Enunciación y género en poesía, el caso de Olvido García Valdés

Bénédicte Mathios

▶ **To cite this version:**

Bénédicte Mathios. Enunciación y género en poesía, el caso de Olvido García Valdés. Cadernos de Literatura comparada, 2022, 47, pp.57-72. 10.21747/21832242/litcomp47a3 . hal-03938261

HAL Id: hal-03938261
https://hal.science/hal-03938261

Submitted on 13 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bénédicte Mathios*
Université Clermont Auvergne, CELIS

Enunciación y género en poesía, el caso de Olvido García Valdés[1]

Resumo:
La poesía de Olvido García Valdés, poeta española contemporánea, Premio ibero-americano Pablo Neruda 2021, ofrece un buen ejemplo de la problemática de la cuestión conjunta de la traducción y del género, mientras va creando esta obra una amplia "enunciación de la realidad". Estudiaremos de qué manera esta obra poética actual propone una gran variedad de modalidades traductológicas concernientes a los pronombres personales y más generalmente a la expresión del sujeto poético, hasta el punto de constatar que la lengua fuente escapa a las categorías genéricas que aplica la lengua meta en este caso, o sea el francés.

Palavras-chave:
Olvido García Valdès, traducción, género, traductología, enunciación de la realidad

Résumé:
La poésie d'Olvido García Valdés, poète espagnole contemporaine, lauréate du prix ibéro-américain Pablo Neruda 2021, offre un bon exemple de la problématique de la question conjointe de la traduction et du genre, car elle crée une large « énonciation de la réalité ». L'article étudie comment cette œuvre poétique actuelle propose une grande variété de modalités traductologiques concernant les pronoms personnels et plus généralement l'expression du sujet poétique, au point de constater que la langue source échappe aux catégories génériques appliquées par la langue cible dans ce cas, c'est-à-dire le français.

Mot-clés:
Olvido García Valdès, traduction, genre, études de traduction, énonciation de réalité

Ficticia por definición, la enunciación de un poema demuestra travestismo, en primer lugar, mediante la voz poemática. Durante la segunda mitad del siglo XX, después de afirmada la muerte del autor, se definen procesos de enunciación propios del poema: "Par locuteur, il ne faut pas entendre la personne qui, effectivement, a produit l'énoncé, mais celle qui est donnée, dans l'énoncé, comme la source de l'énonciation" recuerdan Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer (Ducrot/Schaeffer 1995: 729). Roland Barthes, en *Le bruissement de la langue*, describe la destrucción del autor iniciada según él por Stéphane Mallarmé, y considera la lingüística

> un instrument analytique précieux, en montrant que l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme le je n'est autre que celui qui dit je. (Barthes 1984: 66)

Michel Foucault, en la conferencia de 1969, "Qu'est-ce qu'un auteur ?" propone una visión matizada, en la que el autor queda presente en la obra mediante ciertos signos:

> Le texte porte toujours en lui-même un certain nombre de signes qui renvoient à l'auteur. Ces signes sont bien connus des grammairiens : ce sont les pronoms personnels, les adverbes de temps et de lieu, la conjugaison des verbes. (...) On sait bien que dans un roman qui se présente comme le récit d'un narrateur, le pronom de première personne, le présent de l'indicatif, les signes de la localisation ne renvoient jamais exactement à l'écrivain, ni au moment où il écrit, ni au geste même de son écriture ; mais à un alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours même de l'œuvre. Il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif ; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même – dans ce partage et cette distance. (Foucault 2001: 830-831)

Jaime Gil de Biedma, en los ensayos reunidos bajo el título *El pie de la letra* (1966-1976) propone una definición próxima a esta última, al hablar, por su parte, concerniente esta vez a la poesía, de voz: "La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada" (Gil de Biedma 1980: 341). Así es como se puede decir que el locutor literario no puede ser sino el resultado de cierta forma de travestismo puesto que no se puede sustituir a la figura del autor o de la autora.

A lo largo del siglo XX, ciertos poetas españoles dejan la palabra a figuras de otro género que el del autor o de la autora, a veces con un propósito político que les lleva a hablar desde otra figura enunciativa (Kulawik 2008: 101-117). Podríamos citar el ejemplo de Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), cuya escritura travestida (entre otros aspectos por el uso por la autora de un seudónimo masculino), cuya actuación en el seno de la generación de 1927, durante y después de la guerra civil española son estudiadas recientemente por Melissa Lecointre (Lecointre 2014: 101-116). Topamos también, durante el franquismo, con la obra de poetas enfrentando la censura y valiéndose de la ironía, como por ejemplo Ángel González, en los años 1950-60,

N.o 47 – 12/ 2022 | 57-72 – ISSN 2183-2242 | https:/doi.org/10.21747/21832242/litcomp47a3

cuyo locutor deja la palabra a las figuras que él mismo critica, figura del dictador, en "Discurso a los jóvenes" (González 1994: 110-112), o figuras emblemáticas de una sociedad estancada por ejemplo en el poema "Lecciones de buen amor" (*idem*: 99-202) que ofrece una doble perspectiva, masculina y femenina, sobre la hipocresía de las relaciones en el seno de un matrimonio acomodado "tradicional". El uso de la ironía, como proceso creador, invierte o traviste el discurso poético tanto más cuanto que el origen de la palabra ironía, sacada del teatro, indica una identidad escondida a revelar mediante la figura teatral antigua del "eirón" (Schoentjes 2001: 32). También podemos evocar la poesía satírica de ciertas poetas, como, en los años 1980, la de Amparo Amorós, cuya voz, en el poemario *Quevediana* (1992), obra sonetística y satírica inspirada en Quevedo, ataca diferentes sectores de la sociedad de consumo y más particularmente el mundo editorial, jugando con los enunciadores tanto masculinos como femeninos. Por ejemplo, leemos, desde un enunciador masculino, los sonetos siguientes: "Viaje del Parnaso de un poetilla sudeño" (Amorós 1992: 244), "Viaje sideral de un docente" (*idem*: 246), "Soneto con mala uva de un escéptico en materia política" (*idem*: 248), y, con un título característico de la escritura barroca: "Cumplido tributo a quien gustó de estas rimas" (*idem*: 249), en el que toma la palabra una voz masculina que representa en clave retórica y referencial la figura del autor despidiéndose del lector, burlándose de él y autodefiniéndose como "perverso": "Pero advierte, lector sabelotodo, / que si engañoso te halagó mi verso / fue escrito para faltos por perverso" (v. 12-14). Otros ejemplos podrían sugerirse, pero nosotros nos interesaremos por la obra poética reciente de Olvido García Valdés, dedicándonos en particular a la cuestión del género de los pronombres sujetos en ciertos de sus poemas.

La cuestión del sujeto gramatical en la poesía de Olvido García Valdés

La traducción de los pronombres sujetos, múltiples en la obra de Olvido García Valdés, poeta española contemporánea (aparecen "yo", "tú", "él", "ella", "nosotros", "vosotros", "ellos", "ellas"), de la lengua fuente (el español) hacia la lengua meta (el francés), plantea varias cuestiones de tipo traductológico a las que se añade una problemática genérica que linda la cuestión del travestismo. De hecho, en castellano, la ausencia de pronombres sujetos obligatorios acarrea una dificultad para definir el género de los sujetos del poema, y luego para traducirlos al francés. Así es como el verbo "canta" puede referirse al imperativo de segunda persona o al presente de indicativo de la tercera persona en femenino o en masculino, o al tratamiento de "usted". En plural, "cantan" puede remitir a una tercera persona en plural femenina o masculina o a un tratamiento de ustedes. Estos ejemplos elementales señalan dificultades traductológicas más o menos complejas que se acentúan al traducir la poesía de Olvido García Valdés.

En el poemario *Y todos estábamos vivos* (García Valdés 2017), premio nacional de poesía en España en 2007, la cuestión del género del sujeto de los verbos se plantea a modo de enigma y cuestiona lo intraducible (Eco 2006: 31; Froeliger 2018-2019: 33-49; Ricoeur 2004: 68...), pues en francés se tiene que elegir entre masculino y femenino o encontrar maneras de "neutralizar" la cuestión del género. Cualquiera que sea la solución, se tiene pues que añadir algo, realizar, de cierta forma, un "étoffement" según definen los lingüistas Vinay y Darbelnet (Vinay/Darbelnet 1958).

A nivel temático, Olvido García Valdés evoca puntalmente en su poesía, caracterizada por la yuxtaposición de narraciones, de sueños, de reflexiones, de contemplaciones (Mathios 2012: 47-69), la separación social de los hombres y de las mujeres, como por ejemplo en el poema « Pintura que dura lo que la vida » (García Valdés 2008: 372) que, refiriéndose a una escena pictórica antigua (Gonçalves 1470), traspone la separación de los papeles asociados a las mujeres y a los hombres a la sociedad actual. Insistiendo en la noción de separación simbólicamente evocada por los espacios cotidianos, leemos en otro poema, titulado "Juntas en la cocina sin apenas" (García Valdés 2008: 370) los siguientes versos, en boca de un "nosotros" femenino evocando la cocina y oponiéndola a la sala, reservada a los hombres: "Nos enmarca este espacio / al que creemos ya no pertenecer". Extracto del poemario de 2012, *Lo solo del animal*, el poema "En la cafetería de unos grandes almacenes" (*idem*: 43-44), recrea por su parte una escena de machismo ordinario, basado en la mirada y la burla como forma de dominación del sexo masculino sobre el femenino (*idem*: 43). Concerniente a la noción de género, tanto literario como sexual, la poeta se expresó sobre la noción de escritura femenina, escribiendo:

> No se puede partir sino de lo dado, de una lengua-pensamiento que una forma de vida o una cultura conforma, la nuestra, una lengua históricamente patriarcal. Que las mujeres construyan en ella sus poemas o novelas, que piensen esa lengua, necesariamente va arañando, añadiendo, contradiciendo, limando, socavando o destruyendo juegos de lenguaje, expresión que es su pensamiento y modo de ver el mundo. (Benegas/ Munárriz 2008:126-129)

Así, aunque el tema de la mayor parte de sus poemas no es lo femenino, sino lo real / lo vivo en su diversidad, su escritura tiene especificidades que interrogan no solo el género de los sujetos gramaticales, sino, por extensión, el género del sujeto poético. Podemos preguntarnos ¿de qué manera, en los poemas, se cuestionan lo femenino y lo masculino mediante los sujetos, que sean expresados o no?

Problemáticas traductológicas

Las cuestiones que se plantean al traducir *Y todos estábamos vivos* se refieren, en particular, pero no exclusivamente, a los pronombres de sujeto. Para resolverlas, la traducción debe pasar por tres etapas: el análisis del texto fuente para averiguar "quiénes" son los actantes, los sujetos, según indicios como los pronombres de complemento, los adjetivos, los atributos, etc.; el trabajo de traducción propiamente dicho, que requiere una doble perspectiva al texto fuente y al texto meta; y, por último, si resulta imposible traducir, resulta necesario intercambiar con la autora y encontrar una solución que responda a su proyecto estético. A continuación, se desarrollará una tipología de casos que se presentan en las tres etapas susodichas.

En un número relativamente importante de textos, la investigación analítica inicial tiene éxito y se puede identificar el masculino o el femenino o impersonal de los sujetos con uno o más indicios como en los siguientes poemas: "oye batir la sangre en el oído" (García Valdés 2008: 307) y "Renueva ahora los brotes, envía" (*idem*: 411), éste todo en imperativo. He aquí

N.o 47 – 12/ 2022 | 57-72 – ISSN 2183-2242 | https:/doi.org/10.21747/21832242/litcomp47a3

"oye batir la sangre en el oído", primer poema de la colección Y todos estábamos vivos, titulado (*idem*: 307), seguido por su versión traducida en francés:

oye batir la sangre en el oído
reloj de los rincones interiores
topo que trabaja galerías, gorrión
que corre ramas
desnudas del tubo del ciprés
no sabe
cómo de cálido es el manto
de la tierra, cómo bordea o mueve
piedrecillas, si en lugar más espacioso
la madre amamanta topillos de la nueva
camada, ciegos olisqueando, cuál
la temperatura
del hocico, de la ubre
ni cuánto tardan pétalos, hoja
rizada del roble en ser materia
del manto, cuánto hueso
de carnero o cuervo o plumas
en empastarse e ir bajando cubiertos
de otro otoño, nuevo corte
de gente, mantillo, manto, maternidad
desde
dónde, Perséfone, lo mira
lo contempla
en su corazón sintiendo cómo late
la sangre en el oído

elle entend battre le sang dans son oreille
pendule des recoins intérieurs
taupe qui travaille ses galeries, moineau
qui court les branches
nues du cyprès en tube
elle ne sait
combien est chaud le manteau
de la terre, comme il longe ou remue
de petits cailloux, si en un lieu plus spacieux
la mère allaite la nouvelle

portée de taupes, aveugles reniflant, quelle est
la température
du museau, de la mamelle
ni combien de temps mettent les pétales, feuille
frisée du rouvre à être matière
du manteau, combien d'os
de mouton ou de corbeau ou combien de plumes
à s'empâter et à descendre couverts
d'un autre automne, nouvelle découpe
de gens, terreau, manteau, maternité
d'où,
Perséphone, elle le regarde
elle le contemple
dans son cœur sentant comme bat
le sang dans son oreille
(*idem*: 19)

Inmediatamente el lector topa con el sujeto no expresado del verbo inicial, "oye". Todo el poema, basado en una tercera persona del singular, no está escrito en imperativo, tiempo que a veces se utiliza en otros textos. Esta tercera persona, ¿es femenina, masculina o de otro tipo? Ningún epíteto o atributo da una respuesta, hasta la línea 22, donde la aposición comparativa constituida por el nombre propio "Perséfone" sugiere que el sujeto de la tercera persona de la primera línea es femenino, lo que confirma la autora durante nuestro trabajo final en común.

He aquí un segundo ejemplo, "Renueva ahora los brotes, envía" (*idem*: 411), y a continuación, su traducción:

Renueva ahora los brotes, envía
primero la amapola a los caminos,
que el chopo tome fuerza y el álamo,
el almendro. Anuncia del trigo las espigas
azules, la crespa hoja del roble, acoge
como tuyas las alas de esos árboles cipreses
que te saludan pajarazos.
Envía dulce la amapola, y gusanos
de agua recorran sibilosos
los campos. Verde y azul, humedal
de flores y de sauces. Vivo
en la ciudad que toca el cielo, que los cielos
perfuman oreándola, respirable
canto de alondra.

N.o 47 – 12/ 2022 | 57-72 – ISSN 2183-2242 | https:/doi.org/10.21747/21832242/litcomp47a3

Renouvelle à présent les pousses, envoie
d'abord le coquelicot sur les chemins,
que le peuplier noir prenne des forces, ainsi que le peuplier,
l'amandier. Annonce du blé les épis
bleus, la feuille crépue du rouvre, reçois
comme tiennes les ailes de ces cyprès
qui te saluent grands oiseaux.
Envoie le doux coquelicot, et que des vers
d'eau sibylles parcourent
les champs. Vert et bleu, terrain humide
de fleurs et de saules. Je vis
dans la ville qui touche le ciel, que les cieux
parfument en l'aérant, respirable
chant d'alouette.
(*idem*: 221)

En este poema, todas las formas verbales ambiguas que podrían ser tiempos presentes de la tercera persona, "él" o "ella", son en realidad imperativos de una segunda persona del singular indefinida, lo que se confirma con el pronombre posesivo del verso 6, "tuyas". El dirigirse a una figura indefinida, que podría ser una alegoría de la naturaleza renovadora de la primavera, se completa luego con la evocación del "yo", situado en el corazón de un espacio urbano totalmente diferente de aquel que atraviesa el "tú". La existencia de este "yo", que se indica mediante la desinencia del verbo "vivo" en el verso 11, no revela en absoluto su género, pero se supone femenino en referencia a la poeta, una incertidumbre que es intencionada por su parte, y que no tiene ningún impacto directo en la traducción, pero que mantiene una ambigüedad en cuanto al género del sujeto, y también del "tú" inicial.

En otros textos, en cambio, no hay nada que identifique al sujeto hasta el punto de hacer imposible la traducción. En este caso, el diálogo con la poeta ofrece tres posibilidades, que se describen a continuación. En el primer caso, la autora elige entre los géneros masculino y femenino, por una razón estrictamente suya y sin justificaciones gramaticales, como en el siguiente ejemplo, "Levanta la taza de..." (*idem:* 315) que presentamos con su traducción a continuación:

Levanta la taza de
café y se la lleva a los labios, piensa
en la confusión al oír los mensajes, cómo
su propia voz grabada por error desde el coche
le pareció otra voz. ¿Las voces
que nos hablan son siempre en otro estrato
la de quien las escucha? ¿Suenan

en los huecos donde ocurre
la vida? La pena, por ejemplo,
con que se ha despertado por la noche,
aunque no remitía
a la voz que había creído oír en el teléfono,
volvía a la niñez donde se hacía
presente aquella voz.
Dos días, dos veces
miró el pueblo de lejos, y sí, ésa era figura
de la pena.
Un espacio intermedio
–hilo de sueño hila su sustancia, y la oquedad,
una concavidad en que se cabe
enteramente–. De pena, no de culpa,
la sustancia.
Lo anota, como si
propusiera: mirar, no comer.

Elle lève la tasse de
café et l'approche de ses lèvres, pense
à sa confusion quand elle entendit les messages, comment
sa propre voix enregistrée par erreur depuis sa voiture
lui sembla une autre voix. Les voix
qui nous parlent celle de qui les écoute
sont-elles toujours dans une strate différente ? Résonnent-elles
dans les creux où a lieu
la vie ? La peine, par exemple,
avec laquelle elle s'est éveillée cette nuit,
même si elle ne renvoyait pas
à la voix qu'elle avait cru entendre au téléphone,
revenait à l'enfance où se faisait
présente cette voix.
Deux jours, deux fois
elle regarda le village de loin, et certes, c'était là une figure
de la peine.
Un espace intermédiaire
– un fil de rêve file sa substance, et le creux,
la concavité où l'on tient
entièrement–. Faite de peine, non de faute,

N.o 47 – 12/ 2022 | 57-72 – ISSN 2183-2242 | https:/doi.org/10.21747/21832242/litcomp47a3

la substance.
Elle le note, comme si
elle proposait : regarder, ne pas manger.
(García Valdés 2017: 35)

"Levanta la taza..." (García Valdés 2008: 315) es un poema en el que no hay pistas objetivas sobre si el sujeto es femenino o masculino. Aquí, sólo el sentido global de la obra puede ofrecer alguna ayuda, ya que escuchar una voz en el teléfono retrotrae a la tercera persona evocada a su infancia ("volvía a la niñez donde se hacía / presente aquella voz"), con una reactualización de figuras del pasado que se produce en otros momentos de la obra, a través de un personaje femenino encarnando a la propia poeta, ya en la primera colección, *La caída de Ícaro* (1989), por ejemplo en los poemas "Eucaliptus y pinos rodean..." o "Cruzo mis brazos". Son los nexos de sentido entre los poemas los que aclaran la enunciación de una poesía que se basa según palabras de la autora en "una red de recurrencias que va tejiendo, en los hilos que le tienden los libros anteriores" (García Valdés 2008: 437).

La segunda posibilidad es que la poeta dude porque la sencilla idea de elegir no la satisface, ya que las soluciones le parecen demasiado binarias, incluso simplistas. La cuestión se plantea en varios textos, entre ellos el siguiente, "vino, posó sus ojos, mil ojos..." (*idem*: 310) que se copia a continuación con su traducción:

vino, posó sus ojos, mil ojos,
en mí por un momento, luego
se fue, dejó dos de los suyos
en lugar de los míos, con ellos miro
varas de azucena florecidas, rosales,
viejos celindos olorosos, un moral,
Entantoquederrosayazucena llamamos
al jardín, acacia pianista de la brisa

il vint, déposa ses yeux, mille yeux,
sur moi pendant un temps, puis
s'en fut, laissa deux d'entre eux
à la place des miens, avec eux je regarde
des baguettes de lys fleuries, des rosiers,
de vieux seringas odorants, un mûrier,
Entantoquederrosayazucena[2] ainsi appelons-nous
le jardin, acacia pianiste de la brise
(García Valdés 2017: 25)

En este poema, podemos imaginar al poeta Garcilaso de la Vega detrás de la tercera persona, gracias a la cita convertida en palabra única del verso 7 "Entantoquederrosayazucena",[3] sacada del primer verso del soneto XXIII del poeta del siglo XVI, poema dominado por el tema del "fugit tempus", y que parece haber transmitido una forma de mirar al sujeto poético en los cuatro primeros versos ("vino, puso sus ojos, mil ojos, / en mí por un momento, luego / se fue, dejó dos de los suyos / en lugar de los míos, con ellos miro..."). He aquí la respuesta de la autora: "Verdaderamente no sé qué decirle; es una imagen muy plástica, muy vívida del ángel de la muerte; supongo que debería ser masculino".[4] Vemos que lo masculino, resultante de un análisis intertextual realizado por la traductora al leer una cita de Garcilaso que aparece textualmente a continuación, es implicado por la traducción al francés, pero revela un elemento de la simbología personal de Olvido García Valdés, a través de una imagen, "el ángel de la muerte". Esto supone una pérdida para la traducción, ya que se impone la necesidad de elegir, pero también un aumento de la comprensión del texto.

En otro ejemplo, "sale cada día a la rapiña, a ver" (García Valdés 2008: 342), la poeta propuso primero la forma femenina, luego pidió una forma impersonal, el neutro (Trueba Mira 2013: 485-95) o el infinitivo; la elección de la traductora fue un "on" generalizador en vista del conjunto del poema, cuyo fondo considera la condición humana. Se copian a continuación el poema y su traducción:

sale cada día a la rapiña, a ver
qué encuentra que calme
un no tener a qué volverse,
qué,
no objeto sino causa
mediata o móvil, no nudo o nuez
de la rapiña, sino que huye, que
ni se piensa o sabe
que no hay, que es qué
lo que le falta y sale, busca
cualquier cosa, cualquier
nada que alimente, aunque nada
más cerrar la mano o mirar
vea que el hueco se mueve
y no se llena

on sort chaque jour en quête de proie, pour voir
si on trouve ce qui pourrait calmer
un « ne pas avoir où se tourner »,
quoi,
non pas objet mais cause

N.o 47 – 12/ 2022 | 57-72 – ISSN 2183-2242 | https:/doi.org/10.21747/21832242/litcomp47a3

indirecte ou mobile, pas de nœud ou de noix
comme proie, mais qui fuit,
qui ne se pense pas ni ne sait
qu'il n'y a pas, ce
qui lui manque et on sort, cherche
n'importe quoi, n'importe quel
rien qui alimente, même si à peine
la main fermée ou le regard porté
on voit que le creux bouge
et ne se remplit pas
(García Valdés 2017: 89)

Un tercer caso ocurre cuando la poeta pide finalmente que se deje de lado el femenino y el masculino, también el neutro, hasta que no haya sujeto. A partir de aquí, varias posibilidades pueden ir desde el infinitivo, pasando por la traducción por "on", hasta la simple ausencia de expresión del sujeto gramatical, o bien la sustitución del sujeto por puntos suspensivos (ya presentes en el texto de origen) con el mantenimiento del verbo conjugado, como en el siguiente ejemplo, "...y cómo sin querer" (García Valdés 2008: 401):

a Jaime Siles

... y cómo sin querer
aprieta las mandíbulas, ahonda
su raíz o mira un siete
de corazones hallado en el camino
el techo
no muy alto y la sala
diminuta, un aire que tendría
mal ventilado sabor y la dulzura
angosta, ventanita
inclinada
enciende el sol ahora
tejados o fijeza, enfermiza
afección
de Poe sombra y deseo
alzar el alma hasta
la ventanita, hasta la copa
roja
caracol
de los árboles

À Jaime Siles

... et comme sans le vouloir
serre les mâchoires, creuse
sa racine ou regarde un sept
de cœur trouvé sur le chemin
le plafond
pas très haut et la salle
minuscule, un air qui aurait
une saveur mal ventilée et une douceur
étroite, petite fenêtre
inclinée
le soleil éclaire à présent
toits ou fixité, maladive
affection
de Poe ombre et désir
élever l'âme jusqu'à
la petite fenêtre, jusqu'à la cime
rouge
escargot
des arbres
(García Valdés 2017: 201)

La solución propuesta, de acuerdo con los deseos de la poeta, es el verbo conjugado en presente sin sujeto, es decir que la estructura francesa se modela sobre la española, lo que se facilita con los puntos suspensivos iniciales que sugieren un sujeto situado en un "fuera de texto".

Por lo tanto, no existe solución automática, ya que cada texto tiene su propia lógica y Olvido García Valdés insiste en la necesidad de no renunciar a la "ambigüedad maravillosa y poéticamente muy fértil que nos permite el español",[5] explicando por otro lado lo siguiente: "En muchos casos, el sujeto no me interesa, y definirlo como femenino o masculino, menos aún. Para el francés yo trataría de optar - pero sé que no siempre es posible - por mecanismos lingüísticos que soslayen el sujeto genéricamente marcado (uso de infinitivo, de 'on'...) siempre que se pueda".[6] Esta búsqueda de una forma de neutralización no es ajena a la poética de la autora que, en una conferencia escribe:

> El concepto clave no era el de realidad, sino el de «enunciación de realidad». Había enunciación de realidad, por ejemplo, en la descripción de un paisaje incluida en una carta, y ello no porque el paisaje fuera real (podría no serlo), es decir, no porque fuera real el objeto de la enunciación, sino porque lo era el sujeto enunciativo. Es éste quien posibilita una enunciación de realidad, y lo que le caracteriza como real es que podemos preguntar por su posición en el tiempo, que recibimos lo enunciado como campo de vivencia del sujeto que lo enuncia. (García Valdés 2009: 19)

N.o 47 – 12/ 2022 | 57-72 – ISSN 2183-2242 | https:/doi.org/10.21747/21832242/litcomp47a3

En efecto, la enunciación poética no se basa estrictamente en el femenino o el masculino, ni siquiera en el neutro, sino en la realidad de un enunciado que es "campo de vivencia del sujeto que lo enuncia". Aunque la autora es sensible a la cuestión de lo femenino en general y de la escritura femenina en particular, su planteamiento no consiste en identificar el género de los actores dentro de una realidad fragmentada en la que a menudo coexisten diferentes tiempos y espacios, sino en identificar la realidad de una enunciación, de una escritura vista como "un lugar donde no se miente" en particular para consigo misma, como se lee en el libro de entrevistas homónimo *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés* (2014).[7]

Así es como la lengua francesa, en busca de formas de eludir, o incluso de evitar, la ambigüedad deseada por la autora (lo que recuerda el uso del verbo "soslayar" en el mensaje citado más arriba), pierde con frecuencia la "neutralidad" buscada, aunque en los casos más extremos, es decir, aquellos en los que la poeta exige la supresión de la expresión del género del sujeto, o aquellos en los que no puede decidir, esta neutralidad consigue mantenerse. En general, la neutralidad se pierde por razones gramaticales y transculturales. De cierto modo, la definición del sujeto enunciativo tal y como lo concibe Olvido García Valdés se pierde en la traducción francesa, que necesariamente califica el masculino o el femenino[8] en el caso de verbos conjugados (el imperativo mantiene cierta ambigüedad).

Contribución del género a las cuestiones generales de traducción (y viceversa)

Las escuelas de traducción de los últimos cuarenta años se han dividido, en palabras de Jean-René Ladmiral (Ladmiral 2014), entre "*sourciers*", según los cuales la traducción supone una pérdida, y "*ciblistes*", según los cuales la traducción se proyecta sobre todo hacia la lengua meta. Unos especialistas matizan esta bipolaridad en "restricción", pero también su doble positivo según Nicolas Froeliger y otros, el de "parámetro" (Froeliger 2018 y 2019: 33-49).

En los poemas citados de Olvido García Valdés, las soluciones finalmente elegidas obligan la lengua meta a ser creativa, alejándose de su construcción habitual, pero una creatividad que paradójicamente limita el alcance del poema original cuando se trata de la traducción del sujeto gramatical. Puede que sea difícil, hablando de su poesía, calificarla de "travestista", pues en vez de encubrir la identidad del sujeto poético, la poeta abre el amplio abanico de lo posible. Podríamos llegar a decir, con Judith Butler, que "la opacidad del yo es la condición permanente de su redistribución" (Butler 2009: 156),[9] aunque el objetivo no es necesariamente la ocultación sexual con alcance revelador, sino una apertura creativa dedicada precisamente a enunciar la realidad en todos sus "estados". La cuestión de lo femenino aparece en la obra de Olvido García Valdés desde ángulos críticos y teóricos, pero es la traducción la que la revela, entre otras cosas, a través de las cuestiones planteadas por la identificación de los sujetos gramaticales. Es con la ayuda de la autora con la que la traducción aplica criterios estéticos, de los que forma parte la expresión del género, y es paradójicamente la interculturalidad limitante del lado de la lengua de destino la que analiza y cuestiona el género tal y como es tratado en el texto de origen. Una escritura "femenina" no sería, por tanto, la expresión de un sujeto que pueda ser calificado de femenino porque, como lo escribe la poeta, "No hay una escritura fe-

menina, pero sí hay una escritura de las mujeres", sino una escritura que propone "una lengua y un modo de ver y de pensar el mundo nuevos" (Benegas/ Munárriz 2008: 128). La traducción, en tanto que comunicación intercultural, ofrece opciones que, si bien revelan una escritura "de mujer", no consiguen plasmar todas sus especificidades: esta voz poética nos ofrece así una forma particular de cuestionar lo intraducible, problema en el que la cuestión genérica está plenamente implicada. Virgilio Moya, en *La selva de la traducción*, dice lo siguiente: "Las feministas parten del reconocimiento de que les asisten dos derechos: el derecho como mujeres al alfabeto y el derecho como traductoras a intervenir en los textos que traducen" (Moya 2004: 196). Y concluye diciendo: "Hemos heredado del siglo XX un léxico siempre sexualizado que tendremos que desexualizar. Los traductores, al formar parte de la lengua a la que traducimos, siempre tenemos la oportunidad de cambiar el curso de muchos acontecimientos lingüísticos" (*idem*: 231), afirmación que abre un amplio campo de acción para la traductología, no sólo en el lenguaje literario sino también en el cotidiano. La poesía de Olvido García Valdés ofrece un buen ejemplo de la problemática conjunta de la traducción y del género, gracias a su apertura a una vasta "enunciación de la realidad" que escapa a las categorías gramaticales preestablecidas, y quizá resuelva, en su diversidad, el posible travestismo de su escritura o por lo menos de su labilidad enunciativa y genérica, que ciertos críticos llegan a calificar de "*queer*" mediante, entre otros aspectos, "la disgregación de la gramática de género como lugar distintivo y privilegiado de emisión del discurso poético" (Álvarez 2018: 260).

NOTAS

* Bénédicte Mathios é Professora Catedrática na Universidade Clermont Auvergne e diretora do centro de pesquisas CELIS desde 2018. O seu campo de estudos é a poesia contemporânea em língua espanhola. Na sua tese de doutoramento dedicou-se ao estudo dos sonetos da época franquista (*Le sonnet espagnol à l'époque franquiste : fixité, transtextualité, métatextualité*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1999) e, desde então, tem trabalhado sobre as formas fixas (soneto, epopeia, elegia), sobre o sujeito poético, o meta-discurso poético, as práticas transestéticas, a poesia visual e a tradução. Dentre as suas publicações mais récentes destaque-se o livro *Corps et écriture poétique. Une lecture de l'œuvre d'Ángel González* (Peter Lang, 2009) e a co-edição de *Poésie visuelle : l'expérimentation en question(s). Suivi du catalogue de l'exposition ExPoEx* (Presses Universitaires Blaise Pascal, 2022), em colaboração com Lucie Lavergne e Daniel Rodrigues.

N.o 47 – 12/ 2022 | 57-72 – ISSN 2183-2242 | https:/doi.org/10.21747/21832242/litcomp47a3

[1] Artículo traduciendo y reescribiendo la siguiente publicación: Mathios, 2020: 245-258.

[2] NDT, otra posibilidad, en francés: *Mignonneallonsvoirsilarose.*

[3] Primer verso del soneto XXIII de Garcilaso de la Vega dominado por el tema del "fugit tempus".

[4] Extracto de un correo electrónico recibido en agosto de 2013.

[5] Extracto de un correo electrónico de agosto de 2013.

[6] *Ibidem*.

[7] "[...] la escritura es un lugar donde no se miente. Quiero decir, donde no se miente no ya para los demás, sino sobre todo para ti misma. Entonces, en este aspecto no es un lugar benigno, ni es un refugio" (Marinas 2014: 39).

[8] No tomamos en cuenta el surgimiento de "iel" en el *Dicccionario* Robert versión 2021, pero constituye en sí un amplio campo de investigación.

[9] Traducimos.

Bibliografia

Álvares, Enrique (2018), "Lo extraño del animal. Hacia una ecología queer en la poesía de Olvido García Valdés", *Lectora*, 24: 239-260.

Amorós, Amparo (1992), *Visión y destino. Poesía 1982-1992*, Madrid, Ediciones La Palma.

Barthes, Roland (1984), *Le bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, Points Essais.

Benegas, Noni / Jesús Munárriz (2008), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Ediciones Hiperión, cuarta edición.

Butler, Judith (2009), *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du «sexe»*, Paris, Éditions Amsterdam.

Ducrot, Oswald / Jean-Marie Schaeffer (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Editions du Seuil, Points Essais.

Eco, Umberto (2006), *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle.

Foucault, Michel (2001), *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard.

Froeliger, Nicolas (2018 y 2019), « Traduction et trahison : tout est dans le contexte », *Traduction et contextes, contextes de la traduction*, Org. Bénédicte Mathios / Michael Grégoire, Paris, L'Harmattan.

García Valdés, Olvido (2008), *Esta polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

-- (2009), *De ir y venir. Notas para una poética*, Madrid, Fundación Joan March.

-- (2012), *Lo solo del animal, Barcelona*, Tusquets Editores.
-- (2017), *Et nous étions tous vivants. Y todos estábamos vivos*, édition bilingue espagnol/français, traduction de Bénédicte Mathios, Paris, L'Harmattan.
Gil de Biedma, Jaime (1980), *El pie de la letra*, Barcelona, Editorial Crítica.
Gonçalves, Nuno (1470), *Los paneles de San Vicente*. https://www.wikiart.org/en/nuno-goncalves/s-vicente-panels-1480 .
González, Ángel (1994), *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral.
Kulawik, Krzysztof (2008), "Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/text-ual de pedro lemebel y francisco casas en la urbe chilena", *ALPHA* n.º 26 / Julio, 101-117.
Ladmiral, Jean-René (2014), *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles lettres, collection "Traductologiques".
Lecointre, Melissa (2014), "Lucía Sánchez Saornil ou l'écriture travestie", *Afinidades electivas. El poeta isla y las poéticas homoeróticas*. Eds. Annick Allaigre y Daniel Lecler. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 101-117.
Marinas, Miguel (2014), *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*, Madrid, Libros de la resistencia.
Mathios, Bénédicte (2012), "La poésie d'Olvido García Valdés : une écriture des limites et des passages", *Les Langues néo-latines* n° 361 (juin): 47-69.
-- (2020), "Traduire les sujets grammaticaux en poésie. L'exemple d'Olvido García Valdés", *Hispanismes* n.°13: 245-258.
Moya, Virgilio (2004), *La selva de la traducción-Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra.
Pinson, Jean-Claude (1995), *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon.
Ricoeur, Paul (2004), *Sur la traduction*, Paris, Bayard.
Schoentjes, Pierre (2001), *Poétique de l'ironie*, Paris, Editions du Seuil.
Trueba Mira, Virginia (2013), "Desbaratar el paradigma: lo neutro en la obra de Olvido García Valdés", *Hispanic research journal*, Vol. 14, No. 6. © W. S. Maney & Son Ltd: 485-95.
Vinay, Jean-Paul/Jean Darbelnet (1958), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Les Editions Didier.