

FILOLOGÍA FRANCESA

DOS APROXIMACIONES AL RITMO EN LA OBRA DE JEAN-YVES BÉRIOU

FRANCISCO JAVIER DECO PRADOS
Universidad de Cádiz
fjavier.deco@uca.es

RESUMEN

El objetivo de este artículo es el acercamiento al uso de la métrica como elemento expresivo en la obra de un importante poeta del panorama poético francés actual. Se analizarán dos vertientes esenciales de su quehacer, la pura creación y la traducción de poesía (en colaboración con Martine Joulia), a través del examen rítmico de dos muestras significativas: un poema en versículos de su último libro, *Le Monde est un autre*, titulado «Le sanglier étourdi par la tombée du soleil» y la traducción de una *plaque* de Gamoneda, «Frío de límites», incluida en su *Libro del frío*.

PALABRAS CLAVE: Análisis métrico. Poesía francesa contemporánea. Traducción de poesía. Jean-Yves Bériou.

RÉSUMÉ

L'objectif de cet article est l'approche de l'usage de la métrique comme élément expressif dans l'œuvre d'un grand poète du panorama poétique français actuel. On analysera deux versants essentiels de son travail, la création pure et la traduction de poésie (en collaboration avec Martine Joulia), à travers l'examen rythmique de deux exemples significatifs: le poème en versets «Le sanglier étourdi par la tombée du soleil», qui fait partie de son dernier ouvrage, *Le Monde est un autre*, et la traduction d'une plaque de Gamoneda, «Frío de límites», incluse dans son *Libro del frío*.

MOTS CLÉS: Analyse métrique. Poésie française contemporaine. Traduction de poésie. Jean-Yves Bériou.

Jean-Yves Bériou es un poeta francés nacido en Jeumont (departamento de Nord) en 1948. Ha publicado numerosas *plaquettes* de versos que, en su mayoría, han sido recopiladas en tres libros: *Le Château périlleux*, 2003, *L'Emportement des choses*, 2010 y *Le Monde est un autre*, 2013, aparecidos todos ellos en la editorial L'Escampette de Burdeos. El tándem formado por Jean Yves Bériou y Martine Joulia ha desarrollado una intensa labor de traducción de autores españoles o de habla hispana: Cernuda, Ildefonso Rodríguez, Miguel Suárez, Jacobo Fijman, Domingo López Torres, Olvido García Valdés y Antonio Gamoneda, del que, además de haber realizado dos ediciones de *Libro del frío (Livre du froid)*, 1996 y 2005), han traducido, entre otros textos, el *Libro de los venenos (Livre des poisons)*¹. Cabe destacar igualmente sus traducciones del gaélico. Por último diremos que poemas suyos han sido traducidos al castellano por Ildefonso Rodríguez, Miguel Casado, Antonio y Amelia Gamoneda, entre otros².

Decir que Bériou demuestra un manejo muy afinado del ritmo en el ámbito del verso libre³ es una aserción que sólo adquiere su verdadero sentido si comprendemos que ni la métrica ni el ritmo responden a la adopción de unos esquemas preestablecidos, anteriores al poema, ya que para el autor la poesía no es «une activité relevant de l'esthétique» sino

un mode de relation au monde (...). S'il n'est plus question d'esthétique, il n'est pas question non plus d'une recherche systématique de formes nouvelles ou d'une conservation volontaire de formes anciennes: elles apparaissent quand elles doivent apparaître, comme les concrétions que laisse derrière elle la coulée automatique (Bériou 2011, 289).

El centro de su poesía es la imagen, el encadenamiento «improvisatorio» de imágenes en el sentido del automatismo («príncipe génératif (...) assurant ainsi la continuité de la pensée». [Bériou 2011, 286]). Proceso que abre las vías de la intensidad vital, asumiendo la posibilidad de sentido al tiempo que su precariedad, abandonando el concepto racional como principio director del pensamiento (cfr. Bériou 2004).

Desde el punto de vista estrictamente rítmico-sonoro sus poemas presentan, por lo general, una enorme riqueza y variedad en interrelación con las imágenes y demás elementos poemáticos, tratándose, en realidad, de factores absolutamente inseparables. El poeta nos revela que su actividad: «commence bien toujours par des mots, et des rythmes, et des phrasés. Je peux bien les modifier en cours de route, abandonner même les images, les formules par lesquelles ça a commencé (...).» (Bériou y Blanchet, s.d. web). En efecto, es preciso insistir en el hecho de que, cuando hablamos de ritmo, no se trata sólo de sílabas y de acentos sino de un ritmo global más allá de éstos, que depende del entramado de la forma, del contenido y del color de cada poema. Según la visión de Gamoneda, que puede aplicarse a la obra de Bériou, en cada poesía se genera un imaginario «que se corresponderá a un pensamiento impensado, con un lenguaje interior mínimamente o nada deliberado que, y esto es lo impor-

¹ Actes Sud, 2009. En Myrddin habían publicado una breve colección de poemas del autor con el título *Cahier de mars*, en 1997. En la misma editorial, en 2002, apareció *Description du mensonge (extraits)*.

² Cfr. sobre todo la versión en castellano, hecha por nueve autores, de su segundo libro, *El arrebato de las cosas* (Bériou 2015).

³ Dando pruebas de un gran conocimiento de las posibilidades métricas de la poesía, desde la versatilidad y maleabilidad desarrolladas a lo largo del siglo XX.

tante, brota rítmicamente (...): *las significaciones poéticas son creadas por la rítmica (...) el pensamiento poético es pensamiento rítmico*». (Gamonedá 2013, 21)⁴. Esa rítmica es una nueva forma de surgimiento del pensar (según el DRAE, ritmo es «orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas»), un encadenamiento «musical» (en un sentido sobre todo, aunque no sólo, metafórico) de significaciones.

Partiendo de estas premisas, en esta ocasión he decidido sin embargo (aunque se harán referencias a elementos semánticos, figuras de dición, etc.) realizar un estudio de la métrica de dos muestras del trabajo poético de Bériou, en razón del enorme rendimiento que su uso genera en ellos. En este ámbito de creación, la métrica es, en cualquier caso, una imposición del poema mismo, «sucede». Lo que no impide, por otra parte, la intervención voluntaria del poeta: en la creación improvisatoria lo que adviene, lo no buscado, puede mezclarse con aportaciones conscientes del autor.

Los textos analizados, como ya hemos dicho, serán un poema en versículos de su último libro, *Le Monde est un autre* y la traducción de una *plquette* de Gamonedá.

1. ANÁLISIS DE «LE SANGLIER ÉTOURDI PAR LA TOMBÉE DU JOUR»

La poesía de Bériou pertenece al ámbito minoritario de la escritura heredera del irracionalismo que se va consolidando en occidente desde el romanticismo y los grandes simbolistas, sin adscribirse a ninguna escuela. No es preciso indicar que este legado es un elemento activo, no sólo un acervo de modos: el intento de alcanzar un pensamiento (un lenguaje) más auténtico y liberador. Éste tuvo, entre otras consecuencias, la consagración de la construcción fragmentaria, la dislocación de la lengua que se acerca a ciertos presupuestos de la música. Esta realidad (tan importante ya en la obra de Novalis y de Hölderlin) no ha dejado de manifestar formas nuevas a lo largo de los siglos transcurridos. A este propósito, aunque de paso, quisiera recordar, por su importancia, lo que Theodor Adorno dijo en su célebre ensayo «Parataxe»⁵ sobre Hölderlin (Adorno 1984, 332): «Le renoncement à toute affirmation prédictive tend à ressembler au rythme d'une ligne musicale (...). Par parataxe il ne faut pas entendre seulement, étroitement, les figures micrologiques des transitions par juxtaposition. Comme dans la musique, la tendance s'empare de structures plus vastes.» La poesía de Bériou, como hemos venido diciendo, es musical en este sentido y en su materialidad sonora.

En una entrevista realizada con ocasión de la publicación de *Le Château périlleux*, Bériou expresa que siempre ha considerado la poesía como «activité de conscience et non pas simple état de conscience» (Bériou y Blanchet, s.d., web). El poeta no es el amanuense que transcribe. Insistiendo en la negación de toda huella de trascendencia o de ontología, Bériou no deja de acentuar que, en su poesía, todo nace del lenguaje mismo:

⁴ Cfr. ideas similares del autor en Gamonedá (1997, 49-50).

⁵ Conferencia de 1963 publicada en revista, aumentada, al año siguiente. Nosotros usamos la traducción francesa de la editorial Flammarion (Adorno 1984, 307-350). Cfr. sobre esta problemática en la obra de Adorno el artículo de Rongier (2007, 249-258), quien ha escrito también sobre el tema de modernidad y fragmento en el artículo Rongier (2008 web).

C'est bien dans une langue que ça se passe (...). Pas une langue au sens de la Langue qui parlerait en moi, comme Dieu, la Nature, l'Inconscient, ... ou autres figures de remplissage, ou de l'au-delà, simples formes de l'aliénation, de la soumission, mais des couches plus ou moins profondes ou distantes de la langue qui est la mienne. (Bériou y Blanchet, s.d., web).

Su visión de la mayor parte de la poesía que se ha hecho en los últimos años tanto en España (donde el autor reside) como en Francia, es sumamente crítica y se basa en la falta de autenticidad de ésta: «c'est une "poésie qui respire mal" (Gracq) ou pire, qui ne respire plus. Qui ne s'ouvre à rien, ni au monde ni au sujet». (Bériou y Blanchet, s.d., web). En cualquier caso, sin lugar a dudas, su poesía está fundada en una profunda y no apriorística apertura al conjunto de lo real y del lenguaje, actuando como una sonda. El resultado de tal contacto es la emoción que llamamos belleza, si la consideramos como algo más allá, o más acá, de los criterios estéticos tradicionales, una belleza convulsa en definitiva, contemporánea, que incluye la fealdad, sincopada o como queramos llamarla.

El poema que ahora me propongo analizar fue publicado por primera vez en la Collection de l'Umbo (Bériou 2012) y luego recogido en el libro *Le Monde est un autre* (Bériou 2013, 62-64)⁶, cuyo título es un juego de palabras sobre frases muy célebres de Rimbaud⁷. Éste ya nos sitúa en una órbita determinada al igual que la cita de Felisberto Hernández que abre el poemario: «Je crois cependant que je dois non seulement écrire ce que je sais mais aussi tout le reste» (Bériou 2013, 7). Es un libro de una enorme intensidad, en el que las imágenes están a la altura del «*vice nouveau*» bretoniano, «à la manière des stupéfiants» (Breton 1989, 47-48): una vez en el riego sanguíneo, nos percatamos de que una de sus funciones capitales reside en «céder la place à tout ce qu'il y a d'admissible, de légitime au monde» (Breton 1989, 35).

En este ejercicio de chamanismo desacralizado (su segunda sección se titula «La langue des oiseaux», recordemos a Attar y a Valente), el poeta se lanza a la «salvación» de la lengua de los convencionalismos, de lo desgastado, como decía Adorno (1984, 337): si realmente no hay rescate para el hombre, al menos puede hacerse el intento de liberar sus humildes palabras.

El poema que voy a comentar es, rítmicamente, un ejemplo un tanto peculiar dentro del libro en que se incluye, ya que en él dominan ritmos métricos menos regulares, ya sean sucesiones de versos cortos de diversa medida (con mezcla de pares e impares), ya sean poemas en versículos con repeticiones indudables pero muy variadas. En la sección estudiada se da una llamativa uniformidad aunque, como veremos, ésta esconde una gran riqueza y complejidad, precisamente en el plano métrico.

El poema es una larga serie de alejandrinos (contemporáneos, flexibles, en conjunción con los puramente tradicionales), que presentan una pluralidad de estructuras, con interrupciones representadas por otros versos normalmente de ritmo par, fundamentalmente octosíla-

⁶ Existe una magnífica traducción española por parte del poeta Ildelfonso Rodríguez (s.d., web).

⁷ Aunque no sea necesario aclarar su procedencia, el título mezcla «Je est un autre», de las cartas a Izambard y a Demy de mayo de 1871, y «La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde.» («Délires I.», *Une saison en enfer*, 1873).

bos y decasílabos. El conjunto es de una sonoridad extraordinaria. Se divide en ocho partes, de dos o tres versículos cada una. Sólo en tres casos en lugar de suma de versos encontramos segmentos de uno. La estructura global es:

12 + 12 + 12 + 12 // 10 + 12 // 10 + 6

12 + 12 + 8 + 6 // 12 + 12 // 9 + 2 + 12

12 + 12 + 7 + 12 + 12 + 10 + 8 // 12 + 4 + 12 // 12

12 + 12 // 4 + 10 + 10 + 12

12 + 12 + 5 + 12 + 3 // 10 + 12 // 12 + 8 + 12 + 12

12 + 12 + 12 // 10 + 12

12 + 7 + 10 // 12 + 10

12 + 12 + 12 + 12 // 12 // 10

Analizaremos ahora detenidamente, como muestra suficientemente significativa, el funcionamiento métrico de tres secciones del poema (estrofas primera, tercera y octava).

Primera sección:

Rire comme une hord(e) de mouches au soleil (12). Mouches du paradis, celles de poumon gauche (12), toutes les mouches des étangs. Des mines d'or (12). La mouche de l'enfer n'est pas celle qu'on croit (12).

À travers les flamm(es), les yeux bleus, langueurs (10), vignes de l'ombre roug(e), les couronnes d'éclairs (12);

sur la rive, les marches épuisantes (10), que la foudre est concise (6)!

El primer alejandrino es ligeramente irregular ya que, aunque el acento cae en 6ª, sigue una sílaba átona fuera de cómputo. El segundo no presenta «anomalía». El siguiente verso de doce es también irregular, ya que es la suma de un octosílabo y un tetrasílabo, o bien una estructura tripartita de 5+3+4. El último alejandrino de la serie es totalmente normativo. Esta relativa uniformidad se ve interrumpida en el segundo versículo por un decasílabo (5+5 o bien 5+3+2), seguido de otro alejandrino. En el tercer versículo, reaparece un decasílabo de ritmo diverso (4+6), cerrando el conjunto un hexasílabo. Como vemos, hay una riqueza acentual muy grande dentro de una unidad también muy marcada, a la que colaboran firmemente las repeticiones de palabras y las aliteraciones de vocales y consonantes (sobre todo, la abundancia de los sonidos /u/ y /ʃ/).

Tercera sección:

Dans la musique blanche on est déjà mort (12). Les morts, les mouch(es), les rats, les vertèbres, le champ (12) de blé qui hurle à midi (7), l'insolence d'un(e) nuit qui s'égare à midi (12) encor(e), et tout(es) les nuits qui s'ouvrent dans le lac (12): c'est facil(e), le poumon du rat murmure (10) dans l'enfer de la tête (8);

nous n'avons plus de têt(es), nous sommes les vieux oiseaux (12) du soir sans tête, les mannequins d'osier qu'on dress(e) sur les bûchers (12).

Temps de famines, flammes noir(es), pas de mémoire (12).

En el versículo inicial observamos, además de una mayoría de alejandrinos regulares, algunos elementos de ruptura como los encabalgamientos tras el segundo y el tercero. Sobre todo en el primer caso, donde además el verso encabalgado es un heptasílabo, extraño en el contexto donde se halla, la fuerza expresiva de la irregularidad se acrecienta. Los dos versos pares de diez y de ocho sílabas responden igualmente a una búsqueda de energía rítmica ante la pausa. Otros dos elementos rítmicos fundamentales en esta sección y que se repiten en otros momentos del poema, son la aliteración, tanto vocálica como consonántica y la repetición de palabras. Por ejemplo, en combinación de ambos, en el primer versículo la *i* se repite insistentemente (*musique, midi, nuit, midi, nuit, facile*). También, al inicio, se da la aliteración de */ʃ/* (*blanche, mouche, champ*). Como vemos, las palabras se repiten con insistencia en la estrofa: además de las mencionadas, *tête* aparece tres veces y *rat* dos. También querría señalar otro procedimiento de repetición, usado en varias ocasiones en el poema, como es la rima interna, entre el final de hemistiquio y de verso: *nuit:midi* (tercer alejandrino); *osier:bûcher* (segundo versículo) y en el peculiar *trimètre* del final, donde riman el final de la segunda medida y la terminación del verso (*noires:mémoire*).

Octava sección:

Voici venir le temps des noisetiers en feu (12), des frégates perdues sur l'océan des mouches (12). La grâce, la disgrâce(e), mill(e) fois le tour du monde (12). La couleur de tes yeux, les sentiers de la rage (12).

Le sanglier étourdi par la tombée du jour (12).

Les mouches de l'enfer ont bien trop à faire (10).

Vuelve a repetirse en esta sección, de manera intensa, la aliteración vocálica y consonántica como procedimiento rítmico (véase, por ejemplo, en el primer versículo, la aliteración de */a/* nasal u oral: *temps, frégates, océan, grâce, disgrâce, rage*). Desde el punto de vista del verso métrico, sólo el decasílabo de cierre interrumpe la unidad de los alejandrinos regulares, ruptura subrayada por la rima interior (*enfer:faire*), lo que da un justo énfasis al verso final del poema en su negrura.

Existe una evidente consonancia entre la realidad rítmica del poema, su música sabiamente (¿e inconscientemente?) construida, y el feraz contenido de los versos. La profusión de las imágenes gira en torno a un núcleo bastante delimitado como la estructura métrica lo hace sobre el esquema del alejandrino. El poema va tejiéndose sobre varias imágenes principales. La primera de ellas es la de las moscas. Éstas abren un territorio de desolación, una *waste land* eliotiana donde muerte y vida se alternan. El tono mítico, de plaga del Éxodo, no puede dejar de estar presente. Así como el recuerdo del zumbido de las moscas y la cabeza de jabalí de *Lord of the Flies* de William Golding. El intrigante jabalí del título del poema que aparece también al final de éste podría ser una alusión a la novela. La referencia al infierno hace pen-

sar en el inframundo grecolatino pero también en Baal Zebub, el señor de las moscas. Llamas y sombra roja («only / there is shadow under this red rock») (Eliot 2014, 200), personajes con coronas de relámpagos, marchas agotadoras por la orilla ¿de la laguna Estigia? (Patinir pone los azules): «toutes les nuits (...) s'ouvrent dans le lac». Hay una música blanca que nos une a la muerte y nos encontramos a la vuelta de la esquina dentro de los maniqués celtas usados para los sacrificios humanos de los que hablan César y Estrabón. Los colores del infierno van intensificándose a lo largo del poema, las llamas se vuelven negras, hay hambrunas, la pitagórica música de las esferas se vuelve silbido de huesos, dormimos sobre cráneos (sobre esa negrura el poeta arroja un mazo de narcisos amarillos). El poema termina, como decíamos, con una profunda sonoridad de fagot: «les mouches de l'enfer ont bien trop à faire».

2. ANÁLISIS RÍTMICO DE LA TRADUCCIÓN DE «FRÍO DE LÍMITES», SEXTA SECCIÓN DE *LIBRO DEL FRÍO* DE ANTONIO GAMONEDA

En esta aproximación a su labor poética no podía faltar la vertiente traductora, esencial en la actividad estética de Bériu, acompañado por Joulia, y en particular, el trabajo sobre poetas de lengua española. En este ámbito, queremos atender justamente a uno de los problemas más delicados que presenta la traducción de poesía contemporánea, el del ajuste rítmico entre versión y original. Para ello, he decidido centrarme en su traducción, de 2005, «Froid des limites», sección de *Livre du froid* de Gamoneda.

2.1. Los poemas y sus ediciones

Los poemas de «Frío de límites» fueron publicados inicialmente, en 1998 (Gamoneda y Tàpies 1998), como un libro de diálogo (en expresión de Peyré [Peyré 2001⁸]) lujosamente editado, en colaboración con el pintor Antoni Tàpies, que realizó siete aguafuertes, con el título de ¿Tú? y del que se hicieron 120 ejemplares numerados y firmados por ambos artistas⁹.

Esta bellísima edición sirvió de base a la realizada por Lettres Vives de París en el año 2000 (Gamoneda y Tàpies, 2000), donde se publicaron estos textos en excelente traducción

⁸ La denominación, forjada y utilizada sistemáticamente por Peyré en este libro, reemplazaría a la de «libro ilustrado» u otras posibles, ya que se trata de una colaboración entre creadores que va más allá de la glosa o ilustración, consistiendo en un verdadero diálogo.

⁹ Debido al interés que siempre tiene acercarse a este tipo de colaboración artística, frecuentemente de difícil acceso, daremos una breve descripción de la obra. Se usan en ella caracteres Ibarra cuerpo 24 sobre papel Arches. Su formato es de 44x32'5 cm. Los pliegos van doblados por la mitad, ocupando los grabados la parte de la derecha salvo en dos ocasiones, en que ocupan la doble página (números 3 y 6). No hay mezcla, en cada una de ellas, de texto y dibujo. El conjunto está protegido por una cubierta igualmente ilustrada por Tàpies donde aparece el título con un grueso subrayado negro y a la derecha unas letras donde se reconocen las iniciales de los artistas. El libro se presenta en un estuche-caja forrada en papel Japón de muy efectiva simplicidad, decorada por el pintor con, en el primer plano, el dibujo una flecha horizontal y en el lomo, las letras manuales G + T. Pueden verse algunas fotos en la web de la galería (Machón, web).

francesa de Jacques Ancet, acompañada del original, con el título de *Froid des limites*¹⁰. Es ésta, igualmente, una creación cuidada y elegante que, sobre todo, conserva, muy bien reproducidos, los siete grabados de Tàpies.

Debemos indicar que ese mismo año, por primera vez (Gamoneda 2000) se recogen estos versos de 1998 dentro de *Libro del frío*, poemario de 1992 que en esa fecha conoce su segunda edición. La publicación francesa a la que acabamos de referirnos, en cualquier caso, se elaboró con anterioridad o al mismo tiempo que esta edición española. El prólogo de Ancet (Gamoneda y Tàpies 2000) sólo menciona el libro de diálogo *¿Tú?* como su antecedente. Desde la publicación de Alzira de 2000 y en las ediciones posteriores de la obra, se ha mantenido «Frío de límites» como sexta sección de *Libro del frío*¹¹. Dice Gamoneda en un breve epílogo a la edición valenciana, explicando el origen de la sección en cuestión:

Esta serie poemática fue participación en una especie de diálogo con Antoni Tàpies, quien, por su parte, «dialogaba» a través de [sus] aguafuertes. Se trataba, en aquel momento, de una convencional y casi desconocida carpeta de arte, bajo un solo y diferente título cuya significación se daba únicamente en la reunión de la doble autoría (...). El diálogo resultó muy beneficioso para mí, ciertamente. Después me encontré con un breve poemario en el que reconocí la «sustancia» del *Libro del frío*. (Gamoneda 2000, 125).

A propósito de este libro, es preciso señalar que Jean-Yves Bériou y Martine Joulia habían realizado una magnífica traducción al francés de él en 1996 (Gamoneda 1996). Tras la inclusión de «Frío de límites» en las ediciones españolas desde el nuevo siglo, traductores y editor decidieron realizar una segunda edición en 2005. En una nota preliminar se indica la importancia de la incorporación de estos nuevos poemas. Los traductores advierten en ella además: «Nous avons également tenu compte des quelques retouches apportées au texte par l'auteur et, enfin, nous avons modifié certains passages de notre traduction initiale (...). Tout cela permet donc de parler d'une édition revue et augmentée». (Gamoneda 2005, 7).

Como puede observarse, la historia editorial del *Libro del frío*, en castellano y en sus traducciones al francés, ha sido rica y compleja. En el análisis rítmico que ahora me propongo, me centraré en algunos poemas como ejemplificación suficientemente significativa¹².

2.2. Análisis

Poema 1.

Como la cólera en el hígado (9) se ocultan en sí mismas las palabras (11) ciegas. (2) Hay // nudos negros en tu lengua. (9) No // hay esperanza ni sonido. (9)

¹⁰ *Frío de los límites* figura en la portadilla del libro bajo el título francés. Luego Gamoneda eliminará el artículo en las ediciones españolas.

¹¹ No quiero terminar esta pequeña introducción sin mencionar, por su importancia, la magnífica obra vocal sobre poemas de *Libro del frío* que, con el mismo título, realizó el compositor José María Sánchez Verdú en 2008, estrenada en la catedral de León ese año (Sánchez Verdú 2013). Dos de sus secciones se refieren a «Frío de límites».

¹² Algunos libros sobre métrica que me han sido útiles: Baehr (1981), Domínguez Caparrós (2014), Cornulier (1982), Jaffré (1984), Gouvard (2015), Mazaleyrat (1974), Moreau (1987), Paraíso (1985).

La secuencia en esquema: 9 + 11 + 2 // 9 (contando «Hay» del verso anterior como primera sílaba) // 9 (contando «No» del verso anterior como primera sílaba). En este poema se engarzan de manera sutil tres eneasílabos de misma estructura (acentuados en 4ª además de en 8ª) y un endecasílabo (acentuado en 2ª, 6ª y 10ª), quedando suelta una célula de dos sílabas (la palabra «ciegas»). En nuestra opinión, el autor se otorga una licencia métrica¹³ o, más bien, adopta una particular disposición espacial del poema por la que el final de los dos versos encabalgantes cuentan como inicio métrico de los siguientes.

Comme la bile dans le foie (8) les mots aveugles (4) se dissimulent en eux-mêmes. (8) Il y a // des nœuds noirs sur ta langue. (8) Ni // espoir ni son. (4)

Hemos visto cómo en la poesía de Bériou no dejan de utilizarse versos métricos en los que se aplica el cómputo tradicional de sílabas, aunque el autor se permite en estos casos, según los contextos, no sumar sílabas finales con e muda en el interior del verso. Aquí, aplicando la escansión preceptiva y considerando que el poeta y Joulia han hecho la misma lectura que nosotros de los versos encabalgados, encontramos tres octosílabos combinados con dos tetrasílabos: 8 (4ª) + 4 + 8 (4ª) // 8 (4ª) // 4. La regularidad par, propia de la versificación francesa, es absoluta. Igualmente la continuidad de los acentos en 4ª sílaba se aproxima llamativamente a la uniformidad acentual del original. Consideramos además un acierto la omisión del verbo «haber» en el último verso reemplazado por la doble conjunción copulativa: por una parte permite obtener un tetrasílabo, lo que crea simetría con el anterior y por otra la frase adquiere en su concisión una fuerza expresiva especial¹⁴ que trae aún más claramente¹⁵ a la memoria el lema de origen estoico «Nec spe nec metu»¹⁶, usado en el Renacimiento por personajes tan notorios como Isabella d'Este o Felipe II y citado en la modernidad por poetas tan influyentes como Ezra Pound¹⁷. Junto a esta decisión subrayaríamos la acertada elección de *bile* en el primer verso (donde *colère* hubiera entrado con una apócope de *comme*), término que, dada su mayor brevedad y por su insistencia en lo orgánico, colabora en acerar el verso.

Poema 2.

Roza los líquenes y las osamentas (12) abandonadas al rocío (9), después alcanza las habitaciones (11) y entra en las hebras de la sosa cáustica (11). Luego viene a tus manos (7) como una lengua luminosa (9) y se desliza en las grasientas células (11). Hierve como suavísimas hormigas (11) y tus manos se inmovilizan (9) en la felicidad (7). // Cuando el sol (4) vuelve a su cuenco de tristeza (9) // miras tus manos (5) abandonadas por la luz (9).

Como observamos en el esquema con expresión de los acentos, el largo versículo inicial se estructura de nuevo como una suma de versos. En primer lugar un hipermetro de 12 sílabas con acentos en 4ª y 11ª, seguido de ocho versos regulares: 9 (4ª) + 11 (4ª, 8ª) + 11 (4ª, 8ª) + 7

¹³ En cuyo caso tendría un cierto parentesco con la sinafia y la compensación o incluso con la tmesis.

¹⁴ No hace falta subrayar que en la poesía la estructura rítmica global es indisoluble del contenido, que ambos se confunden.

¹⁵ Con toda probabilidad ya en la mente de Gamoneda.

¹⁶ Cfr. el documentadísimo artículo sobre este lema de S. López Poza (2011).

¹⁷ Por ejemplo en el famoso Canto III (publicado inicialmente en la revista *Poetry* en 1917), donde al final se dice: «Ignez de Castro murdered, and a wall / Here stripped, here made to stand. / Drear waste, the pigment flakes from the stone, / Or plaster flakes, Mantegna painted the wall. / Silk tatters, «Nec Spe Nec Metu». (Pound 1994, 148).

+ 9 (4^a) + 11 (4^a, 8^a) + 11 (1^a, 6^a) + 9 (3^a) + 7. El siguiente verso vuelve a ser la suma de una célula de 4 seguida de un verso de 9 (4^a) y el último puede ser leído como 5 + 9 (4^a).

Il frôle les lichens et les ossements (11) abandonnés à la rosée (8) il atteint ensuite les chambres (8) et pénètre les filaments (8) de la soude caustique (6). Puis il gagne tes mains (6) comme une langue lumineuse (8) et se glisse dans les cellules grassieuses (11). Il bouillonne comm(e) de très douces fourmis (11) et tes mains s'immobilis(ent) dans le bonheur (11). // Quand le soleil rentre (5) en sa basqu(e) de tristesse (6) tu regardes te mains (6) que la lumière a quittées (7).

En gráfico acentual: 11 (6^a) + 8(4^a) + 8(3^a) + 8 (3^a) + 6 + 6 + 8 (4^a) + 11 (3^a, 8^a) + 11 (3^a, 8^a con apócope de comme) + 11 (3^a, 7^a con apócope del verbo) // 5 + 7 // 6 + 7. En esta traducción el esquema métrico es más complejo, siguiendo en ello al original, a pesar de la acusada repetición de los acentos en 4^a y 8^a. En francés la variedad es claramente mayor, con la mezcla de versos pares y endecasílabos sin cesura en el versículo. En los dos últimos versos aparecen dos alejandrinos, el primero hipométrico y el segundo hipermétrico, que generan una especie de solemnidad final en consonancia con la clásica melancolía del poema.

Poema 4.

Huyen heridas por el amanecer (5+7), laten sobre las aguas y su blancura (7+5) se abre en ti: avefrías. (7) // Viajan de lo visible a lo invisible. (11) Ya // sólo hay invierno en las ramas inmóviles. (14)

En esquema: 5 + 7 (acento secundario en 4^a) + 5 + 11 (4^a, 8^a) // 11 (1^a, 6^a, 10^a) // 14. En este último verso leemos un alejandrino considerando varios factores: en primer lugar la atracción de «Ya» desde el final del verso anterior. En segundo término: dos dialefas, una entre «sólo» y «hay» y la otra entre los hemistiquios, lectura proveniente de una dicción imaginariamente lenta del verso. La maestría de Gamoneda destaca en el verso largo inicial, con su simetría estructural bi y cuatripartita, dejando los heptasílabos en el centro, y por el comienzo de las dos partes con un tiempo fuerte, enfático: abre un dáctilo en el primer caso y en el segundo, el compás deja tras la tónica cuatro medidas débiles, lo que sugiere ese aleteo misterioso.

Ils fuient blessés par l'aube, ils palpitént sur les eaux (12) et leur blancheur s'ouvre en toi: vanneaux. (9) // Ils voyagént du visible à l'invisibl(e). Déjà (12) // il n'y a plus qu'hiver sur les branch(es) immobiles. (12)

La distribución de versos (12 + 9 + 12 + 12) presenta un marcado ritmo alejandrino ligeramente interrumpido por el eneasílabo, ruptura que acompaña la presentación del sujeto, las avefrías, con la brusquedad de los dos puntos, tras la magnífica dilación impuesta por el poeta. El primer verso de doce sílabas se construye con pureza tradicional. En el segundo hay que considerar la apócope de *voyagent e invisible* y además que, al contrario de cómo hemos leído el original, aquí entra en el cómputo de este verso la última palabra, *Déjà*. En el que cierra el poema, es preciso considerar dialefa en «il n'y a» y apócope en *branches*. Creemos que la traducción se adapta aquí perfectamente a las sugerencias rítmico-semánticas del original, con los paralelismos y breves rupturas que hablan, por una parte, de ese invierno absoluto, y por otra, del vuelo de esos pájaros hacia lo invisible o el misterio.

Poema 9.

Lame tu piel el animal de llanto (11), ves grandes números infecciosos (10) y, en el extremo de la indiferencia (11), giras insomne, musical (9), delante del último dolor (10). // Vienen, extienden (5) // sobre tu corazón (7) sábanas frías (5).

Como vemos, los acentos en 4ª y en 8ª se repiten de nuevo abundantemente pero en esta ocasión se da una mayor variedad silábica y acentual: 11 (4ª, 8ª) + 10 (4ª, 9ª) + 11 (4ª y acento secundario en 8ª) + 9 (4ª, 8ª) + 10 (5ª, 9ª) // 5 //7 + 5. Me inclino a leer la última línea como 7 + 5 debido a la fuerte cesura que se crea tras «corazón», subrayada por la intensidad del acento en la que sería 7ª sílaba («sábanas»).

L'animal des pleurs lèche ta peau (9), tu vois de grands nombres infectieux (9), et tout au bout de l'indifférence, tu tournes (12), éveillé, musical, devant l'ultim(e) douleur (12). // Ils viennent, et couvrent (5) // ton cœur de draps froids (5).

La relativa variedad de versos a que aludimos se repite en la traducción. El efecto de simetría que Gamoneda crea al final del poema con los pentasílabos de idéntica estructura (dáctilo + troqueo) es captado y adaptado muy acertadamente por Bériou/Jouliá con sus dos versos finales de cinco sílabas. El poco cuerpo fonético de *draps* y el ligero cambio desde «extender sobre» a *couvrir* permiten que la traducción se ajuste a dos versos iguales, generando con este paralelismo una gran fuerza expresiva.

Poema 15.

Aceite azul sobre tu lengua (9), semillas negras en tus venas (9). En los últimos símbolos (7), ves la pureza sin significado (11). // Es la ebriedad de la vejez (9): luz en la luz. Alcohol // sin esperanza (11).

El gráfico acentual sería: 9 (4ª, 8ª) + 9 (4ª, 8ª) + 7 + 11 (4ª, acento secundario en 8ª) // 9 (4ª, 8ª). A partir de luz y hasta el final leemos un único verso de 11 (4ª, 6ª, acento secundario en 8ª). El hermoso endecasílabo «a la francesa» final que elegimos percibir entre los dos versos, con cesura fuerte tras la cuarta sílaba tónica (que casi impone una lectura pentasilábica del primer hemistiquio), insta una enérgica estructura bipartita que permite definir tan intensamente esa ebriedad de la vejez.

Huile bleue sur ta langu(e), noir(es) semenc(es) dans tes veines (12). Dans les derniers symbol(es), tu vois la pureté (12) dénuée de sens (5). // C'est l'ébriété de la vieillesse (8): lumière dans la lumière. Alcool // sans espoir (12).

La disposición fundamentalmente alejandrina del versículo inicial (nótense las frecuentes apócoses: langues, noires, semences, symboles), con sus estructuras en paralelo, responde con justeza a la distribución en dos bloques de 18 sílabas del poema original. Quisiera hacer notar que localizamos como verso final, tras el octosílabo, otro alejandrino visualmente roto (desde *lumière*, al igual que hemos leído el endecasílabo en español), con una fuerte cesura irregular, que responde exactamente en la intención al endecasílabo final de Gamoneda.

Poema 17.

Liba la hiel de las palomas (9), gime en las tejas abrasadas (9) y, en las habitaciones de la sombra (11), arde en esferas amarillas (9). // Hueles su orina silenciosa, sientes (11) // rumor de uñas en la eternidad. (11)

En esquema: 9 (1^o, 4^a, 8^a) + 9 (1^o, 4^a, 8^a) + 11 (6^a) + 9 (1^a, 4^a, 8^a) // 11 (1^a, 4^a, 8^a) + 11 (2^a, 4^a, 8^a). Poema, como vemos, muy regular. El versículo en eneasílabos de idéntica estructura (dáctilo, peón primero, troqueo) sólo es interrumpido por un endecasílabo en 6^a. Los dos versos finales encabalgados (sin lectura «rota» esta vez) también de 11 sílabas en 4^a y 8^a (el primero haciendo eco a los eneasílabos, también acentuado en primera, sáfico puro; el segundo considerando un acento secundario en 8^a).

Il butin(e) le fiel des colombes(8), gémit sur les tuiles brûlantes (8) et, dans les chambr(es) de l'ombre, flamboie en sphères jaunes (12). // Tu sens son urin(e) silencieuse (8), tu perçois (3)// une rumeur d'ongles dans l'éternité (11).

La traducción es regular según el modo del original: 8 (5^a) + 8 (5^a) + 12 // 8 (5^a) + 3 // 11 (5^a), con la repetición relativa de ritmos métricos y acentuales (frecuencia de la acentuación en 5^a). La imagen terrible del animal de la muerte que se aproxima y se hace sentir por la orina y las uñas, queda subrayada métricamente con acierto en la traducción por el hecho de resaltar, a través de la acentuación idéntica en 5^a posición, las palabras *urine* y *ongles*.

CONCLUSIÓN

El primer estudio revela en el poema una relativa uniformidad métrica que se combina con un alto grado de complejidad, lo que genera una significativa tensión rítmica. Los alejandrinos presentan una pluralidad de estructuras y en el conjunto se incluyen además versos de otras medidas que rompen las líneas métricas principales, elementos que van marcando momentos de intensa energía. Hemos podido constatar cómo el complejo sonoro se encuentra unido indisolublemente al ritmo semántico de las imágenes.

Desde el análisis rítmico hemos intentado ahondar en las razones globales del quehacer poético de Bériou. Creemos haber mostrado cómo la métrica no es para el poeta un punto de partida sino de llegada, es decir, no debe ser considerada, en su creación, como un *a priori* estético, como un marco formal preestablecido y estable. La clave de la poesía de Bériou sería el irracionalismo improvisatorio, un modo de pensamiento antes que una poética, que busca la intensificación vital a través de una profusión de imágenes de convulsa belleza. El ritmo métrico es un factor que viene a sumarse al resto de componentes dentro de la concepción musical, en sentido amplio, que determina esta poesía.

El hecho de haber estudiado una traducción junto a un texto de pura creación nos ha permitido, además, profundizar aún más en el tratamiento de los problemas métricos. El análisis de la traducción nos muestra en qué medida Bériou y Joulia han sabido, con gran sensibilidad, trasladar el aspecto rítmico general de los textos de Gamoneda. La regularidad sofisticada o, más exactamente, la complejidad de ritmo endecasilábico de estos versos

y, en general, todas las sugerencias sonoras unidas al contenido del original son recreadas manteniendo su belleza en nuevos poemas franceses.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, THEODOR (1984), *Notes sur la littérature*, París, Flammarion.
- BAEHR, RUDOLF (1981), *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- BÉRIOU, JEAN-YVES (1992), *Libro del frío*, Madrid, Siruela.
- (2003), *Le Château périlleux*, Burdeos, L'Escampette.
- (2004), «Le vertige des images, les images du vertige», *Espacio/Espaço escrito*, n. 23-24.
- (2010), *L'Emportement des choses*, Burdeos, L'Escampette.
- (2011), «Third Ear Recitation», en Hofstein, Francis, *L'Art du jazz 2011*, París, Éditions du Félin, pp. 285-298.
- (2012), *Le Sanglier étourdi par la tombée du jour*, Toulouse, Collection de l'Umbo, Série du sud-ouest.
- (2013), *Le Monde est un autre*, Burdeos, L'Escampette.
- (2015), *El arrebató de las cosas*, Barcelona, Paralelo Sur.
- BÉRIOU, JEAN-YVES y BLANCHET, MARC (s.d.), «Le Château périlleux», *Le matricule des anges*, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=17259. Consultada en abril 2016.
- BRETON, ANDRÉ (1989), *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard.
- CORNULIER, BENOÎT (1982), *Théorie du vers*, París, Seuil.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ (2014), *Métrica española*, Madrid, UNED.
- ELIOT, THOMAS STERN (2014), *La tierra baldía*, edición bilingüe de V. Patea, Madrid, Cátedra.
- GAMONEDA, ANTONIO (1996), *Livre du froid*, traducción de Jean-Yves Bériou y Martine Joulia, París, Antoine Soriano Éditeur.
- (1997), *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro.
- (2000), *Libro del frío*, Alcira, Alemania.
- (2004), *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- (2013), *Fonación, palabra y escritura, pensamiento poético*, La Coruña, Trifolium.
- (2005), *Livre du froid*, 2ª edición aumentada, traducción de Jean-Yves Bériou y Martine Joulia, París, Antoine Soriano Éditeur.
- GAMONEDA, ANTONIO y TÀPIES, ANTONI (1998), *¿Tú?*, Madrid, Barcelona, Galería Antonio Manchón, Galería Toni Tàpies Edicions T.
- (2000), *Froid des limites*, traducción de Jacques Ancet, París, Lettres Vives.
- GOUVARD, JEAN-MICHEL (2015), *Métrique française*, París, PUF, col. Quadrige.
- JAFFRÉ, JEAN (1984), *Le vers et le poème*, París, Nathan.
- LÓPEZ POZA, SAGRARIO (2011), «Nec spe nec metu y otras empresas o divisas de Felipe II», en ZAFRA, R. y AZANZA, J. (coord.), *Emblemática trascendente*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 435-456.
- MACHÓN, ANTONIO, web, http://www.antoniomachon.com/det_carpeta-23-libro-87.html. Consultada en abril 2016.
- MAZALEYRAT, JEAN (1974), *Éléments de métrique française*, París, Armand Colin.
- MOREAU, FRANÇOIS (1987), *Six études de métrique*, París, SEDES.
- PARAÍSO, ISABEL (1985), *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos.
- PEYRÉ, YVES, *Peinture et poésie*, París, Gallimard, 2001.
- POUND, EZRA (1994), *Cantares completos*, edición bilingüe de J. Coy, traducción de J. Vázquez Amaral, Madrid, Cátedra.

- RODRÍGUEZ, ILDEFONSO (s.d., web), «El jabalí aturdido por la caída del sol», http://lesminutesdelumbo.com/?page_id=497. Consultada en abril 2016.
- RONGIER, SÉBASTIEN (2007), «Adorno, l'écriture, la fragmentation et la dissonance du monde», en Curatolo B. y Poirier J. (dirs.), *Le Style des philosophes*, Dijon, Éditions Universitaires, pp. 249-258.
- (2008 web), «La modernité, esthétique et pensée du fragmentaire», <http://sebastienrongier.net/article55.html>. Consultada en abril 2016.
- SÁNCHEZ VERDÚ, JOSÉ MARÍA (2013), «Libro del frío [CD]», en *Sibila*, n. 41, p. 57. Partitura editada por Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 2008.