

PROXIMOS TÍTULOS

12. ANTONIO CORTIJO OCAÑA: *Don Quijote o La Paradoja del ser.*
13. PÉREZ MAGALLÓN: *Soñando caminos: Moratín y la nación.*

NACIDO COMO FELIZ PRETEXTO DE HOMENAJE AL PERIÓDICO «Martín Fierro» a los 90 años de su clausura, este libro que Marisa Martínez Pésico nos entrega a su cuidado echa nuevas luces sobre las vanguardias históricas y artísticas en la complejidad y riqueza de espacios y relaciones transatlánticas e interdisciplinarias. Bien articulado en sus numerosos ensayos críticos, *Manual de espumas* se inserta plenamente en el más actual debate de los estudios culturales y postcoloniales y confirma aquel humanismo internacional que, según las líneas teóricas de Julio Ortega, se abre a geotextualidades que recuperan contactos, intercambios, negociaciones, fracturas, cruces y mezclas de los lenguajes y consolida, de forma horizontal, plural y dialógica, la hibridación y la heteroglosia del discurso.

Antonella Cancellier

EXCELENTE LIBRO, ESTE CUIDADO POR LA ESTUDIOSA Y POETA Marisa Martínez Pésico, que en su introducción aclara con lucidez el paradigma crítico que une las varias aportaciones sobre la vanguardia de lengua castellana, en que entran también revistas y autores españoles –es el caso de Rafael Alberti magistralmente estudiado por Luis García Montero– y donde la cosmopolita ciudad de Buenos Aires constituye el verdadero pulmón que inspira modernas tendencias literarias de la época. El libro constituye una nueva y acertada lectura de las vanguardias en la recurrencia del centenario de su primer movimiento, el Ultraísmo.

Gabriele Morelli



MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO · MANUAL DE ESPUMAS

selecta philologica

MANUAL DE ESPUMAS

*Estudios, balances y relecturas de las vanguardias en una
dimensión transatlántica*

MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO (Coord.)



CALAMBUR

selecta philologica

10. E. ALBA PAGÁN *et alli*: *La visión especular. Es espejo como tema y como símbolo*, 2018, ISBN: 978-84-8359-427-8, 496 pp., 25 €.
9. TONI MONTESINOS: *La ocasión fugaz*, 2018, ISBN: 978-84-8359-447-6, 212 pp., 22 €.
8. VICTORIA PINEDA: *Écfrasis, exemplum, enárgeia. Luis Cernuda y la poesía de la evidencia*, 2018, ISBN: 978-84-8359-442-1, 212 pp., 25 €.
7. DAVID PUJANTE: *Eros y Tánatos en la cultura occidental. Un estudio de tematología comparatista*, 2017, ISBN: 978-84-8359-402-5, 415 pp., 28 €.
6. MIGUEL ÁNGEL GARCÍA: *Cartografías del compromiso. Vanguardia e ideología en los poetas del 27*, 2017, ISBN: 978-84-8359-392-9, 334 pp., 26 €.
5. GONZALO NAVAJAS: *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, 2016, ISBN: 978-84-8359-366-0, 236 pp., 25 €.
4. ROSA NAVARRO DURÁN: *Por sus culpas o por sus gracias. Pasiones y trucos en el gran teatro áureo*, 2016, ISBN: 978-84-8359-377-6, 226 pp., 22 €.
3. DAVID T. GIES: *Eros y amistad. Sobre literatura y cultura en España (siglos XVIII y XIX)*, 2016, ISBN: 978-84-8359-371-4, 198 pp., 25 €.
2. ANDRÉS SORIA OLMEDO: *Crítica y vanguardia* (reedición de *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*), 2016, ISBN: 978-84-8359-368-4, 352 pp., 20 €.
1. FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA: *Poetas españoles del siglo XXI. Aproximaciones al mapa poético actual*, 2016, ISBN 978-84-8359-363-9, 187 pp., 20 €.

MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO
(COORD.)

MANUAL DE ESPUMAS

ESTUDIOS, BALANCES Y
RELECTURAS DE LAS VANGUARDIAS
EN UNA DIMENSIÓN TRANSATLÁNTICA

SELECTA PHILOLOGICA, II
2019



CALAMBUR

© 2019 MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO



Colección SELECTA PHILOLOGICA

Primera edición: 2019

© de esta edición: CALAMBUR EDITORIAL S.L.

CALLE ÀNGEL GUIMERÀ 46 PUERTA 3

46008 VALENCIA

calambur@calambureditorial.com • www.calambureditorial.com
calambureditorial.blogspot.com • facebook.com/CalamburEditorial • @EdCalambur

ISBN: 978-84-8359-468-1

DEPÓSITO LEGAL: V-1507-2019

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

UNA PUESTA AL DÍA EN LOS ESTUDIOS SOBRE LAS VANGUARDIAS.	11
<i>Marisa Martínez Périco</i> (Università di Macerata / Università Guglielmo Marconi)	

CAPÍTULO I

EL FUROR HEMEROGRÁFICO. EXHUMACIONES DOCUMENTALES, RECUPERACIONES Y REDES	37
INTELECTUALES EN EL «ESPACIO TRANSATLÁNTICO» DE REVISTAS	
1. Un espacio transatlántico de revistas. La recepción de la vanguardia argentina en la etapa española de <i>Alfar</i> (1922-1927). <i>Bernat Padró Nieto</i> (Universitat de Barcelona)	39
2. De esfinges y poetas: <i>Meseta</i> , <i>DDOOS</i> y <i>A la nueva ventura</i> , tres revistas literarias de vanguardia en Valladolid. <i>Carlos Frühbeck Moreno</i> (Università degli Studi di Enna Kore)	63
3. La vanguardia en Valencia (1917-1937): revistas, semanarios y otras propuestas literarias. <i>Sergio Arlandis</i> (Universitat de València)	89
4. Imagen y vanguardia en <i>Caras y caretas</i> . <i>María del Rocío Oviedo Pérez de Tudela</i> (Universidad Complutense de Madrid / AEELH)	133
5. Andanzas de <i>Caras y caretas</i> . De Montevideo a Buenos Aires... Y un hallazgo mexicano. <i>Almudena Mejías Alonso</i> (Universidad Complutense de Madrid)	149

CAPÍTULO II

VANGUARDIAS RADICALES Y MODERADAS. EL PAPEL PIONERO DE LA POESÍA EN LA CONSOLIDACIÓN IDENTITARIA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX	161
1. Relecturas del movimiento martinfierrista: De Marechal y Gironde a la mirada crítica de <i>Contorno</i> . <i>Rose Corral</i> (El Colegio de México)	163
2. «El viaje silencioso de los astros». México en <i>Martín Fierro</i> . <i>Yanna Hadatty Mora</i> (Universidad Nacional Autónoma de México)	179
3. Un artista pionero del Estridentismo. <i>Carla Zurrián de la Fuente</i> (Instituto Nacional de Antropología e Historia de México)	201
4. Evar Méndez: el hombre detrás de la vanguardia. <i>Carlos García</i> (Editor y especialista en vanguardias históricas – Hamburg)	219

CAPÍTULO III

TENSIONES Y CONVERGENCIAS INTEROCEÁNICAS. PROCESOS DE AUTONOMÍA Y AUTONOMIZACIÓN IMPLICADOS EN LA TRADUCCIÓN LINGÜÍSTICO-CULTURAL ENTRE ESPAÑA, ITALIA, FRANCIA Y AMÉRICA LATINA DURANTE LAS VANGUARDIAS: LOS DISCURSOS AGÓNICO Y HUMORÍSTICO COMO ESTRATEGIAS DE DESCOLONIZACIÓN	229
1. La coda de un meridiano. La cultura italiana en Buenos Aires en 1928. <i>Celina Manzoni</i> (Universidad de Buenos Aires)	231
2. <i>Martín Fierro</i> afrancesado: passeurs, traducciones y apropiaciones. Gersende Camenen / Victoria Liendo (Université de Tours / Université Paris- Est- Créteil)	255
3. Las lecturas europeas de <i>Martín Fierro</i> (1924-1927). El caso italiano: algunos límites y equívocos de la vanguardia argentina y el futurismo. <i>Jesús Dávila</i> (El Colegio de México / Harvard University)	275
4. Mariano Brull, traductor de Paul Valéry, y la poesía pura. <i>Armando Francesconi</i> (Università di Macerata)	293
5. <i>Martín Fierro</i> , <i>Nosotros</i> y algunas discusiones sobre las categorías del humor en las artes durante los años '20. <i>Laura Cilento</i> (Universidad Nacional de San Martín / Universidad de Buenos Aires)	305

CAPÍTULO IV

POÉTICAS PENDULARES: DINÁMICAS DE LA VANGUARDIA ENTRE PUREZA Y COMPROMISO, ENTRE LA PIROTECNIA REBELDE Y LA URGENCIA DE UNA REHUMANIZACIÓN. A PROPÓSITO DE LAS LETRAS ESPAÑOLAS Y DE LA SOLIDARIDAD INTELECTUAL DE ULTRAMAR	323
1. La palabra política de Rafael Alberti. <i>Luis García Montero</i> (Universidad de Granada / Instituto Cervantes)	325
2. La revista centroamericana <i>Liberación</i> y los tres viajes a España de Vicente Sáenz. <i>Jesús Cano Reyes</i> (Universidad Complutense de Madrid)	343
3. Jean Cocteau, Pablo Picasso y la «vuelta al orden». <i>Antonio Jiménez Millán</i> (Universidad de Málaga)	361

CAPÍTULO V

VANGUARDIA INAGOTABLE. APROPIACIONES, PERVIVENCIA Y NEGOCIACIÓN ESTÉTICA ENTRE LA PRESERVACIÓN DE SEÑAS LOCALES Y EL COSMOPOLITISMO DE LOS ISMOS. LAS PROPUESTAS «HÍBRIDAS» DE FEDERICO GARCÍA LORCA, ALEJANDRA PIZARNIK, FELISBERTO HERNÁNDEZ, LEOPOLDO MARECHAL Y LOS INVENCIONISTAS ARGENTINOS	379
1. El reverso de la vanguardia. Continuidades, afinidades, rescates y distancias	381

- entre la primera y la segunda oleada vanguardista en Argentina. *Luciana Del Gizzo* (Universidad de Buenos Aires)
2. Las configuraciones de la risa en la obra poética de Alejandra Pizarnik: ecos de la segunda vanguardia en Argentina. *Mara Donat* (PhD. Universidad Nacional Autónoma de México) 393
3. El fragmentarismo surrealista en *El público* de Federico García Lorca. *Dóra Faix* (Universidad Eötvös Loránd) 415
4. ¿Dónde ubicar a Felisberto Hernández? Prosa de ficción y escritura epistolar entre la preservación de los motivos localistas y los estímulos de las vanguardias. *Giuseppe Gatti Riccardi* (Università degli Studi Guglielmo Marconi / Università della Tuscia) 427
5. Per-vivencias de la vanguardia en Leopoldo Marechal. *Fernanda Elisa Bravo Herrena* (Universidad de Buenos Aires / CONICET) 449

MARIANO BRULL, TRADUCTOR DE PAUL VALÉRY,
Y LA POESÍA PURA

Armando Francesconi
(Università di Macerata)

INTRODUCCIÓN

Mariano Brull (1891-1956) aunque cronológicamente pertenece a la generación postmodernista (en esta época aparece su primer libro *La casa del silencio*),¹ se considera el iniciador de la poesía pura cubana. Su estancia en París (1926-1929) lo coloca en una de las escenas mundiales privilegiadas de la nueva poesía, si bien: «Lo cierto es que las maletas poéticas de Mariano Brull llegaban a Cuba cargadas no de cadáveres exquisitos, [...], sino de una depurada destilación del simbolismo» (Rodríguez Rivera, 1995: 76). En efecto, más que con lo subconciente y lo onírico de los surrealistas, Brull sintió afinidades con la obra de Paul Valéry que lo llevarían a traducir magistralmente dos principales poemas suyos (*Le Cimetière marin* y *La Jeune Parque*), y es muy posible que refinara su formación y sensibilidad de artista con el estudio de la obra de Mallarmé y de poetas y ensayistas ingleses como William Butler Yeats, A.C. Bradley y George Moore, representantes de una línea de pensamiento que tendría una formulación definitiva en las palabras del abad Henri Brémond.² Una línea poética que desde Poe, y el gran maestro Baudelaire, había empezado un movimiento hacia la poesía pura, del arte por el arte, el simbolismo. La poesía es por su naturaleza indescifrable y alude a otra realidad que el hombre no puede alcanzar a conocer con plenitud. Enrique Saínz (1990: 111-131) cita como modelo de la tradición española de lenguaje insuficiente,

¹ Fue publicado en Madrid en 1916, con introducción de Pedro Henríquez Ureña.

² Su discurso fue pronunciado en la Academie Française en 1925.

inefable,³ el célebre verso del *Cántico espiritual* de San Juan de La Cruz: «Un no sé qué que quedan balbuciendo». Y esa es también la intuición poética central de Mariano Brull: la búsqueda de una poesía sin historia, sin condicionamientos, y cuyo significado sea trascendental.

ORIGEN DE LA POESÍA PURA

Se sabe que el término «poesía pura» nació en el ámbito del simbolismo francés, y que su primera formulación la debemos a Charles Baudelaire, en un comentario sobre Poe. Se trata, pues, de una línea común, hecha de musicalidad, correspondencia y trabajo consciente, que empezó con Edgar Allan Poe y que, pasando por Baudelaire, llega hasta Mallarmé:

Poe comprendió que la poesía moderna debía conformarse a la tendencia de una época que ha visto separarse cada vez más nítidamente los modos y dominios de la actividad, y que podía aspirar a realizar su objetivo propio y a producirse, en cierto modo, “en estado puro” (Valéry, 1956: 123-124).

Ya en Verlaine, por ejemplo, se nota una sombra de Baudelaire por la importancia otorgada a «lo musical» y lo declarará claramente en su «Art poétique»:

De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / [...] / Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indecis au Précis se joint. / [...] / De la musique encore et toujours! / Que ton vers soit la chose envolée (Verlaine, 1951: 206-207).

En Mallarmé, las ideas de Baudelaire adquirirán nueva interpretación. El objetivo primordial sería la creación de un lenguaje nuevo, basado no tanto en lo musical *tout court*, sino en la sugerencia musical de una idea, abs-

³ En un interesante artículo de Antonio Garrido Domínguez (2013: 318), aparecido en *Signa*, se recoge una distinción hecha por el filósofo Vladimir Jankélévitch entre lo *indécible* y lo *inefable* en la música: «Lo indecible es la noche negra de la muerte, [...]: indecible, pues, porque sobre ello no hay absolutamente nada que decir, [...]. Lo inefable, por el contrario, es inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir. [...] y difiere de lo indecible tanto como el encantamiento del embrujamiento» (2005: 118).

tracción de una realidad concreta; las palabras, pues, serían el medio para obtener un efecto en el poema y producir sensaciones en el lector: «Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets» (Mallarmé, 1945: 857).⁴

En resumen, desde el *modus operandi* de Poe, sin dejar nada a lo accidental y contra la mera intuición, se llega al de Valéry, defensor de una pureza en que predomina lo intelectual y lo lingüístico. Paul Valéry escribió un ensayo específicamente dedicado a exponer sus ideas sobre el problema de la poesía pura: «Poésie pure: Notes pour une conférence».⁵ En este ensayo Valéry reitera que con el término poesía «pura» entendía sugerir una especie de poesía en estado puro, como lo sería el agua libre de impurezas, y el hecho poético, a diferencia de Goethe para quien toda buena poesía era siempre de «circunstancias», sería: «[...] la concreción verbal abstraída de las circunstancias, [...] inaccesible a determinaciones externas» (De Armas, 1983: 6-7). En cambio, Brémont opinaba que el lenguaje, siendo humano, es por su naturaleza impuro y la labor del poeta consistirá en captar lo «inefable» y transformar las palabras impuras en poesía o talismán: «En tant que signes, ils restent voués à la prose; mais, de simples signes qu'ils sont, la magie du poète les transforme en talisman» (Brémont, 1930: 174). Para Valéry, pues, a diferencia de Brémont, el efecto poético puro en el lector se lograría a través del lenguaje, mediante un proceso selectivo-depurador de los elementos prosaicos que hay en el poema, mientras que para Brémont el lenguaje tendría una función meramente instrumental, o sea, sería un conductor de ese efecto y una vez cumplida su misión perecería.

De hecho, serán las ideas sobre la poesía pura de Paul Valéry las que influyeron en la formación de Mariano Brull ya que su magisterio «[...] ca-saba perfectamente con la vocación de Brull por ceñirse a la palabra precisa.

⁴ La traducción al español del original se encuentra en Larraga (1994: 18) y dice: «Digo una flor y más allá del olvido donde mi voz relega algún contorno, en tanto que alguna otra cosa que los cálices conocidos, se eleva musicalmente la idea misma y suave de la flor, ausencia de todos los ramilletes».

⁵ Este ensayo figura como un apéndice de su libro *Calepin d'un poète*, en *Oeuvres de Paul Valéry*, Paris, Éditions de la NRF, 1933.

En la trayectoria hacia la desnudez del vocablo, [...]» (Baquero, 2010: 9). El poeta cubano en su estancia en París, donde publicó *Poemas en menguante*, se halló sumergido en la acalorada discusión de los poetas de su generación y realizó excelentes versiones al castellano de los poemas mayores del francés (*El cementerio marino* y *La joven parca*). Por lo tanto, en Cuba Brull alcanza sus objetivos de pureza poética siguiendo las sugerencias y sugerencias de Mallarmé y Valéry y será el principal expositor de esta poesía pura. Hay algunas consideraciones de Valéry sobre la poesía que «[...] pueden ajustarse con meridiana precisión a las intenciones del poeta cubano» (Mendiola Oñate, 2007: 96):

Le poète se consacre et se consume à définir et à construire un langage dans le langage; et son opération, qui est longue, difficile, délicate, qui demande les qualités le plus diverses de l'esprit, et qui jamais n'est achevée comme jamais elle n'est exactement possible, tend à construire le discours d'un être plus pur, plus puissant et plus profond dans ses pensées, plus intense dans sa vie, plus élégant et plus hereux dans sa parole que n'importe quelle personne réelle (Valéry, 1957: 604).

En 1939 Mathilde Pomés y Edmond Vandercammen traducen al francés algunos poemas de Brull (*Poèmes*) que se publican con un prefacio del mismo Valéry (1940: 3) cuyas palabras, presentes también en otros textos de teoría poética, explican claramente lo que será la música personal de la obra de Mariano Brull:

Existe una música del sentido de las palabras a la cual se confía toda la emoción poética, [...] Esta música [...] es necesariamente mucho más personal que la música sensible: [...] todo poema es un caso particular; todo poeta un buscador de instantes privilegiados, de aquellos instantes en los cuales él cree sentir yo no sé qué fuerza de expresión, de misión y de propagación universales, posibles por venirle de lo que él tiene de más profundo y permitirle a su alma singular reducir a su servicio el lenguaje común, de sorprender el automatismo y los hábitos, de desarrollar extrañamente las convenciones. Todo esto aparece y palpita en cada uno de los breves poemas de Mariano Brull (Valéry, 1940: 3).

Una música poética que, en sus producciones más cultas, será trabajada, hermética ya que en ella resuena el eco de los grandes poemas de Valéry, como en «A toi-même», escrito originalmente en francés por Brull (1983: 147-148) y traducido al castellano por Cintio Vitier (1970: 387-388) que lo definió «[...], uno de los pocos textos absolutamente espirituales de nuestra poesía [...] algo más que asimilación lúcida de Valéry o Supervielle: [...] hay una intuición personal del mundo en vilo [...]»:

A toi-même

*Toi qui plonges dans l'éternel
Et reviens les mains vides,
Plein d'un oubli qui ne pèse
Que sur les cils chargés de songes;
Toi qui de rien combles ta vie
Pour être plus léger à l'ange
Qui suit tes pas, les yeux fermés.
Et ne voit point que par tes yeux;
As-tu trouvé le corps d'Icare
A l'ombre de tes ailes perdues?
Qu'est-ce qui t'a rendu muet
Parmi les sables du néant,
Toi qui plonges dans l'éternel
Et reviens les mains vides?*

A ti mismo

Tú que buceas en lo eterno
y vuelves con las alas vacías,
lleno de un olvido que sólo pesa
en las pestañas cargadas de sueños;
tú que de nada colmas tu vida
para serle más ligero al ángel
que sigue tus pasos con los ojos cerrados
y no ve sino por tus ojos;
¿has encontrado el cuerpo del Ícaro
en la sombra de tus alas perdidas?
¿Qué es lo que te ha vuelto mudo
entre las arenas de la nada,
a ti que buceas en lo eterno
y vuelves con las manos vacías?

MARIANO BRULL TRADUCTOR DE PAUL VALÉRY

Mariano Brull, además de Valéry tradujo a J. Kilmer, Dante, G. Rossetti y a S. Mallarmé; anotamos brevemente sus libros de poemas publicados: *La casa del silencio* (1916), *Poemas en menguante* (1928), *Canto redondo* (1934), *Solo de rosa* (1941), un libro de poemas traducidos al francés, *Quelques poèmes* (1926), tres poemarios editados en edición bilingüe francés y español, *Poèmes* (1939), *Temps en peine. Tiempo en pena* (1950) y *Rien que... Nada más que* (1954) y las citadas traducciones de las obras de Valéry.

Para el ilustre crítico cubano ya citado, Cintio Vitier (1971: 57-66), Mariano Brull como traductor de *La Jeune Parque* (1917) justifica e ilustra

la tesis según la cual, por lo que concierne sobre todo a la poesía, solo: «[...] pueden ser traductores los creadores, [...]» y añade: «Su versión, en efecto, es ante todo la obra de un poeta, llena de sutiles aproximaciones que nos recuerdan la actividad creadora pura en la medida en que, también según Valéry, escribir es siempre traducir».

Veremos, entonces, unos versos de *La Jeune Parque* (164-166) que propone Octavio Paz (2016: 242) y, acto seguido, la traducción de Mariano Brull:

Je pense, sur le bord doré de l'univers

Yo pienso, sobre el borde áureo del universo,

A ce goût de périr qui prend la Pythonisse

En ese sabor de muerte que ama la Pitonisa

En qui mugit l'espoir que le monde finisse.

Bramando el ancho viento del que el mundo perece.

En este artículo, se toma en consideración un acertado análisis comparado, llevado a término por Paula Masseau, de las traducciones al español de *Le Cimetière marin*. También por este análisis resulta que la traducción de Mariano Brull: «[...] ha conseguido ser fiel al original desde el punto de vista semántico, ser natural en la lengua de llegada y, además, conservar en parte las grandes especificidades rítmicas que hacen de *Le Cimetière marin* un poema único» (Masseau, 2007: 474). La comparación se hace con las traducciones de la misma obra al español editadas desde 1945 hasta 2006. Por razones de espacio y de tiempo se han tomado en consideración solo algunas conclusiones que trajo la investigadora, en su tesis de más de seiscientas páginas, sobre las traducciones llevadas a término por Mariano Brull, Jorge Guillén y Néstor Ibarra.

En general las palabras tema (*theme-word*), señales (*mot témoin*) y los indicadores estilísticos (*stylistic marker*), no hay que omitirlos o traducirlos con términos equivalentes. En efecto, a diferencia de Jorge Guillén, Mariano Brull⁶ intenta conservar las palabras más importantes y elidir las que no son imprescindibles para la comprensión del poema. Un ejemplo puede ser

⁶ La traducción de Mariano Brull que hemos consultado se encuentra en Brull (1983: 179-184).

la segunda estrofa donde se dice: «*Quel pur travail de fins éclairs consume / ¡Qué pura obra de fulgor consume!*».

Aquí Brull decide elidir el adjetivo *fins*, vocablo que aporta un matiz, pero que no es necesario para la comprensión. J. Guillén, en cambio, elide en el mismo verso tanto el adjetivo *fins*, como *pur*, palabra talismán de P. Valéry. Otra traducción acertada que consigue Brull, alejándose de la obsesión literal, es la de *éclairs* por ‘fulgor’ que es un sinónimo de ‘relámpago’, pero más corto en cuanto a número de sílabas (hay también un cambio entre plural y singular).

Por lo que concierne a las transposiciones y modulaciones, se sabe que son frecuentes e inevitables en la traducción, y que, a veces, modifican el sentido del original. En efecto, las frases moduladas o transpuestas tienen un carácter más literal, culto, con relación al original. No ocurre eso en la traducción de Brull donde se encuentran, por supuesto, ejemplos de transposición como en el tercer verso de la sexta estrofa:

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!

Después de tanto orgullo y ocio extraño

Après tant d'orgueil, après tant d'étrange

Mas pleno de poder, —¡mírame cielo

Oisiveté, mais pleine de pouvoir,

De hermosura y verdad, cómo me cambio!—

En esta estrofa se omite la repetición de *ciel* y se conservan sus cualidades (hermosura y verdad) y, si bien Brull transpone al cambiar los adjetivos con sustantivos y un masculino por un femenino (*Beau* ‘hermosura’; *vrai* ‘verdad’) y cambia incluso el orden de los versos, consigue guardar el estilo de Valéry y sus seis conceptos (belleza, verdad, cambio del hombre, su orgullo, su ociosidad y su poder), practicando una original compensación. Tampoco Jorge Guillén pudo conservar la repetición de *ciel* pero reproduce solo cinco conceptos (falta la «verdad»): «*Mírame a mí, que cambio, bello cielo, / Después de tanto orgullo y tan extraña / Ociosidad, mas llena de potencia*».

En cuanto a las modulaciones hay dos ejemplos: uno en la estrofa XIV: «*Un peuple vague aux racines des arbres / Un vago pueblo —de árboles raíces—*» (en este caso, Guillén ha optado por una traducción literal, sin

modulación: «*Un vago pueblo, entre raíces de árboles*»), otro en la estrofa XX, donde a la investigadora (y también a nosotros) le parecen oportunas las modulaciones que empleó Brull ya que consiguen conservar el concepto expresado por Valéry:

Qu'importe! Il voit, il veut, il songe, il touche
 ¡Qué importa! Él ve, él quiere, él suena, él toca!
Ma chair lui plaît, et jusque sur ma couche
 ¡Mi carne ama, y –si dormido– aún
A ce vivant je vis d'appartenir!
 A su vida mi vida pertenece!

En la traducción de Guillén, se omite *jusque sur ma couche* y se añade el pronombre «yo» y la interjección «ay» (para reproducir la inmediatez del estado de ánimo), «*No importa. Siempre sueña, quiere, toca, ¡ Ve: le gusta mi carne. ¡Yo, yo vivo, ¡ Ay, de pertenecer a este viviente!*», así parece más literal que la de Brull que, en cambio, suena más natural. Desde el punto de vista léxico, como se ha dicho, la traducción de Mariano Brull intenta conservar, en lo posible, todas las *palabras tema* (*theme-word*), señales (*mot témoin*) y las colocaciones, como ocurre en las siguientes estrofas:

Et comme aux dieux mon offrande suprême
 Como a los dioses mi suprema ofrenda (IV)
Comme en délice il change son absence
 Como en delicia múdase su ausencia (V)
L'argile rouge a bu la blanche espèce
 Roja arcilla bebió la blanca especie (XV)

Por lo que concierne a las metáforas, Peter Newmark, importante teórico de la traducción, distingue tres tipos: «[...] dead (fossilized), standard (stock) and original (creative)» y para las metáforas «standard», más o menos comunes, enumera cinco procedimientos de traducción:

[...]. The first solution is to translate by a metaphor using the same or a similar image (vehicle) ('a ray of hope'; *ein Hoffnungsstrahl*); the second is to translate with a different image that has the same sense (*avoir d'autres*

chats à fouetter: ‘to have other fish to fry’); the third is to convert the metaphor into a simile; the fourth is to qualify the simile with the sense (*c’est un lion*= ‘he is as brave as a lion’), which in communicative translation may be advisable, if the metaphor is obscure; the fifth is to translate as much as possible of the sense behind the image, the sense being the common area between the metaphor’s object and the image, as seen by the writer and interpreted by the translator (Newmark, 1981: 48-49).

Sin embargo, por lo que concierne a las metáforas creativas, cuya traducción literal podría crear imágenes poco apropiadas en la lengua de llegada, Newmark sugiere una traducción comunicativa solo si su expresividad semántica no es importante. En cambio, cuando se traducen obras de gran valor literario, la única solución es la traducción literal ya que: «[...] the more original the metaphor, the more disconnected it is from its culture and therefore the more its originality can be preserved by a literal translation» (ibid., pp. 48-49).

Mariano Brull a veces no deshace las metáforas originales, eligiendo un método literal. Por ejemplo no reemplaza la palabra *toit*, ‘techo’, por ‘mar’ u ‘onda’ (III):

Ô mon silence!... Édifice dans l'âme,
Oh mi silencio!... Edificio en el alma,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!
Cumbre de oro de mil tejas, Techo!

Otras veces no traduce una metáfora como ocurre en la estrofa XVII:

Et vous, grand âme, espérez-vous un songe
¿Y tú, gran alma, esperas aún el sueño
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge
Que no más tenga tinte de falacia
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici
Como es aquí, a mis ojos, oro y onda?

En general, la traducción de Mariano Brull, en versos endecasílabos sin rimas, consigue reproducir el fonosimbolismo del poema de Valéry aunque,

por obvias razones, no siempre se reproduce la rima del original (la de *mon regard marin* con *un dédain souverain* pasa a ser ‘mi mirar marino’ con ‘Un desdén soberano’):

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,
 Templo del Tiempo, que un suspiro suma:
À ce point pur je monte et m'accoutume,
 Al punto puro asciendo y me acostumbro,
Tout entouré de mon regard marin;
 De mi mirar marino rodeado;
Et comme aux dieux mon offrande suprême,
 Como a los dioses mi suprema ofrenda,
La scintillation sereine sème
 La reverberación serena siembra
Sur l'altitude un dédain souverain.
 Un desdén soberano en las alturas.

En efecto, si analizamos algunos versos nos damos cuenta de que el traductor: «[...] se esfuerza por recrear versos sonoros cuando es menester» como ocurre con las aliteraciones de las «eses» en el siguiente: «*L'insecte net gratte la sécherresse* / Nítido insecto araña sequedades». En síntesis, la investigadora concluye su análisis observando que la fidelidad y la naturalidad de la traducción de Brull es muy alta, sobre todo si se toman en consideración, además de los logros ya citados, la reproducción:

—de las connotaciones del original (Estrofa V):

Comme le fruit se fond en jouissance
 Como la fruta se deshace en goce,
Comme en délice il change son absence
 Como en delicia múdase su ausencia

—de la especificidad de la sintaxis de Valéry (Estrofa I):

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
 Techo tranquilo, —cruce de palomas—

Entre les pins palpite, entre les tombes
Entre pinos palpita y entre tumbas.⁷

—de la naturalidad del castellano (Estrofa I):

Ô récompense après une pensée
¡Oh recompensa, tras un pensamiento:
Q'un long regard sur le calme des dieux!
¡Largo mirar la calma de los dioses!

(Estrofa II):

Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Puras labores de una eterna causa,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.
Cintila el tiempo y el sueño es saber.

Como se ha adelantado, Brull conocía sobradamente la literatura francesa, en 1926 está en París justo cuando el abate Henri Bremond y Paul Valéry expresan sus diferencias en torno al concepto de «poesía pura» y el poeta cubano puso en práctica las teorizaciones de Valéry. De hecho, en sus traducciones se nota aquel *proceso selectivo-depurador* de los elementos prosaicos que hay en el poema que, sin embargo, deja inalterada la gran especificidad rítmica y semántica de *Le Cimetière marin*, poema único.

⁷ Por el contrario, Néstor Ibarra, para conservar la rima en su traducción, tiene que cambiar el orden sintáctico del original y elidir el verbo *marchent*: «¡Oh techo en paz que palpitante asomas, / Entre pinos y tumbas y palomas!».

OBRAS CITADAS

- Baquero, Gastón (2010), «Introducción a la poesía de Mariano Brull», *Biblioteca Virtual Universal*, Editorial del cardo, pp. 1-15.
- Brémond, Henry, (1930), *Racine et Valéry: notes sur l'initiation poétique*, Paris, Bernard Gasset.
- Brull, Mariano (1983), *Poesía*, Emilio de Armas (ed.), La Habana, Ed. Letras Cubanas.
- (1931), «Poesía 1931», *Revista Bimestre Cubana*, vol. XXVIII.
- De Armas, Emilio (1983), «La poesía de Mariano Brull», Prólogo a *Poesía de Mariano Brull*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, pp. 5-41.
- Mallarmé, Stéphane (1945), *Oeuvres complete*, Paris, Gallimard.
- Masseau, Paula (2007), *Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética. Le Cimetière marin de Paul Valéry*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante.
- Mendiola Oñate, Pedro (2007), «Mariano Brull: las lógicas de la palabra», *Arrabal*, 5-6, pp. 95-104.
- Paz, Octavio (2016), *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra.
- Sáinz, Enrique (1990), «La poesía pura en Cuba: algunas reflexiones», *Ensayos críticos*, La Habana, Ed. Unión.
- Valéry, Paul (1933), *Oeuvres de Paul Valéry*, Paris, Éditions de la NRF.
- (1940), «Prefacio a los poemas de Mariano Brull», *Espuela de Plata*, La Habana, abril-julio.
- (1956), «Situación de Baudelaire», *Variedad I*, trad. Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, pp. 108-128, Buenos Aires, Losada.
- (1957), «Situation de Baudelaire», *Oeuvres de Paul Valéry*, vol. I, París, Ed. Pléiade.
- Verlaine, Paul (1951), «Art poétique», *Oeuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard.
- Vitier, Cintio (1970), «El rendimiento cubano de la *poesía nueva*: Brull, Ballagas, Florit», en *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro, pp. 377-408.
- (1971), *Crítica sucesiva*, La Habana, Instituto Cubano del Libro.