es a palabra precisa para este caso: "ir por el espacio volando, navegar por el mar" (*Pequeño Larousse*, 2006).

En "*Parle-moi*", verso 8, Moro tradujo *glacière* por "ventisquero" y Pellegrini por "heladera". El Robert, *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*, nos explica que hasta finales del siglo XIX no existía una distinción clara entre *glacier* y *glacière*, que actualmente son, respectivamente, "ventisquero" y "heladera". Pensando en la fecha en la que Péret publicó el poemario, la traducción de Pellegrini es sin lugar a dudas la adecuada. Lo confirma el hecho de que el poema mencione la puerta de dicha heladera. Yo

utilicé “congelador” porque “heladera” es un término que se usa más en Argentina, Uruguay y Paraguay –además de que la palabra "congelador" connota "congelar", enriqueciendo así el poema, que juega con las ideas del frío y el calor.

En "*Hommard*", en el verso uno, se encuentra un ejemplo de ambigüedad. Las *aigrettes* podrían traducirse como “garzas” o como “plumaje”. Opté por “garzas” guiándome por el oído, ya que el verso adquiere una aliteración en *s* muy sugerente. También tomé en cuenta la construcción paralela entre “*Les aigrettes de ta voix* (v. 1)” y “*les éperviers de tes regards* (v. 3)”, que apunta a que se trata de un pájaro.

Otro ejemplo de ambigüedad se encuentra en el poema "*Derraper*" (v. 6): "*si tu fuis comme une maison fond dans une baignoire de lave*". El español hace una diferencia entre “fundir” y “derretir” que en francés no existe. Fundir tiene que ver con objetos metálicos –“derretir y licuar los metales, los minerales y otros cuerpos sólidos” (RAE)–, mientras que se habla de derretir para algo "sólido, congelado o pastoso" (RAE). De forma que la traducción de este verso depende directamente del material en que el traductor imagine la casa en cuestión. Yo escogí "derretir", pues las casas no suelen ser metálicas.

Un último ejemplo de ambigüedad se encuentra en "*Clin d'oeil*": "*Rosa de cerf-volant au-dessus d'un terrain vague où se battent des enfants*" (v. 18). Mientras que en francés la palabra "*comète*" no tiene ninguna ambigüedad, en español “cometa” puede significar tanto “astro” como “papalote”. Por otra parte, la palabra “papalote”, que viene del náhuatl, es exclusivamente mexicana y de las antillas, por lo que su uso descontextualizaría demasiado

los poemas de Péret. Escogí traducir "*comète*" por "cometa", para evitar los localismos. De todos modos, la ambigüedad no afecta el sentido del poema, puede que incluso lo enriquezca.

En "*Écoute*" hice un ligero cambio léxico. Traduje, en el último verso, "*emportée par l'inondation*" por "arrastrada por la corriente", que me pareció más natural que "arrastrada por la inundación". No se pierde mucho en términos de sentido: la idea del agua se mantiene. Y se gana mucho en términos de sonido.

El poema "*Allo*" tiene varios ejemplos de este tipo de problemas. En el verso 6, es difícil saber a qué se refiere Péret con "*tombeau éclaté*". Definitivamente no es una expresión común. "*Éclater*" significa estallar, explotar, romperse. La traducción de Moro dice "tumba agrietada". Pero "agrietar" en francés es "*crevassé*", "*gercé*" o "*lézardé*". Ahora bien, si ponemos atención, la mayoría de las imágenes en este poema son a la vez bellas y violentas: "*mon revolver de corail*" (v. 16), "*mon fruit de volcan*" (v. 13), "*mon avion en flammes*" (v. 1), "*mon inondation de cassis*" (v. 14). Por eso me pareció que lo más importante era conservar la fuerza de la imagen. Así pues, preferí escribir "mi tumba en pedazos". De haber usado un participio pasado ("tumba estallada"), aunque tendría una sonoridad interesante por la aliteración en "t", que evocaría el estallido, el sentido habría sido menos claro, por lo que la imagen habría perdido fuerza.

En el mismo poema, traduje "*ma pluie de sauterelles rouges*" (v. 6) por "mi lluvia de langostas peregrinas". De esta forma resolví la ambigüedad entre la langosta que es un

crustáceo y la langosta que es un insecto. En francés no hay ambigüedad: el crustáceo se llama *langouste*. Por otra parte, considero que sí es importante dejar claro que se trata de insectos, pues este verso ofrece una imagen de la devastación, que no me gustaría que se perdiera: las "*sauterelles rouges*" son insectos que se trasladan juntos formando una nube (o una lluvia, como dice Péret) y que suelen destrozar cosechas. Al mencionar una subespecie, dejó claro que se trata del insecto. Además, es un nombre sugerente. No quise añadir "langosta peregrina roja", pues me pareció largo y poco contundente para ser el final de un verso. De todos modos, las langostas peregrinas son rojizas, así que de alguna forma el "peregrinas" sustituye al "*rouges*".

Todavía en "*Allo*", Péret escribió "*l'oeil d'un puits*" (v. 16) y Moro lo tradujo por "la boca del pozo". Son metáforas equivalentes, pero una es más común en una lengua que en la otra. Adopté esta solución, pero eliminé la repetición de "boca", pues se sobrentiende: "mi revólver de coral cuya boca me atrae como la de un pozo"

Finalmente, en este poema, me hizo detenerme la palabra "*cassette*" (v. 12), que Moro tradujo como "cofreillo". Efectivamente, se trata de un cofre pequeño destinado a guardar joyas. Sin embargo, el diminutivo "illo" no se usa mucho en México. El "ito", aunque sí es muy mexicano, también se entiende en toda América Latina. Por eso "cofrecito" me pareció mejor. Pero todavía mejor me pareció "joyerito", pues es más preciso.

LOS VERBOS

Si cada lengua refleja una visión de mundo distinta, los verbos reflejan una concepción

particular del tiempo. Este poemario no hace un uso particularmente complicado de la lengua. La característica más interesante de los verbos en *Je sublime* es la sensación de oralidad que Péret busca transmitir con estos. Veamos algunos ejemplos.

En "*Égaré*", verso 12 ("*comme une automobile qui a heurté un âne*"), preferí usar el pretérito que el pasado compuesto. Si bien el pasado compuesto sí se usa en España para describir un evento que acaba de ocurrir hace algunos instantes (por eso también se llama antepresente), en México se usa para describir algo que ha sucedido continuamente y que probablemente siga ocurriendo (ej: he recorrido esta calle muchas veces). El uso que le da Péret es el de un hecho puntual en el pasado, no el de un hecho repetitivo en el tiempo. Probablemente usó el pasado compuesto simplemente para darle un efecto de oralidad al texto. Por eso me pareció mejor traducirlo en pretérito: "como un coche lujoso que atropelló a un burro".

El verbo *faire* tiene una gran diversidad de significados y de usos en la lengua francesa. Se usa de forma coloquial para reemplazar muchos verbos. En el poema "*À H*", verso 19, funciona como una forma coloquial del verbo "decir": "*dans la tête de la comète brulée qui fait Non*". Así como usé sustantivos con un registro neutro para traducir "*flics*" y "*couilles*", también traduje este verbo de forma neutra: "en la cabeza de un cometa quemado que dice No".

En "*Je ne dors pas*", el verbo *faire* toma un significado distinto: "*comme le charbon étreint de feu qui l'a fait en avalant des piments*" (v. 2). La lógica de la frase es un poco confusa, pero no indescifrable: el fuego carbonizó unos pimientos, es decir que produjo,

formó carbón mediante estos pimientos, y a la vez este carbón abraza al fuego, lo contiene. Así pues, preferí traducir "*qui l'a fait*" por "que lo formó" (y no por "que lo hizo", que sería una traducción más literal, pero menos exacta).

En "*Allo*", *faire* desempeña todavía un nuevo papel. El verso 15 dice: "*une cascade bleue comme une lame de fond qui fait le printemps*". En este caso, *faire* no significa hacer sino ser el causante o el indicio de algo, como en la expresión "*une hirondelle ne fait pas le printemps*". La solución de Moro, "como una ola de fondo que hace nacer la primavera" sí se acerca a este significado, pero es cacofónica, como dije anteriormente. Por eso yo opté por "que trae la primavera", tratando de ser lo más concisa posible.

Para terminar sobre el tema de los verbos, una pequeña aclaración. Hice un ligero cambio de tiempo verbal en el verso 3 de "*À quand*". "*Selon que tu le regarderas*" es una forma de plantear una hipótesis en el futuro. No hay otro equivalente en español excepto el presente: "según lo mires". Puesto que el sujeto de la frase es "Mañana" (v. 1), se sobreentiende que se trata del futuro.

PROBLEMAS SINTÁCTICOS

Los poemas de *Je sublime* no tienen métrica ni puntuación. El ritmo está creado por larguísimas cadenas de proposiciones relativas, además de las repeticiones, paralelismos, aliteraciones y otras figuras de esta índole. Es un ritmo natural y orgánico. Por eso, a pesar de estar compuesto por una sintaxis compleja, es muy fluido. Recuperar esta fluidez con una traducción palabra por palabra habría sido imposible. Recrear las frases de Péret de forma que sonaran naturales, sin atropello, fue interesante. Cuando fue necesario, para

aligerar el texto y evitar cacofonías, no dudé en hacer inversiones, cambiar la sintaxis, *etc.*

Por ejemplo, me vi obligada a hacer varios cambios al final del poema "*Nébuleuse*": en los últimos 7 versos, el pronombre "*qui*" se repetía cuatro veces, había seis cambios de sujeto, un gerundio, un verbo en pasivo y un verbo conjugado con la tercera persona *on*, inexistente en español. Si bien Péret logró que esta inmensa frase sonara perfectamente clara, no había forma de traducirla literalmente sin dejar mareado al lector. Este fue uno de los casos en los que más intervine, reemplazando dos verbos por la preposición "con", el gerundio por un adjetivo, e incluso cambiando la tercera persona (el *on*) por una segunda persona ("tú").

Una técnica que también me ayudó fue la de convertir ciertas frases negativas en afirmativas, cuando era necesario para no complicar demasiado la redacción. Por ejemplo, en *Déraper*, verso 1, traduje "*Que n'as tu l'élan de l'alouette*" por "Si tan sólo tuvieras el impulso de la alondra". Lo mismo hice en *Je*, en el verso 3: traduje "*qui n'ont pas plus de poils au menton qu'une écrevisse n'a de tirelire*" por "que tienen tantos pelos en el mentón como un cangrejo alcancías"; también en el verso 10, "*qui ne sait plus que moudre le café*", que traduje por "que sólo sabe moler café", y en el verso 21, "*qui d'ordinaire ne savent que grogner*" que traduje por "que generalmente sólo saben gruñir". En todos estos casos las traducciones son el equivalente de la frase original, es decir que el sentido no cambia. Lo único que cambia es la forma de enunciar, pues en español, en estos casos, los equivalentes en afirmativo eran más sencillos y fluidos.

Las inversiones fueron una herramienta útil para solucionar algunos problemas de sintaxis. En el poema *À quand* traduje "*qui voit s'enfoncer son île*" (v. 9) por "que mira su isla hundirse" para evitar una cacofonía (sin inversión, quedaría así: "que mira hundirse su isla"). Asimismo, en *Parle-moi*, traduje "*que je me crois quand tu me regardes*" (v. 7) por "que si me miras creo ser" por ser la solución más sintética. La inversión me permitió evitar una cacofonía en "c" tal como "que me creo cuando me miras", además de que suena menos rebuscado. En *Aujourd'hui* traduje "*qui réduisent ma cervelle en papier de Chine*" (v. 2) por "que reducen a papel de china mi cerebro". En este caso hice la inversión porque me pareció que el verso adquiriría más fluidez y contundencia al terminar con una proposición gramatical corta como "mi cerebro", y no con una larga como "a papel de china".

Un último ejemplo es la inversión de *Clin d'oeil* que hizo Moro, y que yo retomé. Moro invirtió la sintaxis de los versos 6; 8; 10; 12 y 14. El resultado es extraordinariamente bello, como expliqué en la introducción. Yo no podría hacerle competencia. Se dirá que es deshonesto recoger una parte tan sustancial de una traducción ajena, pero me parece el que debe ganar es el texto, no un traductor u otro. Por eso dejo estos versos de Moro tal cual, con toda humildad. Acerca de por qué utilicé "a través de" y no "por" en estos versos de *Clin d'oeil*, es sencillo: "por" es ambiguo. Además de ser sinónimo de "a través de", podría indicar cierta causalidad (como decir "a causa de tus ojos me despierto"), cosa que no está en la versión de Péret. Me interesó más recuperar la idea, que sí está en el texto de Péret, de que los sentidos del poeta tienen que pasar por los sentidos de la amada, como si compartieran el mismo cuerpo. Por eso preferí "a través de".

Finalmente, queda por comentar la dificultad de traducir ciertas frases que comparten una

construcción similar: "*Que son sourire surgisse dans le ciel [...] et les grands marteaux-pilons [...] cessent leur chanson [...]*" (*Aujourd'hui*, v. 1-4); "*Qu'un léger sourire d'épinevinette se lève [...] et je moissonne les pavés [...]*" (*Je*, v. 9-15); "*Qu'un reflet apparaisse [...] et les brigades centrales [...] fredonneront [...]*" (*Je*, v. 18-22). Estas frases están construidas con un subjuntivo presente. Para expresar la misma idea –que una acción (en el primer ejemplo, "la sonrisa en el cielo") provoca inmediatamente una reacción ("las aplanadoras detienen su canción")– en español fue necesario añadir a las frases la conjunción temporal "apenas" (o "en cuanto"): "Apenas surge su sonrisa en el cielo [...] las aplanadoras [...] cesan su canción".

Como puede verse, aunque traté de dividir los problemas en distintos apartados, es una distinción artificial: muchos de los problemas que analicé aquí son a la vez culturales, léxicos, verbales, semánticos y sintácticos, incluyendo los títulos. Esto habla de que traducir es un proceso que implica manejar muchos niveles del lenguaje a la vez. Por eso es un ejercicio tan interesante.

CONCLUSIÓN

El movimiento surrealista desafió al arte occidental y puso en cuestión el concepto de propiedad intelectual. Para hacerlo, se apoyó en las teorías freudianas del inconsciente, de forma que la figura de artista o autor dejó lugar a creación por medio del azar. Asimismo, se caracterizó por su perspectiva colectiva, mediante la publicación de obras teóricas y creativas en común. De esta forma, enfatizó la humanización y liberación de la obra de arte, en detrimento de valores individualistas como el virtuosismo o el genio. Como vimos, Benjamin Péret fue uno de los máximos exponentes, en Francia, del surrealismo y de la

escritura automática. Su obra y su vida reflejan una búsqueda de libertad poco común. Su poesía destaca por la creatividad que exige a los lectores, así como por una visión crítica hacia parámetros burgueses tales como el trabajo, la religión, el progreso o el arte mismo.

Después de analizar las traducciones de Moro y Pellegrini de algunos poemas de *Je sublime*, puedo concluir que se trata de traducciones cercanas a los poemas originales, es decir que se inclinan más hacia la literalidad. Esto se explica porque estaban hechas para difundir el movimiento surrealista en América Latina. En el otro extremo, el surrealismo en Latinoamérica fue una fuente de creación y de reinterpretación fecunda e interesante. Si bien ambos tipos de traducción, la literalidad y la reescritura, son válidos, entre ellos hay muchos matices, con los que jugué en mi trabajo. Esto no quiere decir que me propusiera hacer una traducción equilibrada. Es más adecuado decir que me propuse hacer una traducción propia. Partí de la justificación teórica de que toda traducción es una versión. Fundamenté esta idea en las reflexiones de George Steiner sobre el hecho de que toda lectura es ya una interpretación. Desde ese punto de vista, el texto original no existe, pues está en constante cambio. Así, los parámetros para una buena traducción no pueden ser la cercanía con el texto original, pues no hay un texto original. Por eso cada traducción debe valorarse de forma independiente, conforme a sus propias intenciones y su ejecución. También me basé en la teoría de la irreverencia planteada por Sergio Waisman, que invita al traductor latinoamericano a reapropiarse de los textos del canon, en particular del canon europeo, para así volverlo parte de su propia cultura.

Me parece que traducir a Benjamin Péret en el contexto político actual, en México, es un acto de resistencia. Se ha vuelto imperativo sensibilizar a la población mediante el arte, resistiendo así al proceso de deshumanización que engendra la violencia inserta

actualmente en la vida cotidiana. Por esta razón, mi objetivo fue realizar una traducción accesible, que llegue a un público más o menos amplio. Para hacerlo, busqué que el texto sonara fluido, como si estuviera escrito originalmente en español, lo que implicó algunos cambios sintácticos. Me interesó también crear la sensación de que los poemas pudieron haber sido escritos en cualquier parte, para resaltar su universalidad. Por eso, preferí atenuar el elemento de extrañamiento que pueden producir las referencias geográficas, léxicas o históricas francesas, en la medida de lo posible. La intención de universalidad también implicó sacrificar en cierta medida el tono coloquial del texto —que no es una parte medular de éste, pues el tono general es literario, y sabiendo además que el tono irreverente de Péret no reposa únicamente en esta oralidad, sino sobre todo en sus imágenes—. Finalmente, me interesó que el texto de llegada conservara en la medida de lo posible un elemento polisemántico, de forma que pudiera considerarse en sí mismo una obra literaria (sin afán de comparación con la obra de partida).

Con este trabajo espero haber contribuido también a la difusión del movimiento surrealista francés y la historia y relación que tiene éste con México y con el continente americano. Queda mucho trabajo por hacer en este sentido, pues muchas obras de Péret faltan por ser traducidas al español, así como las obras de otros surrealistas europeos, y más en Latinoamérica, que suele exportar traducciones españolas. Romper con esta dependencia cultural al nivel de la traducción es importante para reapropiarnos de un momento de la literatura europea que nos atañe particularmente.

SUBLIMACIONES

ÉGARÉ

*Qu'une mésange turquoise batte de l'aile dans la crème
et les pousses de la vigne s'envoleront comme des fausses barbes
chassées par des pavés égarés dans des lunettes
qui ne sont pas les miennes
pas plus que la blancheur d'un bras ne noircit une chevelure
tombant sur des yeux si clairs
qu'on y voit
gelées comme un os tombé du ciel
de longues plantes molles et fragiles comme un torrent de larmes
bataviques brisées
une à une
comme une automobile de luxe qui a heurté un âne
braillant comme un tonneau de mica
comme une asperge qui sort de la terre
et demande s'il est l'heure de dormir
L'heure de dormir est passée
asperge
comme passent les œufs dans les tirs forains
comme je passe en crachant sur la légion d'honneur
que je rêve d'agrandir jusqu'aux omoplates
afin d'y loger un rat
affamé comme une mitrailleuse tirant sur les flics
L'heure de dormir est passée comme une mésange turquoise
qui se cache dans une armoire
sans arriver à faire croire qu'elle est pleine de linge
Pour dormir et s'éveiller comme une rivière qui saute à pieds joints
dans le tutu de sa chute
il faudrait que la mésange turquoise
sorte de son armoire comme un arc-en-ciel sur un canapé
et me crie
Coucou me voilà*

EXTRAVIADO

En cuanto un paro turquesa esté alicaído
los brotes del viñedo echarán a volar como barbas postizas
expulsadas por adoquines extraviados en unos lentes
que no son los míos
como tampoco la blancura de un brazo ennegrece una cabellera
que cae sobre unos ojos tan claros
que en ellos se ven
heladas como un hueso caído del cielo
largas plantas muelles y frágiles como un torrente de lágrimas
batávicas rotas
una tras otra
como un coche lujoso que atropelló a un burro
chillando como un tonel de mica
como un espárrago que brota de la tierra
y pregunta si es hora de dormir
Ya pasó la hora de dormir
espárrago
como pasan los huevos en las casetas de tiro
como paso yo escupiendo sobre la legión de honor
que sueño con agrandar hasta los omóplatos
para alojar ahí una rata
hambrienta como una metralleta disparando a los policías
La hora de dormir ya pasó como un paro turquesa
que se esconde en un clóset
y en vano simula que está lleno de ropa
Para dormir y despertarse como un río que salta con los pies juntos
en el tutú de su caída
el paro turquesa tendría
que salir de su clóset como un arcoíris sobre un sillón
y gritarme
Cucú aquí estoy

HOMMARD

*Les aigrettes de ta voix jaillissant du buisson ardent de tes lèvres
où le chevalier de la Barre serait heureux de se consumer
Les éperviers de tes regards pêchant sans s'en douter toutes les sardines de ma tête
ton souffle de pensées sauvages
se reflétant du plafond sur mes pieds
me traversant de part en part
me suivent et me précèdent
m'endorment et m'éveillent
me jettent par la fenêtre pour me faire monter par l'ascenseur
et réciproquement*

BOGAVANTE

Las garzas de tu voz brotan del zarzal ardiente de tus labios
en los que el caballero de La Barre⁴⁶ se consumiría gustoso
Los gavilanes de tu mirada pescan sin sospecharlo todas las sardinas de mi mente
tu aliento de pensamientos salvajes
que se reflejan del techo sobre mis pies
me atraviesan de par en par
me siguen y me preceden
me duermen y me despiertan
me arrojan por la ventana para hacerme subir por el elevador
y viceversa

ALLO

46 Caballero que fue acusado de herejía, decapitado y quemado por la corte de Abbeville. Voltaire tomó el caso en sus manos y aunque no pudo revertir el juicio, logró hacer revisar el código penal (Will and Ariel Durant, *The age of Voltaire*, Simon and Shuster, Nueva York, 1965, pp. 734-36).

*Mon avion en flammes mon château inondé de vin du Rhin
mon ghetto d'iris noirs mon oreille de cristal
mon rocher dévalant la falaise pour écraser le garde-champêtre
mon escargot d'opale mon moustique d'air
mon édredon de paradisiens ma chevelure d'écume noire
mon tombeau éclaté ma pluie de sauterelles rouges
mon île volante mon raisin de turquoise
ma collision d'autos folles et prudentes ma plate-bande sauvage
mon pistil de pissenlit projeté dans mon œil
mon oignon de tulipe dans le cerveau
ma gazelle égarée dans un cinéma des boulevards
ma cassette de soleil mon fruit de volcan
mon rire d'étang caché où vont se noyer les prophètes distraits
mon inondation de cassis mon papillon de morille
ma cascade bleue comme une lame de fond qui fait le printemps
mon revolver de corail dont la bouche m'attire comme l'œil d'un puits
scintillant
glacé comme le miroir où tu contemples la fuite des oiseaux mouches de ton regard
perdu dans une exposition de blanc encadrée de momies
je t'aime*

Mi avión en llamas mi castillo inundado de vino del Rin
mi gueto de lirios negros mi oreja de cristal
mi roca cayendo del acantilado para aplastar al guardabosques
mi caracol de ópalo mi mosquito de aire
mi edredón de aves del paraíso mi cabellera de espuma negra
mi tumba en pedazos mi lluvia de langostas peregrinas
mi isla voladora mi uva de turquesa
mi colisión de coches locos y prudentes mi arriate silvestre
mi pistilo de cardillo proyectado en mi ojo
mi bulbo de tulipán en el cerebro
mi gacela perdida en un cine de barrio
mi joyerito de sol mi fruto de volcán
mi risa de estanque oculto donde se ahogan los profetas distraídos
mi inundación de casís mi mariposa de morilla
mi cascada azul como una ola de fondo que trae la primavera
mi revólver de coral cuya boca me atrae como la de un pozo
reverberante
helado como el espejo en el que contemplas la huida de los colibríes de tu mirada
perdido en una exposición de blanco enmarcada por momias
te amo

*Des vols de perroquets traversent ma tête quand je te vois de profil
et le ciel de graisse se strie d'éclairs bleus
qui tracent ton nom dans tous les sens
Rosa coiffée d'une tribu nègre égarée sur un escalier
où les seins aigus des femmes regardent par les yeux des hommes
Aujourd'hui je regarde par tes cheveux
Rosa d'opale du matin
et je m'éveille par tes yeux
Rosa d'armure
et je pense par tes seins d'explosion
Rosa d'étang verdi par les grenouilles
et je dors dans ton nombril de mer Caspienne
Rosa d'églantine pendant la grève générale
et je m'égare entre tes épaules de voie lactée fécondée par des comètes
Rosa de jasmin dans la nuit de lessive
Rosa de maison hantée
Rosa de forêt noire inondée de timbre-poste bleus et verts
Rosa de cerf-volant au-dessus d'un terrain vague où se battent des enfants
Rosa de fumée de cigare
Rosa d'écume de mer faite cristal
Rosa*

Vuelos de pericos atraviesan mi cabeza cuando te veo de perfil
y el cielo grasoso se estira de relámpagos azules
que trazan tu nombre en todos los sentidos
Rosa con un tocado de tribu negra perdida en una escalera
donde los turgentes senos de las mujeres miran a través de los ojos de los hombres
Hoy a través de tus cabellos miro
Rosa de ópalo de la mañana
y a través de tus ojos me despierto
Rosa de armadura
y a través de tus senos de explosión pienso
Rosa de estanque teñido de verde por las ranas
y en tu ombligo de mar Caspio duermo
Rosa de rosal silvestre durante la huelga general
y entre tus hombros de vía láctea fecundada por cometas me pierdo
Rosa de jazmín en la noche de lavar ropa
Rosa de casa embrujada
Rosa de selva negra inundada de sellos postales azules y verdes
Rosa de cometa volando encima de un terreno baldío donde pelean niños
Rosa de humo de puro
Rosa de espuma de mar hecha cristal
Rosa

ATTENDRE

*Meurtri par les grandes plaques de temps
l'homme s'avance comme les veines de marbre qui veulent se ménager des yeux
dans un torrent où les truites à tête de ventilateur
traînent de lourds chariots de mousse de champagne
qui noircissent tes cheveux de château fort
où la paroi n'ose pas s'aventurer
de crainte d'être dévorée
au delà de la grande plaine glacière où les dinosaures couvent encore
leurs œufs d'où ne sortiront pas de tulipes d'hématite
mais des caravanes de hérissons au ventre bleu
de crainte d'être avalées par la fontaine d'éclairs de mer
engendrée par ton regard où volent d'impalpables papillons de nuit
vêtus de gares fermées dont je cherche la clé de signal ouvert
sans rien trouver
sinon des fers à cheval gelés
qui bondissent comme un parapluie dans une oreille
et des canards d'orties fraîches
graves comme des huîtres*

Herido por las grandes placas de tiempo
el hombre avanza como las vetas del mármol que quieren hacerse de ojos
en un torrente donde las truchas con cabeza de ventilador
arrastran pesadas carretas de espuma de champaña
que ennegrecen tus cabellos de castillo
donde la parietaria no se aventura
por miedo a ser devorada
más allá de la gran llanura glaciaria donde los dinosaurios todavía incuban
sus huevos de los que no saldrán tulipanes de hematites
sino caravanas de erizos de vientre azul
por miedo a ser engullidos por la fuente de relámpagos de mar
engendrada por tu mirada donde vuelan impalpables mariposas nocturnas
vestidas de estaciones de tren cerradas cuya llave de señal abierta busco
sin encontrar nada
salvo herraduras heladas
que saltan como un paraguas en una oreja
y patos de ortigas frescas
graves como ostras

JE NE DORS PAS

*Dis-moi reflet de cobalt
pourquoi le vol de corbeaux qui t'entoure
comme le charbon étreint le feu qui l'a fait en avalant des piments
qui ont toujours déposé des œufs rouges sur tes lèvres de Saint-Georges
qui va jusqu'à Pigalle
se balance dans le hamac de la place
s'inscrit comme une balle dans une poitrine à couilles
qui ressemble tellement à un gyroscope
qu'on dirait Pluton enlevant Prosperpine dans son mouchoir
qui disparaît à l'horizon comme les deux îles anglo-normandes de tes yeux
près de la Manche de ton nez
qui est un rayon de lune dans la cave que je
cambriole
espérant y trouver une gueule-de-loup en forme de oui
qui n'aura pas d'ornières à fauteuil de dentiste
qui sera sans filet pour capturer les pêches à tête de moustique
sans moustiques endormis comme une minuterie au coin d'un bois
sans minuterie rongant les squelettes de mes aïeux et des siens
comme une tête d'ail dans la mayonnaise
qui a vraiment
ce soir
pour peu qu'on l'arrose de pétales d'amandes amères
un grand air de vin nouveau
un peu acide
un peu doux
acide et doux
comme un volcan nouveau
dont la lave reproduirait indéfiniment ton visage*

NO DUERMO

Dime reflejo de cobalto
por qué el vuelo de cuervos que te envuelve
como el carbón abraza al fuego que lo formó devorando pimientos
que siempre han depositado huevos rojos sobre tus labios de Saint-Georges
que llega hasta Pigalle
se mece en la hamaca de la plaza
se introduce como bala en un pecho de testículos
tan similar a un giroscopio
que diríase Plutón raptando a Proserpina en su pañuelo
que desaparece en el horizonte como las dos islas anglo-normandas de tus ojos
cerca de la Mancha de tu nariz
que es un rayo de luna en la bodega que yo
saqueo
con la esperanza de encontrar un diente de león en forma de sí
que no tendrá surcos de sillón de dentista
que no tendrá red para cazar duraznos con cabeza de mosquito
sin mosquitos dormidos como un minuterero en el rincón de un bosque
sin minuterero royendo los esqueletos de mis ancestros y de los suyos
como una cabeza de ajo en la mayonesa
que realmente tiene
esta noche
si se la rocía con pétalos de almendras amargas
un aire de vino joven
un poco ácido
un poco dulce
ácido y dulce
como un volcán joven
cuya lava reprodujera indefinidamente tu rostro

PARLE-MOI

*Le noir de fumée le noir animal le noir noir
se sont donné rendez-vous entre deux monuments aux morts
qui peuvent passer pour mes oreilles
où l'écho de ta voix de fantôme de mica marin
répète indéfiniment ton nom
qui ressemble tant au contraire d'une éclipse de soleil
que je me crois quand tu me regardes
un pied d'alouette dans une glacière dont tu ouvrirais la porte
avec l'espoir d'en voir s'échapper une hirondelle de pétrole enflammé
mais du pied d'alouette jaillira une source de pétrole flambant
si tu le veux
comme une hirondelle
veut l'heure d'été pour jouer la musique des orages
et la fabrique à la manière d'une mouche
qui rêve d'une toile d'araignée de sucre
dans un verre d'œil
parfois bleu comme une étoile filante réfléchie par un œuf
parfois vert comme une source suintant d'une horloge*

El negro humo el negro animal el negro negro
se citaron entre dos monumentos funerarios
que pueden confundirse con mis orejas
donde el eco de tu voz fantasmal de mica marina
repite tu nombre sin cesar
que tanto se parece al opuesto de un eclipse solar
que si me miras creo ser
una siempreviva en un congelador cuya puerta abrirías
con la esperanza de ver escapar una golondrina de petróleo en llamas
pero de la flor brotará un manantial de petróleo ardiente
si así lo quieres
como una golondrina
espera la hora del verano para tocar la música de las tormentas
y la fabrica como lo haría una mosca
que sueña con una telaraña de azúcar
en un vidrio de ojo
ora azul como una estrella fugaz reflejada en un huevo
ora verde como un manantial rezumando de un reloj

À QUAND

*Demain fera éclater des orages d'éclipses de lune
ou jaillir des éclairs de sodium
selon que tu le regarderas comme un wagon à bestiaux
semblable à un amas de flics dans la neige
qui voudrait les manger
ou que tu l'appelleras comme un fantôme
qui vous épluche les œufs durs comme le Bottin
si maigre aujourd'hui qu'on dirait un cache-poussière
qui a perdu ses lunettes comme une mer qui voit s'enfoncer son île
Demain n'est pas une branche de houx dans une douille d'obus
Demain n'est pas un repas à prix fixe comme une sauterelle
ni le sourire de la concierge qui envie le sort des harengs dans leur caisse
ni un défilé de boy-scouts conduits par une bénédiction dans un caleçon
ni l'herbe qui pousse entre les pavés honteux de ne pas pendre au cou d'un noyé
mais si tu le veux lueur entre des rails de tramway
la nuit
alors que les troupes de scarabées rouges aux yeux de Siamois
murmurent à mes oreilles comme un canard épuisé
Rosa fuit Rosa fuit
demain jaillira du désert comme une oasis flottante
où les pierres crient à tue-tête
je t'ai vu drapeau de charbon aux étoiles bleues*

Mañana hará estallar tormentas de eclipses lunares
o brotar relámpagos de sodio
según lo mires como un vagón de ganado
parecido a un montón de policías en la nieve
que querría comerlos
o lo llames como un fantasma
que pela huevos duros como la guía telefónica
tan flaca estos días que parece un guardapolvo
que perdió sus lentes como un mar que mira su isla hundirse
Mañana no es una rama de muérdago en un cartucho de obús
Mañana no es un menú del día como un saltamontes
ni la sonrisa de la portera que envidia la suerte de los arenques en su lata
ni un desfile de boy-scouts guiados por una bendición en calzones
ni la hierba que crece entre los adoquines avergonzados por no colgar del cuello
de un ahogado
pero si tú quieres resplandor entre rieles de tranvía
en la noche
mientras manadas de escarabajos carmesíes con ojos de siamés
murmuran en mis oídos como un pato exhausto
Rosa huye Rosa huye
mañana brotará del desierto como un oasis flotante
donde las piedras se desgañitan gritando
ya te vi bandera de carbón con estrellas azules

*Si tu m'abritais comme un hanneton dans un placard
hérissé de perce-neige colorés par tes yeux de voyage au long cours
lundi mardi etc ne seraient plus qu'une mouche
sur une place bordée de palais en ruine
d'où sortirai une immense végétation de corail
et de châles brodés
où l'on voit
des arbres abattus qui s'en vont obliquement
se confondre avec les bancs des squares
où je dormais en attendant que tu viennes
comme une forêt qui attend le passage d'une comète pour voir clair
dans ses fourrés qui gémissent comme une cheminée
appelant la bûche qu'elle désire depuis qu'elle baille
comme une carrière abandonnée
et nous grimperions comme un escalier dans une tour
pour nous voir disparaître
au loin
comme une table emportée par l'inondation*

Si me resguardaras como un abejorro en un clóset
erizado de flores nube coloreadas por tus ojos de lejano viaje
lunes martes etc no serían más que una mosca
sobre una plaza bordeada de palacios en ruinas
de los que saldría una inmensa vegetación de coral
y de chales bordados
en los que se ven
árboles derribados que se van oblicuamente
a confundirse con las bancas de los parques
donde yo dormía esperando que llegaras
como un bosque que espera el paso de un cometa para ver claro
en las malezas que gimen como una chimenea
llamando al leño que desea desde que bosteza
como una cantera abandonada
y treparíamos como escalera en una torre
para mirarnos desaparecer
a lo lejos
como una mesa arrastrada por la corriente

AUJOURD'HUI

*Que son sourire surgisse dans le ciel de nègre échappé d'un marais
et les grands marteaux-pilons qui réduisent ma cervelle en papier de Chine
susceptible de devenir aussi bien une soupe de mâchefer qu'une fleur de bananier
cessent leur chanson de chameaux buvant aux mirages
parce que le cadavre d'une huître s'est brutalement jeté
sur l'orfraie briochée qui demande une heure aux passantes
en forme d'R d'O d'S d'A
qui par la vertu d'un vulgaire fauteuil en peau de savon
sont tombées en poussière sur un cristal de lave incrusté d'aigles
bleus comme une automobile de course qui ne finira jamais
parce que les kilomètres qui succèdent aux côtes
et les virages qui précèdent les descentes
portent ton nom comme un blason
où l'on verrait
que $4 + 4 = 69$
droit comme un mât de cocagne dont j'atteindrai le sommet
pour que tu me regardes non comme un kilo de sucre
mais comme une nuit que tu as décousue*

Apenas surge su sonrisa en el cielo de negro escapado de un pantano
y las grandes aplanadoras que reducen a papel de china mi cerebro
capaz de convertirse tanto en sopa de hollín como en flor de plátano
detienen su canción de camellos bebiendo en los espejismos
porque el cadáver de una ostra se lanzó brutalmente
sobre el pigargo panzón que pide una hora a las transeúntes
con forma de R de O de S de A
que en virtud de un vulgar sillón de piel de jabón
se desmoronaron sobre un cristal de lava incrustado de águilas
azules como un coche de carreras que nunca termina
porque los kilómetros que suceden las cuestas
y los virajes que preceden a las bajadas
llevan tu nombre como un blasón
en donde uno vería
que $4 + 4 = 69$
derecho como un palo encebado cuya cima yo alcanzaré
para que me mires no como un kilo de azúcar
sino como una noche que descosiste

*Première fleur du marronnier qui s'élève comme un œuf
dans la tête des hommes de métal
dur comme une jetée
quand
dans la pluie d'encre qui me transperce de miroirs
tes yeux magiques comme un arbre égorgé
crient sur tous les tons
Je suis Rosa
je t'aime comme la fougère d'autrefois aime la pierre qui l'a faite équation
je t'aime à tour de bras
je t'aime comme un poêle rouge dans une caverne
Que ta robe de fil de fer barbelé
me déchire avec un grand bruit de vaisselle tombant dans l'escalier
je t'aime comme une oreille emportée par le vent
qui siffle Attends
Attends que le fer à repasser ait brûlé la chemise de rosée
pour y faire fleurir le reflet du cristal caché dans un tiroir
attends que la bulle de savon
après avoir crevé comme un tzar des taupes
qui ne couvriront jamais les épaules aimées
renaisse dans la poussière assassinée par le soleil devenu bleu
et que je guette par le trou de la serrure
velue
gelée
de la prison de lichens polaires où tu m'as enfermé
attends fils du sel
attends vin de falaise qui vient d'écraser un patronage
attends viscère de phosphore qui ne songe qu'aux incendies de fôrets
attends
J'attends*

Primera flor del castaño que se eleva como un huevo
en la cabeza de los hombres de metal
duro como un muelle
cuando
en la lluvia de tinta que me traspasa con espejos
tus ojos mágicos como un árbol degollado
gritan en todos los tonos
Soy Rosa
te amo como el antiguo helecho ama a la piedra que lo hizo ecuación
te amo a brazo partido
te amo como un fogón en una caverna
Que tu vestido de alambre de púas
me desgarre con estruendo de vajilla cayendo por la escalera
te amo como una oreja arrancada por el viento
que silba Espera
Espera que la plancha haya quemado la camisa de rocío
para que florezca en ella el reflejo del cristal escondido en un cajón
espera que la burbuja de jabón
después de haber reventado como un zar de los topos
que no cubrirán jamás los hombros amados
renazca en el polvo asesinado por el sol vuelto azul
y que espío por el ojo de la cerradura
velluda
helada
de la cárcel de líquenes polares donde me encerraste
espera hijo de la sal
espera vino de acantilado que acaba de aplastar un hospicio
espera víscera de fósforo que sólo piensa en incendios de los bosques
espera

Yo espero

*Parmi les désirs simples comme une salade qui se dresse au-dessus des grands arbres
demain noyé dans le ciment craché par les boulangers
qui n'ont pas plus de poils au menton qu'une écrevisse n'a de tirelire
parmi tous ces raisins qui me rappellent un mendiant à la porte d'un hôtel particulier
deux yeux de pierre bleue par le dernier quartier
mangent lentement les champignons qui croissent paisiblement
à l'intérieur de la petite mappemonde
animée par l'alcool de ta voix où dansent des ludions
Qu'un léger soleil d'épine-vinette se lève à travers la grande roue de tes cils
qui ne sait plus que moudre le café
que je voudrais boire comme un entonnoir je veux dire un massepain
plus grand que ton image dans le placard où j'essaie de dormir
mais qui se perd dans le cimetière aux fantômes
comme une boîte de lait condensé dans un four à chaux
et je moissonne les pavés plus clairs qu'un vol de demoiselles
traversant une nuée de drapeaux grecs délavés
comme un cornichon conservé depuis la mort de mon grand-père
qu'un reflet apparaisse dans un verre de bordeaux
dans le paysage où je me cherche comme un chien qui court après sa queue
et les brigades centrales d'appareils de T.S.F.
qui d'ordinaire ne savent que grogner comme des enterrements
fredonneront à mes oreilles ouvertes comme un coquillage qui va crever
Rosa est là*

Entre los deseos simples como una ensalada que se yergue por encima de los altos árboles
mañana anegado en el cemento que escupen los panaderos
que tienen tantos pelos en el mentón como un cangrejo alcancías
entre todas estas uvas que me recuerdan a un mendigo en la puerta de un palacete
dos ojos de piedra azulada por el cuarto menguante
comen lentamente los hongos que crecen apacibles
dentro del pequeño mapamundi
animado por el alcohol de tu voz donde danzan ludiones
Apenas se levanta un ligero sol de amapola a través de la gran rueda de tus pestañas
que sólo sabe moler café
que me gustaría beber como un embudo quiero decir un mazapán
más grande que tu imagen en el clóset donde trato de dormir
pero que se pierde en el cementerio de los fantasmas
como una lata de leche condensada en una calera
y yo siego los adoquines más claros que un vuelo de señoritas
atravesando una nube de banderas griegas descoloridas
como un pepinillo conservado desde la muerte de mi abuelo
en cuanto aparezca un reflejo en un vaso de vino tinto
en el paisaje donde me busco como un perro persiguiendo su cola
las brigadas centrales de radio
que generalmente sólo saben gruñir como entierros
canturrearán a mis oídos abiertos como una concha que va a reventar
Rosa está aquí

SOURCE

*Il est Rosa moins Rosa
dit la giboulée qui se réjouit de rafraîchir le vin blanc
en attendant de défoncer les églises un quelconque jour de Pâques
Il est Rosa moins Rosa
et quand le taureau furieux de la grande cataracte m'envahit
sous ses ailes de corbeaux chassés de mille tours en ruines
quel temps fait-il
Il fait un temps Rosa avec un vrai soleil de Rosa
et je vais boire Rosa en mangeant Rosa
jusqu'à ce que je m'endorme d'un sommeil de Rosa
vêtu de rêves Rosa
et l'aube Rosa me réveillera comme un champignon Rosa
où se verra l'image de Rosa entourée d'un halo Rosa*

Son las Rosa menos Rosa
dijo el aguacero feliz de refrescar el vino blanco
mientras espera destruir las iglesias un día cualquiera de Pascua
Son las Rosa menos Rosa
y cuando el toro furioso de la gran catarata me invade
bajo sus alas de cuervos expulsados de mil torres en ruinas
qué tiempo hace
Hace Rosa con un verdadero sol de Rosa
voy a beber Rosa y comer Rosa
hasta que me hunda en un letargo de Rosa
vestido de sueños Rosa
y el alba Rosa me despierte como un hongo Rosa
en donde se verá la imagen de Rosa rodeada de un halo Rosa

*Quand la nuit de beurre sortant de la baratte
noie les taupes des gares dont les yeux barrissent
et s'agrandissent comme une station de métro qui s'approche
et se recouvrent de ton image
qui tourne dans ma tête comme un héliotrope affolé par le mal de mer
tous les boutons de col sautent comme des moutons juchés sur une poudrière
et lancent au loin de grands jets de cravates
mais tu passes comme un courant d'air chargé de rosée aux ailes de lampe qui file
et tu fermes la porte qui fait un bruit de bêche enfouissant une pomme de terre
la porte de puits de mine
la porte de province irrédente
où je rôde dans les tourbillons de tes regards
qui reverdissent sur tous les arbres et bleussent entre eux
et qui ne cessent d'ouvrir des chantiers de démolition au milieu des forêts
là où les plus beaux seins du monde s'entrouvrent pour crier Non
en agitant leur chevelure de soleil noir
qui illumine une averse traversant la chaussée
quand la goutte d'eau de tes pieds s'y pose
comme la sonnerie pas libre dans une oreille
que l'attente a déjà faite guérite habitée par des rats qui la rongent
avant qu'elle devienne bateau-lavoir échoué dans une île déserte
ou bateau à voiles oublié dans un wagon-lit
Non n'est qu'une botte de radis qui se séchent comme un quelconque président de la
République
jusqu'à se transformer en une place déserte et blanche
bordée de palais de mica fluorescent
où
au milieu des machines à battre rouillées
et dévorées par des chèvrefeuilles en fleurs
giclera soudain une colonne de sang et de myosotis qui auront la forme de tes mains et
porteront des oui de phosphore
qui créeront autour d'eux de grandes aurores boréales de plumes d'autruche et de pêches
s'amplifiant comme une mer qu'on ne veut pas traverser
et qui jappe à tes pieds comme une conque
où se retrouve l'écho de ta voix*

Cuando la noche de mantequilla salida del mantequero
ahoga a los topos de las estaciones de tren cuyos ojos braman
y se agrandan como una estación de metro que se acerca
y se cubren con tu imagen
que da vueltas en mi cabeza como un heliotropo enloquecido por el mareo
todos los botones del cuello saltan como borregos encaramados sobre un polvorín
y lanzan a lo lejos grandes chorros de corbatas
pero tú pasas como una corriente de aire cargada de rocío con alas de lámpara huidiza
y cierras la puerta que hace un ruido de pala enterrando una papa
la puerta de pozo de mina
la puerta de provincia irredenta
donde yo merodeo los torbellinos de tus miradas
que reverdecen en todos los árboles y se azulan entre ellos
y que no dejan de abrir obras de demolición en medio de los bosques
ahí donde los senos más bellos del mundo se entreabren para gritar No
agitando su cabellera de sol negro
que ilumina un aguacero cruzando la calzada
cuando la gota de agua de tus pies se posa en ella
como el timbre del teléfono ocupado en un oído
que la espera ya volvió garita habitada por ratas que la roen
antes de que se convierta en pontón encallado en una isla desierta
o velero olvidado en un coche-cama
No sólo es un manojo de rábanos que se secan como cualquier presidente de la República
hasta transformarse en una plaza desierta y blanca
rodeada de palacios de mica fluorescente
donde
en medio de desgranadoras oxidadas
y devoradas por madre selvas en flor
de pronto brotará una columna de sangre y nomeolvides con la forma de tus manos y unos
sí de fósforo
crearán a su alrededor grandes auroras boreales de plumas de avestruz y duraznos
crecientes como un mar que no quieres cruzar
y que ladra a tus pies como una concha
que guarda el eco de tu voz

DÉRAPER

*Que n'as-tu l'élan de l'alouette qui se jette vers la culotte de gendarme du ciel
pour la percer sans jamais la trouver
tu aurais rencontré le miroir de mon œil
qui serait devenu comme un grain de blé dans la pyramide de ton vol
qui édifie autour de moi une prison de ronces enflammées
si tu fuis comme une maison fond dans une baignoire de lave
ou de pensées volantes dévorées par une bouteille d'acide
si tu regardes par le judas qui sourit alors comme la place Dauphine
avant qu'apparaisse le fumier de justice
j'aurais alors des yeux de mascaret
pour toi
qui serait une fleur d'agave au bord d'un puits de mine
où l'on verrait des antilopes en forme d'oreilles
je veux dire de violettes
ainsi nommées parce qu'elles cachent des cils d'iris
bordant une pelouse électrique qui me ferait ronger les crânes de mes ancêtres*

Si tan sólo tuvieras el impulso de la alondra que se arroja hacia el calzón de policía del
cielo
para perforarlo sin jamás encontrarlo
habrías encontrado el espejo de mi ojo
que se habría vuelto como un grano de trigo en la pirámide de tu vuelo
que edifica a mi alrededor una cárcel de zarzas en llamas
si huyes como se derrite una casa en una tina de lava
o de pensamientos voladores devorados por una botella de ácido
si espías a través de la mirilla que sonrío entonces como la plaza Dauphine
antes de que aparezca el estiércol de la justicia
tendría entonces ojos de macareo
para ti
que sería una flor de agave al borde de un pozo de mina
donde se verían antílopes en forma de orejas
quiero decir violetas
así llamadas porque esconden pestañas de lirio
rodeando un pasto eléctrico que me haría roer los cráneos de mis ancestros

*Quand essoufflé comme un édredon ivre
je tomberai comme un pot d'huile bouillante dans une histoire de France
tu resteras à l'orée des planchers qui n'osent pas encore craquer
pour faire de l'œil aux fantôme qui cheminent dans leurs raies
et se battent comme des girouettes dans un parc d'attractions
où le massacre des jeux prépare l'incendie des rivières de diamant
et les plongeurs dans un sol de lait aigre
tu resteras comme une fontaine de turquoises au milieu d'une hécatombe de nègres
hérissés de plumes de corbeaux à tête d'évêque
qui fait sauter la banque comme une crêpe qui se colle au plafond
Mais il suffirait que ton regard de giboulée sur une ville de bouteilles de Leyde
se colorât du premier soleil de l'année aperçu à travers les persiennes closes
pour que jaillisse de la lande d'ajoncs habitée de casseroles rouillées
une forêt de baobabs à pendeloques de ministres et colliers de nébuleuses
traversées par le vol des grands oiseaux de feu
perdus au départ
perdus à l'arrivée
Mais cela ne sera pas parce que l'étoile filante s'est enfoncée
dans la tête de la comète brulée qui fait Non
comme un drapeau de chef de gare fait mousser la locomotive
et les balles des flics siffler autour de moi
Liberté liberté chérie
sur l'air des lampions
comme un frein qui grince une chanson de chou-fleur*

Cuando jadeante como un edredón borracho
me precipite cual olla de aceite hirviendo en una historia de Francia
te quedarás en el linde de los pisos que no se atreven aún a crujir
para guiñar el ojo a los fantasmas que avanzan por los resquicios
y se pelean como veletas en un parque de atracciones
donde la masacre de los juegos anticipa el incendio de los ríos de diamante
y las zambullidas en un suelo de leche agria
te quedarás como una fuente de turquesa en medio de una hecatombe de negros
erizados de plumas de cuervos con cabeza de obispo
que hace saltar la banca como una crepa que se pega al techo
Pero bastaría que tu mirada de aguacero sobre una ciudad de botellas de Leyden
se tiñera con el primer sol del año vislumbrado entre las persianas cerradas
para que surja de la landa de juncos habitada por cacerolas oxidadas
un bosque de baobabs con dijes de ministros y collares de nebulosas
surcadas por el vuelo de grandes pájaros de fuego
extraviados al partir
extraviados al llegar
Pero esto no será ya que la estrella fugaz se hundió
en la cabeza del cometa quemado que dice No
como una bandera de jefe de estación hace espumar la locomotora
y silbar las balas de los policías a mi alrededor
Libertad amada libertad
con aire combativo
como un freno que rechina una canción de coliflor

Traducciones de César Moro y Aldo Pellegrini

ALLO
Traducción de César Moro

Mi avión en llamas mi castillo inundado de vino del Rhin
mi gueto de lirios negros mi oreja de cristal
mi roca rodando por el acantilado para aplastar al guarda rural
mi caracol de ópalo mi mosquito de aire
mi edredón de aves del paraíso mi cabellera de espuma negra
mi tumba agrietada mi lluvia de langostas rojas
mi isla voladora mi uva de turquesa
mi colisión de autos locos y prudentes mi arriate silvestre
mi pistilo de cardillo proyectado en mi ojo
mi bulbo de tulipán en el cerebro
mi gacela perdida en un cinema de los bulevares
mi cofrecillo de sol mi fruto de volcán
mi risa de estanque oculto donde se ahogan los profetas distraídos
mi inundación de casis mi mariposa de morilla
mi cascada azul como una ola de fondo que hace nacer la primavera
mi revólver de coral cuya boca me atrae como la boca de un pozo
reverberante
helado como el espejo en que contemplas la huida de los colibrís de tu mirar
perdido en una exposición de lencería enmarcada de momias
te amo

Vuelos de loros atraviesan mi cabeza cuando te veo de perfil
y el cielo de grasa se estría de relámpagos azules
que trazan tu nombre en todos los sentidos
Rosa que tiene por tocado una tribu negra dispuesta sobre una escalera
donde los agudos senos de las mujeres miran a través de los ojos de los hombres
Hoy día a través de tus cabellos miro
Rosa de ópalo de la mañana
y a través de tus ojos me despierto
Rosa de armadura
y a través de tus senos de explosión pienso
Rosa de estanque verdinoso de ranas
y en tu ombligo de mar Caspio duermo
Rosa de rosal silvestre durante la huelga general
y entre tus espaldas de vía láctea fecundada por cometas me pierdo
Rosa de jazmín en la noche de lavandería
Rosa de casa hechizada
Rosa de selva negra inundada de sellos de correo azules y verdes
Rosa de cometa volando sobre un terreno vago donde batallan niños
Rosa de humo de cigarro
Rosa de espuma de mar hecha cristal
Rosa

El negro de humo el negro animal el negro negro
se han dado cita entre dos monumentos a los muertos
que pueden parecer mis orejas
donde el eco de tu voz de mica marina
repite indefinidamente tu nombre
que se parece tanto a lo contrario de un eclipse de sol
que yo me creo cuando tú me miras
una “espuela de caballero” en un ventisquero cuya puerta abrieras
con la esperanza de ver escaparse una golondrina de petróleo inflamado
pero de la espuela brotará un manantial de petróleo ardiente
si tú lo quieres
como una golondrina
quiere la hora de verano para tocar la música de las tormentas
y la fábrica como haría una mosca
que sueña con una telaraña de azúcar
en un vaso de ojo
a veces azul como una estrella veloz reflejada por un huevo
a veces verde como un manantial rezumando de un reloj

El negro de humo el negro animal el negro negro
se han dado cita entre dos monumentos a los muertos
que podrían ser tomados por mis orejas
donde el eco de tu voz de fantasma de mica marina
repite indefinidamente tu nombre
que se asemeja tanto a lo contrario de un eclipse de sol
que yo me creo cuando me miras
una planta de espuela de caballero en una heladera cuya puerta abrieras
con la esperanza de ver escaparse una golondrina de petróleo inflamado
pero de esa planta brotará una fuente de petróleo flamígero
si así lo quieres
como una golondrina
quiere la hora de verano para tocar la música de las tempestades
y la produce al modo de una mosca
que sueña con una telaraña de azúcar
en un vaso de ojo
a veces azul como una estrella fugaz reflejada por un huevo
a veces verde como un manantial que brota de un reloj

Primera flor del castaño que se eleva como un huevo
en la cabeza de los hombres de metal
duro como una escollera
cuando
en la lluvia de tinta que me atraviesa con espejos
tus ojos mágicos como un árbol degollado
gritan en todos los tonos
Yo soy Rosa
te amo como el antiguo helecho ama a la piedra que lo ha transformado en ecuación
te amo a brazo partido
te amo como una sartén al rojo en una caverna
Que tu vestido de alambre de púas
me desgarre con un estruendo de vajilla que cae por la escalera
te amo como una oreja arrancada por el viento
que silba Espera
Espera que la plancha haya quemado la camisa de rocío
para hacer florecer en ella el reflejo del cristal escondido en una gaveta
espera que la pompa de jabón
después de haber reventado como un zar de los topos
que no cubrirán jamás los hombros amados
renazca en el polvo asesinada por el sol que se ha vuelto azul
y que yo acecho por el ojo de la cerradura
velluda
helada
en la prisión de líquenes polares donde me has encerrado
espera vástago de la sal
espera vino de acantilado que acaba de aplastar un patronazgo
espera viscera de fósforo que no sueña sino en incendios de bosques
espera
Yo espero

BIBLIOGRAFÍA

Andrade, Lourdes. *Para la desorientación general. Trece ensayos sobre México y el surrealismo*. México: Editorial Aldus, 1996.

_____. "Epílogo" en Benjamin Péret. *Pulquería quiere un auto y otros cuentos*. México: Vuelta, 1994.

Artes de México: México en el surrealismo. Los visitantes fugaces. 63 (2003).

Aubert, Thierry. *Le surréaliste et la mort, quelques perspectives*. París: L'âge d'homme, 2001, pp. 141-143.

Bédouin, Jean-Louis. "Benjamin Péret en México o la mirada del poeta". *Artes de México: México en el surrealismo. La transfusión creativa*. 64 (2003).

Benjamin, Walter. "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.

Bradu, Fabienne. *André Breton en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. *Benjamin Péret y México*. México: Editorial Aldus, 1998.

Moro, César. *La Poesía Surrealista*. Presentación y Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Traducciones de C. Moro. Lima: Pontificia Universidad Católica Del Perú (Colección El Manantial Oculto), 1997.

Paz, Octavio. "Estrella de tres puntas: el surrealismo". *Obras completas*, tomo 2. Barcelona: Circulo de lectores-Galaxia Gutenberg, 2001.

Péret, Benjamin. *Oeuvres complètes*, tomo 2. París: Le Terrain Vague, 1971.

Pellegrini, Aldo. *Antología De La Poesía Surrealista De Lengua Francesa*. Estudio Preliminar, Selección, Notas y Traducciones de A. Pellegrini. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora S. A. (Colección Los Poetas), 1961.

Steiner, George. *Después de Babel*. 3a edición en español. México D.F: FCE, 2001.

Waisman, Sergio. *Borges y la traducción*. Argentina: AH, 2005.